

ISSN 2410-2601

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

# **Δόξα / ДОКСА**

**ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ  
З ФІЛОСОФІЇ ТА ФІЛОЛОГІЇ**

**ВИП. 1 (17)**

**Сміх та смішне:  
множина виміру**



**Одеса  
2012**

УДК 13:82.01

Д 63

*Редакційна колегія:*

докт. філософії,  
проф. М. Вішке (Берлін);  
докт. філос. наук,  
проф. Е. А. Гансова (Одеса);  
докт. філос. наук,  
проф. І. В. Голубович (Одеса);  
докт. філос. наук,  
проф. О. А. Довгополова (Одеса);  
докт. філос. наук,  
проф. В. Ю. Жарких;  
Н. А. Іванова-Георгієвська (Одеса) –  
*відповідальний секретар*;  
докт. філос. наук,  
проф. М. В. Кашуба (Львів);  
канд. філос. наук,  
доц. В. Л. Левченко (Одеса) –  
*головний редактор*;  
докт. філос. наук,  
проф. О. І. Хома (Вінниця).

докт. філол. наук,  
проф. О. В. Александров (Одеса);  
докт. філол. наук,  
проф. Н. В. Бардіна (Одеса);  
докт. філол. наук,  
проф. О. І. Бондар (Одеса);  
докт. філол. наук,  
проф. Т. С. Мейзерська (Одеса);  
докт. філол. наук,  
проф. Є.М.Черноіваненко (Одеса);  
докт. філол. наук,  
проф. Н. М. Шляхова (Одеса) –  
*науковий консультант*.

*Редакція випуску* – В. Л. Левченко, О.С. Кирилюк

*Рецензенти:*

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

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

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

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

© “Одеська гуманітарна традиція”, 2012

© Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова, 2012

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

Випуск 17 «Сміх і смішке: множина виміру» в черговий раз звертається до проблем сміху та сміхової культури. Він містить результати оригінальних досліджень авторів, що представляють різні ділянки знання та різні їхні аспекти: філософію, культурологію, лінгвістику, психологію тощо.

Перший розділ «Феномен сміху та смішного» відкриває розвідка Неллі Іванової-Георгієвської, де автор інтерпретує Долю як вислід іронічної гри мрії. Іронія тут виникає в результаті того, що людина часто-густо не осмислює багатомірність своїх марень, як не фіксує й їхнього входження до горизонту її потенційних прагнень. Потенціал, але вже солідарності, властивий сміхові, стоїть у центри уваги Оксани Кожем'якіної, котра у своїх пошуках підгрунтя сміху в комунікативних мережах визначає діалогічність даного підгрунтя, що обумовлює порозуміння з Іншим. У контексті понять свободи і солідарності нею також вказується на неоднозначні соціальні наслідки сміху та його соціальні функції. Тему відносин з Іншим у сміховій площині подовжує Юлія Коваленко. Розглядаючи сміх як механізм дистанціювання від реальності та спосіб «о-своєння» Іншого, автор деталізує цей процес в аспекті взаємозв'язку смішного з логікою сучасного капіталізму. Олександр Афанасьєв досліджує меніппею – вид серйозно-сміхового жанру, де має місце поєднання серйозних міркувань з пародійною сатирою. Про хроно-логіку сміху та зв'язок її з часом йдеться у статті Тимура Шемонаєва. Чи не вперше в нашій літературі автор здійснює феноменологічний аналіз того стану свідомості, котрий викликає сміх. Завершується розділ статтею Катерини Стефаненко, Олени Іванової та Сергія Єніколопова, котрі також звернулися до особливостей сміхової ситуації, але уже на рівні її заперечення через боязнь висміювання, гелотофобії.

Другий розділ об'єднує статті під загальною рубрикою іронії та сміхової культури, акцентуючи на критично-аналітичному моменті розгляду предмету. Зокрема, Олександр Кирилюк піддав критиці сучасну російську постмодерністську літературну інтерпретацію звичайних та сороміцьких текстів та за певними критеріями розрізнив серед них праці з науковим та псевдонауковим підходом. Критичний погляд Сергія Троїцького спрямовано на пародію як проблему онтології та гносеології

у руському (петербурзькому) авангарді 1920-х років. У статті дається пояснення, чому саме і за яких чинників саме в цей час у даній течії виникла теорія пародії. Причини її появи автор вбачає у тих соціокультурних та політичних процесах, що відбувалися в країні на той час. Віктор Левченко сконцентрував свій критичний аналіз на іронічні репліки античного бенкету, порівнявши для цього бенкет Трималхиона в «Сатириконе» Петронія та бенкет Агафона у Платона.

Тему сміху у мистецтві продовжує третій розділ, який у статті Ганни Шипициної репрезентовано у вивченні особливостей комічного катарсису, матеріалом для чого послуговували «випадки» Д. Хармса в контексті аксіології понять «потворне» та «безглузде». У статті Олени Колесник за допомогою такого набору понять, як культурологічна герменевтика, герменевтична стратегія, ілюстрація, екранізація, інтерпретація та реінтерпретація критично досліджено основні стратегії інтерпретації комічного у випадках ілюстрації та екранізації літературного твору. Герменевтичне тлумачення та критичний підхід до сміхової тематики застосовується і у статті Віри Савченко. Незвичним є предмет критичної інтерпретації у статті Ганни Маслякової – творчий набір О. М. Скрябина, в яких автор виявила прояви комічного. Більш того, у творчості композитора вона спромоглася роздивитися специфічну метафізику сміху – як власне комічне та іронічне, так і сарказм та гротеск.

*Редакційна колегія*

---

### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

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

**ЕНИКОЛОПОВ** Сергій – канд. псих. наук, керівник відділу медичної психології Наукового центру психічного здоров'я Російської Академії медичних наук (м. Москва).

**ІВАНОВА** Олена – мол. наук. співробітник відділу медичної психології Наукового центру психічного здоров'я Російської Академії медичних наук (м. Москва).

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

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

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

**КОВАЛЕНКО** Юлія – аспірантка кафедри культурології та мистецтвознавства Одеського національного політехнічного університету.

**КОЛЕСНИК** Олена – канд. філос. наук, доцент, докторант Національної академії керівних кадрів культури та мистецтва (м. Київ).

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

**МАСЛЯКОВА** Анна – канд. мистецтвознавства, помічник директора Студентського палацу культури Російського державного педагогічного університету ім. О.І. Герцена (м. Санкт-Петербург, Росія)

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

**СТЕФАНЕНКО** Катерина – аспірантка відділу медичної психології Наукового центру психічного здоров'я Російської Академії медичних наук (м. Москва).

**ТРОЦЬКИЙ** Сергій – канд. філос. наук, старший викладач кафедри культурології Санкт-Петербурзького державного університету.

**ШЕМОНАЄВ** Тимур – канд. філос. наук, старший викладач кафедри філософії та історії Уральського державного університету шляхів сполучення (Єкатеринбург, Росія).

**ШИПИЦИНА** Анна – аспірантка кафедри естетики та етики Російського державного педагогічного університету ім. О. І. Герцена (м. Санкт-Петербург, Росія).

**Розділ 1.****ФЕНОМЕН СМІХУ ТА СМІШНОГО**

**ДОЛЯ ЯК ІРОНІЯ МРІЇ  
(НА ПРИКЛАДІ ЛІНІЙ ДОЛІ ПЕРСОНАЖІВ ФІЛЬМУ  
«ВЕЧІР БЛАЗНІВ» ІНГМАРА БЕРГМАНА)<sup>1</sup>**

*Долю потрактовано як результат іронічної гри мрії, коли людина не усвідомлює багатомірність своїх мріянь і їх входження до горизонту потенційних прагнень. Лінії долі персонажів фільму «Вечір блазнів» Ингмара Бергмана засвідчили правомірність такого тлумачення.*

**Ключові слова:** іронія, мрія, доля, Бергман.

*Судьба трактується як результат иронической игры мечты, когда человек не сознает многомерности своих мечтаний и их входжение в горизонт потенциальных стремлений. Линии судьбы персонажей фильма «Вечер шутов» Ингмара Бергмана засвидетельствовали правомочность такого истолкования.*

**Ключевые слова:** ирония, мечта, судьба, Бергман.

*The destiny is treated as a result of ironic dream game, when person is not conscious of the multidimensionality of their dreams, and their entry into the horizon of potential aspirations. Fate lines of the characters in the film «Gycklarnas Afton» by Ingmar Bergman showed the validity of such an interpretation.*

**Key words:** irony, dream, fate, Bergman.

Час від часу ми згадуємо слова П'єра Буаста: хто просить у долі тільки необхідного, часто отримує від неї надмірне. Їх можна витлумачити як ствердження такої собі винагороди за скромність, але можна й зауважити той незаперечний факт, що Доля вчиняє не завжди так, як її просять. Навіть більше того: інколи й так, як і не стали б її просити. У яких стосунках людина із Долею? Що становить той, може, хиткий місточок, що здатен вивести на шлях долі, при цьому позбавивши людину відчуття непевності, небезпеки й невірогідності?

Людська екзистенція виявляє незавершеність, несамодостатність буття людини, яка приречена в своєму існуванні виходити поза межі своєї наявної життєвої ситуації, щоб позбавитись відчуття ненадійності всього в світі і здобути сенс свого перебування в ньому. Отже простір життя людини вміщує не лише наявні емпіричні обставини, які складаються кінець кінцем в лінію її здійсненої долі, а й спомини про те, що відбулось або не відбулось, й очікування майбутніх подій, що з них деякі здійсняться, а деякі ніколи не будуть реалізованими у дійсності, й уявлення про ті трансцендентні основи існування світу, які відкриваються лише як таїна. І сенс того, що здійснилось, має своїм конститутивним тлом весь цей

мінливий потік уявних можливостей, що до них виходить людина у своїх прагненнях здобути стійку достеменну картину свого життя і практикувати певну життєву форму.

Так людина й живе – на межі можливого і дійсного, своїм вибором втілюючи один з можливих варіантів у дійсність. Цим реалізується вольова природа людини, що творить свою долю – зціплення різних життєвих ситуацій і подій, сформоване завдяки активності людини, що обирала. Звертання до Долі зазвичай відбувається у просторі мрії, коли омріяна обставина силою бажання перетворюється на вистраждану мету, якої прагнуть. Кожна ситуація пропонує багато варіантів її реалізації і розвитку, і людина обирає той, котрий ближче за інші до її мрії про щасливе, повноцінне, справжнє життя. Зв'язок «мрія – вибір – наслідки» не є однозначним і прямолінійним, адже долю визначити наперед мрією не вдається. Коли людина переконується, що її наміри не отримали адекватної реалізації або не втілились в життя взагалі, вона починає вважати, що її життям керує невідома їй ворожа рокова сила, що тягне її життєвою дорогою попри усі її життєві проекти. А її мрії ошукані. Навіть не так: вона ошукана своїми мріями.

В такому разі людина стикається із випадковістю перебігу подій життя, яка чи не найбільш з усього виявляє несамодостатність людського буття [9, с. 21], бо людина не може ані вплинути на неї, ані передбачити. Раптовість випадку несе в собі те, що відпочатку лякає, – якась несподівана демонічна мімічність способу здійснення події, що не залежить від намірів і планів людини, навіть від принципової готовності до того, що дещо може відбутися випадково. К'єркегор таку раптовість розуміє як «зовнішній вияв несвободи» [3, с. 220], що вказує на несамодостатність людини.

Якщо уявити рух життя як реалізацію мрії і виразити це в термінах «можливість – дійсність», то початок цього руху – це формування мрії як певної цілі, що здійснюється шляхом вибору однієї можливості із багатьох. Обрана можливість цілком може отримати дійсність – тоді мрія справджується. Але сплетіння життєвих рухів багатьох людей, складність зв'язків світу часто приводить до того, що здійснюється інша можливість. Мрія дарує людині блаженство чекання і сподівання на її здійснення, наповнює існування радістю повноти, вірою у щасливу долю, визначає певний порядок життя, підпорядкований людському устремлінню до мрії.

Коли реалізується несподіване інше, відбувається збій у цьому прийнятому людиною порядку, затвердженому мрією. Зціплення подій відбувається поза наміченою мрією лінією долі. Мрія конституєвала певний лад життя, виходячи із ствердження одного з варіантів можливого.



Його «нереалізація» – це посоромлення її самовпевненості? Заперечення її підступною Долею, що її рухають зовнішні сили? Чи, може, це результат гри самої мрії, що ставить певну мету і зрештою усвідомлює неабсолютність будь-якої мети, оскільки завжди існує майже нескінченний набір можливих цілей, кожна з яких має шанс здійснитися? І тоді мрія піддає іронічному позбавленню значущості намір реалізувати обрану мету, поміщуючи її в ряд безлічі можливих. Іронія виступає деякою грою сенсів, коли вона, говорячи словами К'еркегора, знищує дійсність за допомогою цієї дійсності [2, с. 178], коли те, що претендувало на здійсненність, заперечується несподіваним іншим. Іронія не просто грає нашими явно завузькими горизонтами очікувань, але в акті іронічного заперечення значущості залишає суще існувати в такому вигляді, як ніби воно продовжувало претендувати на дійсність, роблячи водночас маску «як ніби» помітною, чим дезавує вдавану значущість (див.: [4, с. 206]). Тож життєвий рух продовжує виглядати як шлях до обраної мети, про яку мріялось і продовжує мріятися, але мрія вже одягла маску «як ніби», продовжуючи стверджувати себе і водночас модальність «як ніби» роблячи помітною. Зміна вибудованої спочатку лінії долі спричинена іронією мрії.

Буває так, що людина усвідомлює як свою мрію одну можливість, декларуючи її як ціль, а несвідомо прагне реалізувати й/чи іншу можливість, намагаючись уникнути очевидного фіаско в разі нереалізації першої. Тоді мрія також здатна пожартувати над таким охочим до самоомани, коли здійснення однієї з її форм призведе не стільки до очевидної «вікторії», скільки до прихованої «конфузії». Альберт у фільмі «Вечір блазнів» Інгмара Бергмана (1953) бореться за Анну, її вірність і кохання і в той же час просить дружину прийняти його назад. Бо мрія про щось конкретне часом не пам'ятає, що омріяне уплетено у складний клубок зв'язків, які вона не може увібрати в себе, що воно є одним з багатьох варіантів реалізації певної ситуації. Для Альберта залишатися з Анною – це не лише відчувати щастя кохання й ніжної турботи, а водночас бути з обридлим мандрівним цирком, в умовах банкрутства, безгрошів'я. Коли він прагне бути з коханою, він не бере до уваги решту обставин, але ця решта є потенційно присутньою в його мрії як той горизонт, що оточує життя з Анною. Більш того, всі ці ненависні сторони свого існування Альберт переживає в дійсності – його омріяне щасливе життя з коханою жінкою перекреслено такою іронією мрії. Він тому й намагається повернутися до дружини, яку вже давно не любить, але з якою пов'язане зручне щоденне існування. Прагнучи певності й надійності побуту, грошової забезпеченості, спокійного безжурного життя, Альберт майже несвідомо поміщає в простір мрії і те, що це буде життя з осоружною

жінкою, яка колись не захотіла продовжувати розділяти з ним тяжку участь мандрівного циркового актора і залишилась в магазині, який отримала у спадок. Отже рух до цілі, яка конституїрована мрією, виявляється й рухом до того, що не є приємним, а навіть може бути ненависним. Тому рано чи пізно здійснюється неочікуваний інший варіант, а не декларована героєм версія. Мрія насправді була рухом до іншого, вона іронічно зневажила значущість одного свого виміру з багатьох, тримаючи маску «як ніби».

Альберт, перебуваючи в такому скрутному становищі, коли його прагнення настільки переплетені, що він нездатний розібратись із своїми бажаннями і цілями, залишає собі щілинку для надії: кожного разу, коли буденність мандрівного цирку постає для нього нестерпними своїми проявами (чи то хвора ведмедиця, чи то нестача коштів, чи то втрата костюмів, чи то відсутність охочих до циркової вистави тощо), він розповідає, що бувають успішні цирки та їх багаті директори. «Щосили намагаєшся, як краще, а виходить курям на сміх. А ось в Америці цирк їде через усе місто, гримить музика, слони сурмлять, народ юрбиться на вулицях...» В цьому мрійливо виголошеному зразку висловлені ознаки щасливого існування цирку як справжнього свята, що несе радість глядачам і акторам. Однак ця щаслива місцина розташована так далеко, що потрапити до неї неможливо ані циркові Альберта, ані інший з мандрівних труп, які, може, складають конкуренцію невдачливому антрепренеру. Саме цим Альберт виправдовує своє тимчасове, як він сподівається, нещастя. Але при цьому наявність такої майже казкової країни «цирк в Америці» (чим не традиційний почин казки: в тридев'ятому царстві, в тридесятій державі) надає героєві сил сподіватися на краще: «Удача до нас повернеться. Деякі директори цирку багаті: діаманти, будинки, автомобілі. Але це, зрозуміло, в Америці». Мрія наче б то враховує різновекторність спрямування сердечних шукань, але через неусвідомлення такого розшарування мотивів Альберт весь час стикається з несподіваними ситуаціями, що мало втішають його самого та його цирк. Так його мрія іронізує, граючись можливими бажаннями, вчинками і подіями, формуючи долю як незрозумілу й непідвладну силу, що майже завжди є ворожою до людини.

Анна любить Альберта, ревнує його, побоюється, що він її покине з мотивів втомленості від цирку через злиденну щоденність директораневдахи, тягар відповідальності за життя артистів і тварин, коли бракує коштів, їжі, костюмів, втрачене майно, коли вже несила виходити до глядачів, бо ані творчих, ані утилітарних сподівань у Альберта вже немає. В той же час їй, звісно, теж мріється про краще життя, впевнене, спокійне і усталене, про звичайне жіноче щастя, про нове красиве вбрання (а не

те, що має на увазі Альберт, коли закликає своїх знедолених акторів: «Давайте одягнемо своє найкраще вбрання і вийдемо на арену!» На запитання: «Те, що ми втратили?» – він відповідає: «Ні, те, що залишилось». Можна собі уявити якість того вбрання, яким знехтували крадії. Тут «найкраще вбрання» виявляється радше пародією на найкраще вбрання). Через ревності Анна відчуває, мабуть, неприродне для її кохання бажання помститися Альбертові, покинути його раніше, аніж він залишить її на самоті в цьому безладі циркового мандрівного життя. Її мрія бути з коханим вписана у контекст суперечливих намірів, серед яких є й такі, що відрізняються і навіть протилежні цій головній меті Анни.

Вона піддається спокусі зрадити Альберта з підступним звабником – актором драматичного театру Францем, якому вдалося відшукати певні аргументи, щоб ошукати наївну чисту жінку, котра повірила його обіцянкам. Вона йде до театру, не маючи чіткого наміру віддатись спокусникові. Але, безумовно, в ній вже сформувався несвідомий потяг до нього – не стільки до нього особисто, скільки до втілення зовсім іншого життя, де дорогі парфуми, красиве вбрання, яскраві любовні стосунки, кохання до смерті і решта, що може стати привабливим для провінційної циркової вершниці і клоунеси, яка звикла до запаху стайні, що його носила на собі, мала коханцем брутального неохайного чоловіка в брудних чоботях, який був здатен подарувати їй лише дешеві парфуми і простакувати залицяння. Внутрішнє пристрасне бажання змінити її життя в Анни оформлюється в якісь зрозумілі для неї образи, коли, заховавшись, вона прислухається до репетиції у театрі. Франц репетирує сцену самогубства через кохання, і на Анну слова п'єси справляють глибоке, надзвичайне враження: «Кинджал мій, покинь свою схованку і сміливо нанеси удар, щоб угамувати свою спрагу. Я з радістю вітаю тебе і притискаю до серця! Відсвяткуємо союз в цьому затишному парку, де жорстока моя богиня вперше обдарувала мене ласкою (заколює себе). Білий світ, прощай! Прощай, моя пані. І нехай омийть мою могилу твої сльози! Я вмираю (падає, завіса)». Її розуміння кохання через цю сцену набуває нового сенсу: любов посилює свою серйозність, бо пов'язується з темою смерті, а виконувач цієї ролі в театрі переконливо стає зразком відданості коханню.

Тут набуває дійсності така можливість, яку Анна свідомо аж ніяк не вписувала в простір мрії, але яка входила в той горизонт, яким людині не варто нехтувати, коли вона формує лінію долі. Мабуть, це може набути пояснення тією обставиною, що «творчу міць в справжньому сенсі складає в людині не те, що ми називаємо духом (і вищими формами свідомості), але темні підсвідомі сили потягу душі, <...> доля як окремої людини, так

і групи залежить насамперед від безперервності цих процесів і їх символічних, образних корелятивів» [8, с. 87]. Саме через механізми символізації несвідомих прихованих прагнень мета й реалізує себе як омріяне бажання, й денонсується іронічним зниженням її значущості. Бергман багатьма деталями підкреслює іронічність перипетій, які впливають на формування драматургії як епізоду спокуси Анни, так і всього фільму. Анна виходить на сцену після репетиції, яку вона слухала з куліс, неначе в циркову арену: освітлювач ще не вимкнув світло прожектора, от вона й опиняється в звичному для себе колі – колі цирку, колі своєї клоунської ролі, колі своєї долі, яку вона не усвідомлює до кінця. Розмова героїні зі звабником показана через відбиття в дзеркалі, чим нібито заперечується справжність почуттів, слів і думок, що лунають у гримерці. Все виявляє свою несправжню природу, як та перлина, що нею спокусник досягнув такої прихильності бідної жінки.

Мрія Анни, що включає суперечливі наміри, з яких вона не всі навіть усвідомлює, конституює певний рух життя, в якому одна реалізована можливість заміщується іншою, – іронія мрії робить свою справу, формуючи кінець кінцем лінію долі як неочікувану процесію невіддільних рішень і навіть передбаченням героїні пригод.

Альберт, отримавши відмову від дружини прийняти його знову в родину, повертається до цирку і Анни, яка вже усвідомила свій вчинок як зраду коханого, але спочатку категорично відмовляється визнати свою провину, а потім покладається на його милосердя і здатність зрозуміти і пробачити. Іронія мрії героя повертає рух його долі на те саме місце, що з нього Альберт так прагнув втекти – втекти від побуту, злиднів, блукання світом з цирковою кибиткою, від самого себе, зрештою. Проте його життєва ситуація значно погіршилась, поки він шукав спокою й щастя в домі своєї колишньої дружини: актор не лише розповів усім про подробиці його таємного побачення з Анною, але привселюдно під час циркової вистави дозволяє собі насміхатися над горе-коханкою та її осоромленим чоловіком. Анна принижена, не в змозі себе захистити: не просто зруйновані її сподівання знайти нове життя з Францем, а знищений взагалі внутрішній стрижень існування, що б міг надати почуття свободи, впевненості і правоти. І вона, безумовно, переживає страх втратити кохання і просто прихильність Альберта, якого через її слабкість скривджено, зневажено, ущемлено. Кумедний принижений чоловік в центрі арени, чий сподівання на щасливе життя розбиті вщент, зведені нанівець, осміяний публікою, яку підбурює Франц, здається, має втратити будь-яке устремління до сатисфакції і відновлення гідності. Але Альберт, хоча й дещо збентежений незвичною новизною завдання, вірно сприймає

ситуацію як граничну, яка повна тієї напруги, що свідчить і про її принципову неподоланність, і в той же час про її здатність прояснювати сенс буття лише через рішучість самобуття. Навіть в стані крайньої приниженості людина має віднайти в собі свою природу, що полягає у первісній свободі, яка ніколи не може бути знищеною остаточно. Альберт «приводить себе у стан *нестійкості абсолютної можливості*. У ній він чує *заклик* до своєї свободи, виходячи з якої, він лише за допомогою себе стає тим, чим він може бути, але ще не є» [11, с. 379]. Спираючись на свободу особи в собі, яка не втрачена, але була неначе вкрита невидимим муром, явно немолодий Альберт сміливо вступає в нерівний бій зі своїм спритним кривдником. Його мрія отримує новий поворот: перемогти негідника, відновити гідність свою і своєї коханої жінки. Мабуть, це та ситуація, коли розум має впоратись із пристрастями, сам стаючи пристрастю [8, с. 87]. Але ця пристрасть намагання відстояти людську гідність наражається на ще більше приниження: Альберта побито на очах циркових артистів і публіки, Франц відчуває і цинічно демонструє фізичну і моральну перемогу. Нещасний директор цирку, що вже відкрив у собі свою свободу, не в змозі перенести такого жорстокого глузування над людяністю. Він після невдалої спроби вкоротити собі життя в стані афекту застрілює хвору ведмедицю – актрису циркових номерів, позбавляючись в такий спосіб від почуття нереалізованої агресивної дії. Мрія покарати кривдника і захистити людську гідність, навіть виправдати своє тяжке існування обернулася вбивством тварини, що стала для Альберта уособленням його загубленого життя як блукання без сенсу шляхами мандрівного цирку. Тут теж можна вглядіти іронічну гру мрії, яка непомітно зміщує цілі вчинків героя, внаслідок чого реалізується якась з тих можливостей, що не були взяті ним до уваги.

Альберт, як і належить цирковому актору, перемагає свою долю в уявному світі життєвої гри – не покаравши насправді в емпіричній реальності свого насмішника, але позбавившись у своїй свідомості від почуття тягара приниженості своїм повсякденним життям. Його мрія при цьому теж вдалась до гри, що відбулась через його несвідоме ставлення до горизонту можливостей, які входили до простору мрії і конституювали драматургію його вибору і життєвих подій. І, здавалось, тепер істиною людського існування Альбертові можна не журитися. Але така уявна гра виявила свою природну здатність виводити людину поза межі його наявної індивідуальності до певної до-індивідуальної основи, до метафізичного порядку буття, коли людина перед лицем сили долі пізнає саму себе і своє власне скінченне буття (див.: [1, с. 178]), перебуваючи у створеному грою достеменному театрі буття, на підмостках видовища, що виводить

людське життя перед ній самій (див.: [6, с. 394]). І тепер Альберт вже свідомо розкриває в собі свою справжню природу – істинну свободу як «область долі, що посилає людину на той чи інший шлях розкриття Таїни» [7, с. 232]. Такою таїною для героїв фільму виявляється Любов, що драматургією душевних шукань, здобутим досвідом страждань і боротьби за гідність і свободу тепер вивільнена від усіх привхідних мотивів і дозволяє їм трансформувати випадкову визначеність життєвої ситуації на знак нескінченного (див.: [4, с. 209]). Альберт і Анна після пережитих драматичних подій силою усвідомленого кохання повертаються один до одного, здобувши підстави для гідного й вільного життя, коли їх долі можуть зазвучати в гармонії ясних поєднань.

Мрія перестає іронічно бавитись, здійснюється, якщо включає в себе усвідомлення людиною різних можливостей, стверджуючи одну із них в усій її багатомірності як конститутивне начало лінії долі. Людина може насправді бігти від мрії, несвідомо уникаючи неприємних її компонентів і при цьому втрачаючи й той компонент, який був метою устремлень і джерелом життєвого ладу. Саме тоді мрія іронізує, кожного разу одягаючи різні маски. А відтак і доля виявляється якоюсь несправжньою. Коли розум і серце людини відкриті Істині і не задовольняються сновидіннями, тоді життєві зв'язки перестають виглядати й бути результатом іронічної гри з людиною його власних слабостей, втілених у мрії. Втім, про це знали вже стоїки, коли стверджували, що слухняного Рок веде, а неслухняного тягне.

Але іронію можна розуміти певною «онтологічною передумовою нового різновиду гуманізму – того, що виникає тільки віч-на-віч з абсолютною неугаразденістю й загадковістю буття» [5, с. 181]. Бо без досвіду іронічного зниження значущості людських прагнень і власних намагань чи дійде людина до відкриття своєї внутрішньої свободи як абсолютної метафізичної основи? Мені чомусь йде на згадку нотатка Карла Ясперса про стиль мислення засновника фундаментальної онтології: «Нема свободи, бо бракує іронії» [10, с. 86].

#### Примітки

<sup>1</sup> цю статтю присвячую моєму другові Максимові – незмінно, повсякчас і назавжди.

1. Гадамер Г.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики: Пер. с нем. / Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова.– М.: Прогресс, 1988.– 704 с.
2. Киркегор С. О понятии иронии // Логос.– М., 1993.– № 4.– С. 176–198.
3. Кьеркегор С. Страх и трепет: Пер. с дат.– М.: Республика, 1993.– 383 с.
4. Лембек К.-Х. «Естественные» мотивы трансцендентальной установки? К проблеме метода в феноменологии // Феноменология і філософський метод:

- 
- Щорічник Українського феноменологічного товариства 1999 р.– К., 2000.– С. 195–212.
5. Табачковський В. Полісутнісне homo: філософсько-мистецька думка в пошуках «неевклідової рефлексивності».– К.: ПАРАПАН, 2000.– 432 с.
  6. Финк Э. Основные феномены человеческого бытия // Проблема человека в западной философии. Переводы / Сост. и послесл. П. С. Гуревича; Общ. ред. Ю. Н. Попова.– М.: Прогресс, 1988.– С. 357–403.
  7. Хайдеггер М. Вопрос о технике // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с немецкого.– М.: Республика, 1993.– С. 221–238.
  8. Шелер М. Положение человека в Космосе // Проблема человека в западной философии: Переводы / Сост. и послесл. П. С. Гуревича; Общ. ред. Ю. Н. Попова.– М.: Прогресс, 1988.– С. 31–95.
  9. Ясперс К. Введение в философию / Пер. с нем. Под ред. А. А. Михайлова.– Мн.: Пропицей, 2000.– 192 с.
  10. Ясперс К. Нотатки про Мартіна Гайдеггера 1928/38 рр. // Мартін Гайдеггер очима сучасників.– К.: Стилос, 2002.– 128 с.
  11. Ясперс К. Смысл и назначение истории: Пер. с нем.– М.: Политиздат, 1991.– 527 с.

УДК 18:159.942.3

Оксана Кожем'якіна

**ДІАЛОГІЧНЕ ПІДґРУНТЯ СМІХУ В МЕРЕЖАХ  
РОЗУМІННЯ ІНШОГО**

*В статті здійснено аналіз діалогічних засад сміху як результату розуміння та умови порозуміння з Іншим. Звертається увага на неоднозначні соціальні наслідки сміху та його соціальні функції. Наголошується на потенціалі солідарності, властивому сміху.*

**Ключові слова:** сміх, свобода, солідарність, Інший, Чужий, розуміння.

*В статье осуществлен анализ диалогических оснований смеха в качестве результата понимания и условия взаимопонимания. Обращается внимание на неоднозначные социальные последствия смеха и его социальные функции, а также на свойственном смеху потенциале солидарности.*

**Ключевые слова:** смех, свобода, солидарность, Другой, Чужой, понимание.

*The analysis of dialogic principles of laughter out as to the result of understanding and condition of mutual understanding with Other is carried in the article. Attention applies on the ambiguous social consequences of laughter and its social functions. Marked on potential of solidarity peculiar laughter.*

**Keywords:** laughter, freedom, solidarity, Other, Stranger, understanding.

Ситуація мультикультурності сучасного глобалізованого соціуму задає нові параметри розуміння проблематики Іншого, що стає однією з провідних тем сучасної філософії, особливо актуалізуючись в ситуації лінгвістичного та екзистенційного повороту, а також методологічних зрушень від принципу суб'єктивності до інтерсуб'єктивності. Особливо гостро питання Іншого постає на фоні наявної кризи порозуміння між різними ідентичностями (культурними, національними, конфесійними, гендерними та ін.), зумовлюючи зв'язок проблематики Іншого з поняттями ідентичності, справедливості, відповідальності, визнання, толерантності, довіри. Звернення до сміхового контексту дослідження проблематики Іншого зумовлене специфічною діалогічною природою сміху, що відкриває нові ракурси сприйняття Іншого в «зустрічному» режимі як зіткнення горизонтів порозуміння, переосмислення Я та усвідомлення необхідності виходу з ситуації самообмеження, визнання відмінностей, в той же час залишаючи підстави для вияву солідарності.

Тому метою даного дослідження є окреслення діалогічних підвалин сміху в контексті розуміння Іншого та порозуміння з Іншим, звертаючи увагу на солідаризуючий потенціал сміху.



Проблема сміху, незважаючи на давню традицію вивчення, що бере початок ще в працях Аристотеля та отримує подальший розвиток в концепціях І. Канта, А. Шопенгауера, З. Фрейда, А. Бергсона, М. Бахтіна, В. Проппа та ін., відкриває все нові й нові контексти досліджень, актуалізуючи їх міждисциплінарний характер та сприяючи формуванню цілісної картини світу. Серед сучасних дослідників соціокультурних засад сміху слід відзначити Л. Карасьова, А. Дмитрієва, О. Козінцева, С. Аверінцева, Ю. Борєва, А. Сичова та ін., в працях яких відбувається звернення до аналізу соціальних функцій сміху. Аналіз проблематики Іншого в її найрізноманітніших проявах знаходимо в працях Е. Гуссерля, Е. Левінаса, Б. Вальденфельса, М. Бубера, П. Рікера, М. Мерло-Понті, М. Бахтіна, З. Фрейда, Ж. Лакана, М. Теннісена та ін. Але досліджень, присвячених аналізу діалогічних засад сміху в контексті розуміння Іншого, досить мало, що і обумовлює актуальність даної праці.

Сміх постає універсальним феноменом, вбираючи в себе культурологічні, фізіологічні, психологічні виміри, парадоксально приховуючи в собі як небезпеку обману, приниження, зловтішання, так і радісну посмішку, схвалення, відкритість до взаємодії, знаходячи вирази в так званому «злому» та «доброму» сміхові. В традиціях Г. Сковороди визначати сміх, здатність до сміху та радості як ознаку здорової душі. В контексті даного дослідження сміх розглядається нами як значущий соціокультурний феномен, що є елементом різноманітних людських взаємин та призводить до неоднозначних соціальних наслідків. Особливо актуальним постає вивчення сміху як механізму вирішення потенційно конфліктних ситуацій або їх попередження, зняття соціальної гостроти, сприяючи емоційній розрядці та зменшенні соціальної напруги.

Теорії сміху зазвичай розробляються на фоні контрастних модальностей: як теорії невідповідності, як вираз протиріччя, що призводить до усвідомлення несумісності та неприйнятності існуючого стану речей та прагнення (хоча б ілюзорного) його змінити, порушити (хоча б уявно) існуючі формальні правила, звертаючи увагу на деяку міру зла. Сміх визначається як засіб викриття зла, подолання зла, відповіді (чи то злої, чи то доброї) на зло, але результати сміху все ж трактуються в термінах позитивних значень як конститутивного чинника суспільних перетворень в контексті збереження цілісності, розширення світоглядних меж. Згідно Аристотелю, сміх є деякою помилкою та неподобством, через яке ніхто не зазнає страждань та яке нікому не загрожує [1, с. 650].

Існує також традиція аналізу сміху в ракурсі свободи, коли сміх трактується як звільнення, як прагнення до подолання бар'єрів, соціальних обмежень, коли «все дозволено» хоча б «понарошку». Згідно

з М. Бахтіним, сміх перш за все звільняє від великого внутрішнього цензора, від страху перед священним, перед авторитарною заборонаю, перед минулим, владою, спрямовуючи погляд на нове та майбутнє, відкриваючи «світ по-новому в його максимально веселому та максимально тверезому аспекті» [2, с. 107]. Сміх, таким чином, володіє духом трансгресії, що орієнтує на межі та подолання цих меж, сприяючи особистісному самоствердженню та взаємопроникненню смислів Я та Іншого.

Сміх відображає миттєве інтуїтивне поєднання смислів, розуміння тонких граней світу та відтінків значень, сприяючи формуванню нового світовідчуття та світорозуміння, в той же час руйнуючи встановлені правила, демонструючи нежиттєздатність попередніх зв'язків, викриваючи вади та пороки, висвітлюючи власне відношення до існуючого стану речей. Сміх поєднує в собі індивідуальні та соціальні виміри людського буття, нове та старе, раціональне та емоційне, конструктивне та деструктивне, примирення та агресію, чим і обумовлена амбівалентна природа сміху.

Сміх ілюструє складність соціального буття, породжуючись контрастними ситуаціями неадаптивності, безглуздя, суперечливості, деякої невідповідності, що сприяє, згідно логіці І. Канта, трактуванню сміху як афекта внаслідок перетворення напруженого очікування в ніщо, сприяючи певній емоційній розрядці. Таким чином, визначення сміху в термінах своєрідного очікування дозволяє зосередитись на результативності сміху, наслідки якого йдуть далеко за межі комічного, досягаючи соціальних ефектів солідарності, суспільного вдосконалення, стимулювання до дій, ціннісного переосмислення. Тому серед соціальних функцій сміху виокремимо солідаризуючу, соціальної корекції, виховну, аксіологічну, світоглядну, пізнавальну, інформативну, компенсаторну. Сміх охороняє та захищає культурну своєрідність Своїх, виконуючи ідентифікаційну, мобілізуючу та інтегративну функції, слугуючи збереженню дистанції відносно Чужих, та водночас саме сміх є одним із засобів уможливлення діалогу з Іншим як Чужим завдяки потенціалу свободи та загальнолюдської солідарності.

На комунікативному підґрунті сміху наголошує А. Бергсон, виокремлюючи три ключові сміхові ознаки: сміх є суто людським феноменом; він пов'язаний з деякою нечутливістю, внутрішнім визнанням умовності комічної ситуації; сміх завжди комунікативний, співвіднесений зі спільнотою [3]. Сміх має соціокультурну природу та налаштування на взаємодію, на спільне розуміння, сміх завжди потребує зворотньої реакції, «сміх немовби потребує відгуку..., смішне не може оцінити той, хто

відчуває себе самотнім» [3, с. 13]. Окрім того, сміх мобілізує, збуджує, сприяючи загальному вдосконаленню суспільства, тримаючи в напрузі та взаємодії ті види діяльності, які ризикували затухнути [3, с. 21].

Завдяки сміху відбувається оцінка існуючого з позицій бажаного, належного, здійснюються спроби знаходження способів подолання незадовільного існуючого стану шляхом смислових ігор, сприяючи встановленню нових комунікативних зв'язків та розширюючи коло взаємодії. Звертаючи увагу на безліч «масок сміху», його внутрішні та зовнішні, духовні та тілесні прояви та виявляючи співвідношення сміху з категоріями добра та зла, Л. Карасьов виокремлює два види сміху – «сміх тіла», сміх радісний, вітально енергійний, тілесний, який не пов'язаний з відчуттям смішного та дотепністю, та «сміх розуму», тобто сміх, викликаний відчуттям смішного, сміх комічний, оціночний, що вибирає в себе весь універсум смішного [6]. В трактовці Л. Карасьова сміх завжди знаходиться в діалозі зі злом, йде поряд зі злом, то віддаляючись, то наближаючись до нього, але сміх як «блага відповідь на репліку зла» постає в якості роботи з простором смислів, завдяки чому зло втрачає дієвість, спричинюючи отримання сміхом властивостей протистояння злу, оскільки смішне являє собою усвідомлене зло, хоча б лише розумово чи в уяві, але переможене, і тому прощене зло. Саме раптове виявлення факту можливості подолання зла породжує сміх [6, с. 29]. Радість від відчуття перемоги над злом, хоча б і в таких формах, спільні контексти порозуміння, прагнення до майбутніх перетворень виявляє солідаризуючий потенціал сміху. В якості найдивовижнішої властивості сміху О. Козінцев зазначає незрівнянну здатність об'єднувати людей, причому об'єднувати не тільки тих, хто сміється, а й тих, хто досліджує сміх незалежно від їх позиції та погоджень поміж собою [7].

Саме на інтегративному потенціалі сміху наголошує В. Малахов, стверджуючи, що сміх як вираз свободи, хоча й замкненої в суто душевному вимірі людського буття, створює чарівливу перспективу солідарності в свободі, зменшуючи або навіть знищуючи страх шляхом переосмислення страшного як смішного [8, с. 408]. Сміх в такому ракурсі, згідно В. Малахову, сприяє розумінню остаточної суті справ, постаючи могутнім апаратом світорозуміння на началах свободи та солідарності. Саме цей «апарат розуміння» як м'який захисний шар дає можливість не ототожнювати себе з офіційною ідеологією та зберігати певну «змістовну дистанцію, в межах якої знаходилось місце і для внутрішньої свободи, і для справжньої людяності» [8, с. 409].

Сміх в його певних виразах володіє потужною інтегративною силою, постаючи в якості «метакомунікативного сигналу доброзичливості» [5,

с. 209], ілюструючи проблемність спів-буття, спів-відповідальності, спів-залежності та пропонуючи своєрідну компенсацію негативних його аспектів та сприяючи розрядці накопичених непорозумінь. Парадоксальна, амбівалентна, але завжди діалогічна природа сміху зумовлює його трактування в якості відповіді, реакції на світ, на подію Іншого, а принципова незавершеність сміху та відкритість для нових смислів створює нові контексти розуміння себе, Іншого, світу взагалі, сприяючи збереженню цілісного світогляду.

Що являє собою Інший в мережах соціальних комунікацій? Він може поставати як усвідомлений Інший, що має власний, відмінний досвід, постаючи в якості «Мене – Іншого», «Чужого», «Свого», «Ти», «Ближнього», «Дальнього», «Третього», але ключовим у цьому питанні є усвідомлення інакшості Іншого, його особистісного протистояння, потенційної конфліктності з ним. Проблема Іншого стосується понять відмінного та схожого, колективного та індивідуального, ідентичного та аутентичного, взаємовпливу та взаємозалежності. Постать Іншого відіграє провідну роль в процесах формування ідентичності, адже людина стає собою саме через залучення до інших, але остаточна ідентифікація відбувається лише в наближенні до певного Ми та усвідомленні власної відмінності.

Довіра до Іншого містить в собі світоглядні опозиційні вказівки на відмінності та порівняння, які особливо чітко виявляються в позиції Іншого як Чужого та Свого, коли довіра до своїх є вагомою умовою тривалого існування спільноти, а довіра до Чужого досить часто перетворюється на недовіру та залежить від контексту сприйняття Чужого (як мовного Чужого, як дивного Чужого, як ворожого Чужого, як немісцевого Чужого, як загадкового Чужого та ін.), породжуючи цілу низку різноманітних почуттів: цікавість, страх, побоювання, роздратування, зачарування та ін. Зрозуміло, що в умовах глобалізації та інформатизації, коли Чуже стає всепроникним та заразливим, постать Іншого як Чужого зазнає суттєвих змін, зумовлюючи формування нових контекстів розуміння як культурної ідентичності, так і онтологічних засад індивідуального та колективного буття людини в сучасному світі та способів її самовираження, змінюючи, відповідно, і ключові засади сміхової культури.

Проблема розуміння Іншого (як здатність до проникнення у його культурні смисли, врахування його інтересів та думок) особливо актуалізується в ситуації зіткнення домагань значущості з боку Іншого як Чужого з власними домаганнями, що спричинює конфліктну ситуацію та змушує здійснювати перехід від зони розуміння до зони порозуміння [4,

с. 96]. Сміх в цьому контексті як універсальне джерело свободи та загальнолюдської солідарності є універсальним засобом подолання культурної дистанції та створення засад спільності, знаходження нових смислових ракурсів порозуміння завдяки закладеному в сміхові потенціалу звільнення від стереотипів та відкритості до взаємодії.

Таким чином, сміх постає в якості результату розуміння, знаходження спільних смислів та схоплення підтекстів, що сприяє порозумінню з Іншим, уможливлючи дотичність смислових змістів при збереженні особистісної дистанції шляхом ціннісно-смислового означування та переозначування культурних контекстів, зміщення фокусів розуміння. Діалогічне підґрунтя сміху позначає смисловий рух в бік оцінки Іншого, визнанні його здатності до розпізнавання смислів та готовності подолання існуючих комунікативних бар'єрів, що уможлиблює соціальне узгодження та гармонізацію домінуючих значень.

Сміх постає як точка перетину смислових горизонтів Я та Іншого, коли на поверхню виходить співмірне з нашою практикою існування остаточне розуміння суті, долаючи відстані між способами розуміння, формуючи такий ракурс відображення реальності, в якому протиріччя загострюються, викриваються певні негаразди суспільного та індивідуального буття, але в той же час окреслюються способи їх подолання та можливі шляхи суспільного вдосконалення. Завдяки сміху зберігається своєрідна дистанція з офіційною ідеологією, усвідомлюючи відносність формальних порядків та відображаючи певні інтелектуальні рухи в контексті сучасної культури.

1. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Сочинения: в 4 т.– Т. 4.– М.: Мысль, 1983.– С. 645–680.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.– М.: Художественная литература, 1990.– 527 с.
3. Бергсон А. Смех.– М.: Искусство, 1992.– 127 с.
4. Вальденфельс Б. Топографія Чужого: студії до феноменології Чужого / пер. з нім. В. Кебуладзе.– К.: ППС-2002, 2004.– 206 с.
5. Дмитриев А. В. Социология юмора: Очерки.– М.: ОФСПП РАН, 1996.– 214 с.
6. Карасев Л. Философия смеха.– М.: РГУ, 1996.– 224 с.
7. Козинцев А. Г. Человек и смех.– СПб.: Алетейя, 2007.– 235 с.
8. Малахов В. А. Феномен прикол // В.А. Малахов. Уязвимость любви.– К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2005.– С. 407–415.

УДК 18:791.43

Юлия Коваленко

**«КАЗУС БОРАТА»: СМЕХ КАК МЕХАНИЗМ  
ДИСТАНЦИРОВАНИЯ ОТ РЕАЛЬНОСТИ**

*В статті розглядається категорія сміху та смішного як механізм дистанціювання від реальності, «о-своєння» Іншого та взаємозв'язок смішного із сучасною логікою капіталізму.*

**Ключові слова:** *Реальність, смішне, о-своєння, Інший.*

*В статье рассматривается категория смеха и смешного как механизм дистанцирования от реальности, «о-своения» Другого и взаимосвязь смешного с современной логикой капитализма.*

**Ключевые слова:** *Реальность, смешное, о-своение, Другой.*

*Category of laughter and funniest as a mechanism of distancing from the reality, Other's «assimilation» and their interrelation with capitalistic logic are analyzed in the article.*

**Keywords:** *Reality, funniest, assimilation, Other.*

Недавно в Кувейте на чемпионате мира по стрельбе произошел курьезный случай: во время приветствия команды спортсменов из Казахстана организаторы по ошибке включили вместо официального гимна страны ремейк из скандальной комедии «Борат: культурные исследования Америки в пользу славного государства Казахстан». В остром нашумевшем в 2006 году фильме британского режиссера Лари Чарльза речь идет о вымышленном казахском журналисте, который приезжает в США, чтобы снять документальный репортаж. Картина состоит из многочисленных неполиткорректных шуток, высмеивающих казахстанского персонажа и, в общем-то, саму Республику Казахстан [1].

И можно было бы списать на случайность эту ошибку организаторов чемпионата, включивших гимн из «Бората», однако, если присмотреться, вся эта ситуация выглядит очень символично. При чем, показателен не только сам курьез, но и реакция Казахстанского МИДа на происшествие – глава министерства Ержан Казыханов, ранее резко критиковавший картину, теперь же официально заявил, что фильм способствует увеличению привлекательности Казахстана для туристов. Так вот интерес здесь кроется не в том, что «Борат», так или иначе, придает стране мировой «популярности», а именно в том, что песня из столь неполиткорректной комедии вдруг звучит в качестве гимна и официальные лица признают заслуги фильма, высмеивающего само государство.

Проще говоря, нам следует внимательней присмотреться к смешному, как к культурному актору. Ведь очевидно, что смешное занимает довольно

парадоксальную позицию: с одной стороны, смех над государственным, официальным всегда таит в себе некую угрозу этой государственности (логично, что боясь оказаться шутком, нередко правительства запрещают высмеивания в свой адрес, как это недавно сделал Александр Лукашенко, запретив трансляцию комедийного проекта «Прожекторперисхилтон», в одном из выпусков которого прозвучали шутки вокруг президента Беларуси), но, с другой стороны, смешное вдруг оказывается чем-то, «работающим» во благо государственности, как это случилось с Казахстаном и фильмом «Борат». Причина всего этого лежит не на поверхности государственной политики, а глубоко в природе смеха, как механизма дистанцирования от реальности.

При чем реальность здесь понимается на двух условных уровнях: как социальная (либо же Символическая) реальность, и Реальное в определениях Жака Лакана. Вспомним, что Лакан предполагал существование всего трех возможных состояний психики – Реальное, Воображаемое и Символическое. Под Реальным французский мыслитель понимал состояние до субъективности, до включения в символическую сеть, в сеть языка, состояние гармоничного единства и не-оторванности, короче – до рождения, состояние нахождения в утробе матери. С рождением, по лакановской логике, человек обретает свою травматичную субъективность, поскольку становится от-дельным, от-чужденным, включенным в субъект-субъектные отношения, в текст культуры.

Желанию преодолеть эту травматичную от-дельность и вернуться в гармоничное состояние Реального, до-субъективного человек и посвящает всю свою жизнь. Главным образом, субъект находит утешения в признаниях своего Я Другим – когда Другой признает мое Я, возникает (хоть и иллюзорное и кратковременное) ощущение полноты, единства, гармоничной неотчужденности, в общем, иллюзорное ощущение состояния Реального. В этом смысле, Другой становится, как выражался Сартр, адом – с одной стороны, с признанием моего Я Другим связано хотя бы иллюзорное ощущение гармоничного единства, но, с другой стороны, Другой питает травматичное ощущение от-чужденности, от-дельности субъекта самим лишь своим существованием.

С фатальными попытками избавиться от своей субъективности связана страсть субъекта о-своить Другого, т. е. преодолеть разрыв с этим Другим, сделать его частью себя. Жак Лакан говорил о стремлении субъекта получить «Другого в собственном распоряжении» [3, с. 154]. Думаю, сегодня речь должна идти уже даже не о распоряжении Другим, то есть уже не просто о претендовании на приватизацию Другого, а именно об о-своении Другого, о требовании изначально своего Другого.

Такой о-своенный Другой будет занимать парадоксальную позицию. С одной стороны, между мной и моим о-своенным Другим уже преодолен разрыв, он не есть более Другим, обозначающим мою субъективность, т. е. с таким о-своенным Другим исчезает травматичная отчужденность. Но, с другой стороны, Другой продолжает существовать, поскольку, если «тождество возможно только в силу различания», как говорит Виктор Мазин [4, с. 95], то и гармоничное ощущение единства и признания возможно также только в силу Другого. Именно страсть о-своения Другого есть нашей сегодняшней попыткой избавиться от негармоничного существования в Символической сети, в социальном.

В этой связи, как замечает Славой Жижек, процесс виртуализации (о котором чаще всего принято сегодня говорить в рамках Бодрийяровской концепции симуляции) оказывается основой любых субъект-субъектных отношений, любой коммуникации. Ведь, во-первых, общаясь с Другим, Я общаюсь не конкретно с ним, а с неким его образом, который Я выстраиваю себе: «Я понимаю, что вы испражняетесь, потеете, не говоря уж о другом, но я продолжаю с вами общаться, т. е. общаюсь не с вашим реальным образом, а тем образом, который я себе представляю, с виртуальным образом», – говорит Славой Жижек [2]. А, во-вторых, именно этот виртуальный образ Другого, выстроенный моим Я, становится некоторой «точкой отсчета» для о-своения Другого мною.

Чем, как не своеобразным способом о-своения кажется смех? Ситуация, в которой Другой может быть для меня смешным, это ситуация, когда Другой становится о-своенным, а потому, разрыв с ним якобы преодолевается. В такой ситуации Другой лишается своей абсолютной чужести по определению. Здесь нет места для Абсолютно Другого, вызывающего у субъекта глубинный страх. Этот Абсолютно Другой будет вызывать у меня страх именно потому, что в силу своей таинственности и закрытости для меня, он не может стать, словами Лакана, сценой для моего Я, т. е. Абсолютно Другой страшен для меня тем, что я не могу получить от него признания своего Я, которое питало бы хотя бы иллюзорное и кратковременное ощущение полноты и неотчужденности. Проще и короче говоря, Абсолютно Другой вызывает страх тем, что он не находит своего места в символической системе субъекта.

И о-смеивание Другого есть ни чем иным, как механизмом «вписывания» Другого в символическую сеть, а потому и механизмом о-своения. О-смеивание это всегда процесс, с одной стороны, выстраивания виртуального образа Другого и включения его в субъект-субъектные отношения, а с другой стороны, процесс иллюзорного лишения Другого его другости, чужести, некоторого преодоления разрыва между Я и



Другим. Ведь о-смеянный Другой – это мой, о-своенный виртуальный образ Другого, что подразумевает максимальное преодоление разрыва с Другим. Короче говоря, о-смеивая Другого я вписываю его в свою символическую систему, но так вписываю, что Другой становится о-своенным мною.

И таким образом, смех якобы приближает меня к, опять же, иллюзорному ощущению полноты и неотчужденности, ощущению состояния Реального и до-субъективного. Но ключевое слово здесь «иллюзорное»: как только в такое кажущееся гармоничное состояние полноты просачивается субъективность, когда якобы о-своенный Другой «восстает» против такой априорной приватизации моим Я и проявляет свою другость, я опять попадаю в травматичное ощущение отчужденности, оторванности и абсолютной субъективности – я возвращаюсь в Реальность своей субъективности. И таким образом, смех, о-смеивание, есть механизм дистанцирования от «не-виртуализированной», Реальной субъективности.

Славой Жижек, говоря о процессе виртуализации на всех трех лакановских регистрах (Реальное-Воображаемое-Символическое), замечает, что виртуализация Символического (структуры социального) заключается в необходимости культурной системы норм и запретов оставаться образной (виртуальной), в рамках лишь угроз, не переступая черту реализации: «Если авторитет действует слишком неприкрыто, это парадоксально выступает как признак импотенции... в нем начинает ощущаться что-то от шута», – говорит Жижек [2]. И вот тут, как мне кажется, нужно пойти немного дальше.

Нам нужно признать, что вся Символическая структура норм и запретов должна быть не просто образной, оставаться только лишь в рамках угроз, дабы продолжать свое функционирование, но и сами угрозы должны быть парадоксально о-своены, не восприниматься непосредственно как угрозы, стать некоторым фантомом, чтобы продолжать функционировать. Как в той несмешной шутке про арахнофобов – если ты видишь паука, это не страшно... страшно, когда ты его не видишь. Если социальная угроза серьезна, она перестает функционировать – функционирует она, только если не воспринимается со всей серьезностью. Вот в этом заключается ключевой парадокс.

Именно поэтому, к примеру, огромный массив компромата, публикуемого в прошлом году Джулианом Ассанджем, по большому счету, не принес никакого результата, кроме кратковременного общественного интереса. Желая «раскрыть глаза людям» на действительную, реальную политику, Ассандж представил серьезную, реальную суть вещей.

Метафорично выражаясь, он показал всем большого страшного паука и, тем самым, сделал его «слишком реальным». Такая «неприличная» реальность источника травмы, конечно же, вызывает необходимость дистанцироваться от нее. И именно в силу этого никаких серьезных изменений ни в мировой политике, ни, тем более, в общественном сознании не последовало (да о чем мы говорим – ни один разоблаченный политик не понес наказания за свои незаконные действия!). Проще говоря, нами движет принцип, согласно которому все, что ты будешь пытаться репрезентировать как слишком серьезное, таковым не будет воспринято, и, соответственно, наоборот.

Не из этой ли скрытой логики исходя, прозвучало официальное заявление МИДа Казахстана о том, что совершенно неpolitкорректный фильм, высмеивающий страну, работает во благо этого государства? Осмеенное государственное, официальное, как бы парадоксально это не выглядело, в итоге функционирует как действующая/действительная система норм и запретов.

Смешное как механизм дистанцирования от Реальной субъективности, механизм о-своения Другого, вписывания его в частную Символическую сеть есть не чем иным, как капиталистической логикой. Именно логика капитализма, порождающая наше требование не просто приватизации Другого, а его о-своение, приводит, в итоге, к тому, что гимном страны звучит песня из комедии со словами «В Казахстане самые чистые в регионе проститутки, за исключением, конечно, Туркменистана» и «Казахстан – самая передовая страна в мире – мы изобрели ириски и ремни для брюк». Ведь, давайте, наконец, признаемся – в подобных случаях все мы руководствуемся приблизительно следующим принципом: в этом нет ничего нового, мы это и так подразумеваем, поскольку все это общеизвестно, но пока это остается в области наших догадок, фантазмов, это остается не травматичным для нас; и поэтому, когда все это предстает перед нами в своей «неприличной» реальности, мы просто не воспринимаем это всерьез, дабы не разрушить спасительную фантазматичность.

Именно поэтому на компромат Ассанджа со всех сторон звучал один ответ – «Бросьте, здесь нет ничего компрометирующего!». Несерьезное восприятие огромного архива официальных документов, подтверждающих наши фантазмы вокруг мировой политики, дистанцировало нас от травматичной реальности социального, Символического порядка. Когда нам «в лоб» заявляют «посмотрите – вот официальные документы, подтверждающие, что США напрямую связаны с террористическими силами, или что Вашингтон следит за

администрацией Путина и Медведева», все, что остается нам, чтобы избежать травматического столкновения с реальной сутью вещей – засмеяться и ответить «А как же! Но Брюс Уиллис нас спасет!» (причем, параллель с кинематографом возникает совершенно не случайно!).

Парадоксально, но реальный, действительный порядок вещей нашего Символического может быть воспринят только иронично, и, в то же время, о-смеянное всегда заставляет воспринять ядро происходящего серьезно. Когда победивший на выборах президента Путин расплакался на Манежной площади, все шутили «плачущего Путина сыграл Безруков». Но не это ли о-смеивание позволило о-своить ситуацию, вписать ее в Символическую сеть и, в результате, за всем этим репрезентируем либеральным пафосом увидеть обычное капиталистическое воспроизводство старого сценария. Подобные речи мы слышали десятки раз: и в 2004 году на киевском Майдане, и, в общем-то, каждый год на церемонии вручения кинопремии «Оскар».

Однако вся опасность тут заключается в том, что смешное, которое есть путем о-своения Другого, приносит иллюзорное ощущение преодоления разрыва, хоть и таит в себе Реальное ядро событий, хоть и возвращает нас всегда к пониманию действительного, реального социального порядка, тем ни менее не дает нам возможности выйти из либерально-капиталистических уз. Символично прозвучавший в Кувейте гимн из «Бората», как бы радикально это не звучало, это модель нашего Символического. Ироничная песня, о-смеивающая Реальное, действительное ядро либерального пафоса, на котором строится структура нашего социального, вдруг не становится источником травмы, не становится толчком к изменениям в общественном сознании, а признается благотворствующим актором.

То есть, иными словами, либерально-капиталистический пафос, который за репрезентируемыми устремленностями на мультикультурализм, толерантность, равноправие и экономическое развитие, по сути, скрывает верх нетерпимости и неравенства, был о-своен смешной ситуацией с гимном из «Бората». Смешное, как механизм преодоления разрыва в социальной структуре, достижения иллюзорного ощущения гармоничного единства и избавления от субъективности, в случае кувейтского курьеза наглядно демонстрирует то, как мы дистанцируемся от травматичной Реальности Символического.

Признание Казахстанским МИДом заслуг комедии «Борат» перед государством есть не чем иным, как прямым (осознанным или не осознанным – не имеет значения) воплощением той самой логики, когда мы хоть и понимаем Реальность ядра происходящего, понимаем, что

именно скрывается за либерально-капиталистической программой, но осмеивание сглаживает это травматичное осознание, иллюзорно преодолевает болезненное ощущение негармоничного существования, отчужденности и субъективности. В этом смысле, конечно, неполиткорректный гимн из «Бората» на мировом чемпионате по стрельбе в Кувейте звучал крайне иронично и символично.

И ровно до тех пор, пока мы будем продолжать останавливаться только на осмеивании разрывов в ткани Символического, сглаживании травматического ядра Реальной сути вещей, прозвучавший на чемпионате в Кувейте гимн из «Бората» будет все менее и менее походить на нелепую случайность. Пока мы будем продолжать дистанцироваться от понимания того, что либерально-капиталистические стремлениями борьбы за демократию во всем мире совершаются ценой самих демократических ценностей, все, что нам будет оставаться – спасительный смех.

Пока на чемпионате звучала ироническая песня из нашумевшей комедии, спортсменка из Казахстана стояла, приложив руку к груди. Это то, какая нами руководит логика: мы готовы прикладывать руку к груди под слова о «чистейших проститутках», поскольку не хотим ломать Символическую структуру. В этом наша ошибка. Славой Жижек как-то призывал «требовать невозможного» – отказаться от капиталистической логики [5]. Если мы наберемся мужества за осмеиванием столкнуться с Реальным ядром вещей, осознать его, перед нами откроется возможность избавиться от либерально-капиталистического пафоса, за которым следуют гораздо более серьезные последствия, нежели курьез в Кувейте.

1. В Кувейте перепутали гимн Казахстана с песней из фильма «Борат» // Lenta.ru. – 23.03.2012 [http://lenta.ru] URL: <http://lenta.ru/news/2012/03/23/borat/>
2. Жижек С. Реальность виртуального / Пер. с англ. А. В. Коркина, К. А. Капельчук, А. Е. Радев. – СПб.: СПбГУ, 2009.
3. Лакан Ж. Образования бессознательного (Семинары: Книга V (1957/1958)) / Пер. с фр. А. Черноглазова. – М.: Гнозис, Логос, 2002. – 608 с.
4. Мазин В. Субъект Фрейда и Деррида. – СПб.: Алетейя, 2010. – 256 с.
5. Žižek S. Let us be realists and demand the impossible: communism // Festival of dangerous ideas, Sydney – 1-2 October, 2011. – URL: [http://play.sydneypoperahouse.com/index.php/media/1491-slavoj-zizek-the-impossible-communism.html?catid=867&field\\_name=value1#.TqVho01gZKs.vk](http://play.sydneypoperahouse.com/index.php/media/1491-slavoj-zizek-the-impossible-communism.html?catid=867&field_name=value1#.TqVho01gZKs.vk)

УДК 82.09

Александр Афанасьев

## СМЕШНО ЛИ СМЕШНОЕ?

## ИЛИ ЕГО ВЕЛИЧЕСТВО КОЛИЧЕСТВО

*В гуманітаристиці необхідно розрізняти дві групи теорій. Перші відповідають стандартним канонам науковості, використовують точні методи, зокрема, чисельні. Другі покликані розширити дослідницький горизонт, по-новому побачити досліджуваний об'єкт.*

**Ключові слова:** літературознавство, поетика, метод, теорія, розуміння, мєніпея.

*В гуманитаристике необходимо различать две группы теорий. Первые соответствуют стандартным канонам научности, используют строгие методы, в том числе, количественные. Вторые, пользуясь нестрогими метафорическими терминами, призваны расширить исследовательский горизонт, по-новому увидеть исследуемый объект.*

**Ключевые слова:** литературоведение, поэтика, метод, теория, понимание, мєніппея.

*It is necessary to differ two groups of theories in Humanities. The first theories correspond to standard canons of scientific content, use strict methods including quantitative. The second theories, using non-strict metaphoric terms, are called to broaden the research horizon, to view the researched object in a new way.*

**Keywords:** study of literature, poetics, method, theory, comprehension, мєніппея.

Преклонение современных людей перед цифрами, числами, количественными показателями с одной стороны оправдано, а с другой – нередко приобретает гипертрофированный характер. Формула «размер имеет значение» стала не только рекламным слоганом, но прямо таки наполнилось сакральным смыслом. Причем, как в быту или производстве товаров, так и в науке. Магия цифр завораживает не только представителей точных наук. Вычисляют также и гуманитарии, даже в такой, казалось бы, далекой от математики области как литературоведение, особенно в комментаторских и интерпретативных жанрах. Оказывается, что интерпретация, понимание действительно связаны с количеством, правда, неоднозначно. Демонстрация данного тезиса и является целью статьи.

Парадоксальная формулировка вопроса, вынесенного в название, оправдана тем обстоятельством, что не всегда то, что заявлено как смешное, действительно оказывается таковым. Это касается и анекдотов, и шуток, и более крупных по объему, «серьезных» литературных произведений. Причем дело не в том, что кто-то не понимает юмора. Часто проблема совсем в другом. Нередко произведение, объявленное автором комедией, вызывает горькую улыбку, а то и раздражение. Достаточно

вспомнить реакцию царя Николая Первого на комедию Н. Гоголя «Ревизор», заставившего всех своих министров смотреть пьесу: «Ну, пьеска! Всем досталось, а мне – более всех!». Реакция советского руководства на юмористические произведения была намного острее: доставалось всем уже не от автора, а от государства, причем авторам едва ли не больше всех.

Но бывает и так, что комедия не воспринимается таковой и широкой публикой, и специалистами. Примером может служить «Вишневый сад» А. Чехова, когда спектакль отнюдь не сопровождается гомерическим хохотом. Вряд ли кто-то из зрителей или читателей смеялся в финале пьесы, где умирает в запертом доме забытый всеми старый верный слуга. Тем не менее, чеховская пьеса действительно есть комедия. Разве не смешон столь разношерстный набор персонажей в одном месте, который, впрочем, не был большой редкостью в чеховские времена? Разве не смешно, что персонажи в основном не понимают друг друга? Это касается не только «классового» непонимания, когда дельные предложения купца Лопухина объявляются вздорными с точки зрения старой дворянской психологии. Правда, выговорить, рационализировать свой образ вишневого сада как части внутреннего мира, как части уходящей культуры, они не могут, ибо их жизнь завязана своими смыслами именно на этот образ. Им не понятно, почему другие этого не понимают. Не понимают друг друга слуги Яша и Фирс, и не только в силу возрастных различий, но и разного видения своего места в жизни. Не понимают друг друга и горничная Дуняша с лакеем Яшей, и студент Трофимов с хозяйской дочкой Аней, и даже брат и сестра – Гаев и Раневская. Между тем, у всех у них множество точек соприкосновения, долженствующих обеспечить взаимопонимание. Но не тут-то было. Поэтому многие реплики чеховских героев в «Вишневом саду» никак не связаны между собой, словно персонажи не слышат друг друга.

**Дуняша.** Уж я не знаю, что и думать. Он меня любит, так любит!

**Аня** (глядит в свою дверь, нежно). Моя комната, мои окна, как будто я не уезжала. Я дома! [13, с. 320–321];

**Лопухин.** Время, говорю, идет.

**Гаев.** А здесь пачулями пахнет.

**Аня.** Я спать пойду. Спокойной ночи, мама [13, с. 324];

**Гаев.** Помню, когда мне было шесть лет, в Троицын день я сидел на этом окне и смотрел, как мой отец шел в церковь...

**Любовь Андреевна.** Все вещи забрали? [13, с. 369].

А понимают ли персонажи сами себя? «Вечный студент» Петя Трофимов говорит о необходимости работать, а сам ничего не делает.

Даже такой цельный человек, как купец Лопухин, не может никак сделать предложение Варе, которая ему нравится, и не может толком объяснить, зачем он купил вишневый сад, да еще так дорого, хотя его эмоции по этому поводу, как говорится, зашкаливают.

Но особое непонимание связано с количественными характеристиками, имеющими важное значение или, напротив, не имеющие значения. Так, известно, что Чехов писал персонажей пьесы «Вишневый сад» под определенных актеров, из чего можно, например, вычислить возраст Раневской, которую, по Чеховскому замыслу, должна была играть Ольга Книппер-Чехова и которой, следовательно, около тридцати пяти лет [11]. А возраст ее семнадцатилетней дочери Ани сам Чехов оговаривает и всячески подчеркивает. Не всегда режиссеры и актеры обращали на это внимание, что нередко порождало неоднозначные трактовки чеховских образов.

Количество (размер), конечно, имеет значение, особенно когда количество выражено законом, а не есть просто признак. Однако большее значение имеет связь между количественным признаком (возрастом, размером) и соответствующими мыслями, чувствами, поведением людей или литературных персонажей, выраженная соответствующим культурным смыслом, который увязан на множество других смыслов, в том числе мировоззренческого характера. Не исключено, что отмеченную связь можно выразить каким-то количественным законом, но такая наука пока не создана. Смысл связан с количественными характеристиками, но не напрямую. Конечно, есть разница между Раневской тридцатипятилетней и семидесятилетней, размером усадьбы в два гектара и в тысячу гектаров. Когда молодую женщину играют дамы пенсионного возраста, как минимум, меняются трактовки персонажей и появляется новое прочтение, новое понимание, иной смысл. В опере и того больше: часто Татьяну и Ольгу Лариных в «Евгении Онегине», которым примерно восемнадцать и семнадцать лет, соответственно, поют весьма немолодые и не очень стройные, как для девушек, певицы. Впрочем, современники Чехова, как и читатели, и зрители последующих поколений, не связывали явным образом смыслы с количественными признаками, они жили в этих смыслах и не соотносили их с количеством. Временные и пространственные количественные признаки неявно завязаны на смыслы, поэтому первые лишь подразумеваются, существуя на периферии сознания. Смыслы больше связываются с некоторыми качествами – социальной средой, культурными особенностями, идеологическими оценками и пр. Поэтому в трактовках «Вишневого сада», особенно в советское время, преобладало негативное отношение к дворянству, как к

отживающему сословию и тормозу прогресса. Естественно, что Раневскую играли старые, отживающие свой век, актрисы. Хотя не так уж давно именно дворянство справедливо рассматривалось как становой хребет общества, как генератор чести, достоинства, управленческих, образовательных и воспитательных кадров. С течением времени меняется жизнь, меняются культурные смыслы, а периферийные аспекты вообще забываются, что дает возможность заново открывать, точнее, переоткрывать классиков [11]. Однако, существуют пределы в понимании количества как смыслообразующего фактора. Театральный критик А. Минкин усмотрел удивительное, если не сказать смешное, превращение пространственного количества в мировоззренческое качество. Путем несложных операций он вычислил размер поместья Раневской, которое составляет, судя по чеховскому тексту, более тысячи гектаров. Это стало новостью для его театральных коллег, не вникавших в эту цифирь и полагавших, что оно не более двух гектаров. Тут так и просится реплика из «Вишневого сада», которую без конца повторяет помещик Борис Борисович Симеонов-Пищик:

**Пищик** (удивляясь). Вы подумайте! [13, с. 320, 326, 327]

Размер земельного участка порождает, с точки зрения Минкина, соответствующий размах мысли и чувства: большой участок – великие чувства и мысли, а маленький – мелкие. «Но тут не просто арифметика. Тут переход количества в качество. Это такой простор, что не видишь края. Точнее: все, что видишь кругом, – твое. Все – до горизонта. Если у тебя тысяча гектаров – видишь Россию. Если у тебя несколько соток – видишь забор» [11]. Чехов пишет о высоких чувствах, Минкин подхватывает: «Но это – если вид открывается на километры. Если идешь меж высокими заборами (поверху колючая проволока), то чувства низкие: досада, гнев. Заборы выше, чувства ниже... Кто-то хапнул землю, а у нас пропала Родина... Пропал тот вид, который формирует личность больше, чем знамя и гимн» [11]. Установить закономерную связь между Родиной и крупным землевладением может только тот, для которого действительно «размер имеет значение!» Пожалуй, досаду и гнев вызовет, скорее, большое поместье, хоть и не огражденное забором, чем маленький участок с трехметровым ограждением. Не здесь ли кроется причина крестьянских бунтов? Связь между количественными признаками и мировоззренческими ценностями не является закономерной.

Другое дело – не количественные признаки, которые в чеховской пьесе известны изначально, а количественные отношения как форма закономерности, которые желательно открывать в ходе исследования. Минкин открыл, вернее, переоткрыл не количественные отношения, а



признаки (возраст, размер поместья), которые были хорошо известны (и забыты, поскольку поменялись смыслы, ценности, отношение к дворянству и др.). Они не так важны, как отношения между ними и поступками персонажей, а соответственно и трактовкой образов. Например, важен не возраст сам по себе, а закономерная связь между возрастом Раневской или Ани и их поведением, чувствами и мыслями, на что постоянно обращал внимание Чехов. И именно эту закономерную связь должен правильно истолковать режиссер или актер. Но она здесь не выражается количественно. Нельзя сказать, на сколько процентов должно быть больше сексуальности у тридцатипятилетней Раневской по сравнению с пятидесятилетней или сколько единиц романтичности и непосредственности будет у молодой актрисы по сравнению со зрелой, играющих семнадцатилетнюю Аню. Минкина поразило и другое число: 90 тысяч рублей, которые, по-видимому, достанутся семье Раневской после торгов, на которые выставлен вишневый сад и все поместье. О своем переоткрытии нежной души Лопахина, размер нежности которой достигает такой внушительной цифры как три миллиона долларов по нынешнему курсу, Минкин пишет: «Он купил имение на аукционе и “сверх долга надавал девяносто тысяч”. Долг заберет себе банк, где имение было заложено. Все, что сверх долга, – получают владельцы. Он подарил им девяносто тысяч. (За полторы тысячи можно купить 40 гектаров с домом и прудом.). Они, подавленные горем, не услышали... Но если бы зрителю стало ясно, что им, нищим (“людям есть нечего”), свалилось богатство (больше трех миллионов долларов по-нынешнему) – тогда понятно, чему они должны радоваться. Но они молчат» [11].

Однако, в этом один из смыслов чеховской пьесы, которую автор не случайно назвал комедией. Ведь главной ценностью их жизни был именно сад, но сад прежний, цветущий, с которым столько связано в их прежней жизни. Они в нынешнем саду видят образ прежнего. А этот, уже запустелый, переставший давать прежний урожай, стал таким же бессмысленным как старый восьмидесятилетний лакей Фирс – смысловой двойник вишневого сада. «Надоел ты, дед. *(Зевает.)* Хоть бы ты поскорее подох» – грубо выразил общее ожидание молодой лакей Яша [13, с. 354]. Подсознательно все ждут, когда же «подохнет» вишневый сад, чтобы начать новую жизнь. Не случайно, в финале на сцене умирает Фирс, а за сценой умирает под топором вишневый сад. Все к новой жизни внутренне готовы давно, раз ее в прежнем виде нельзя продлить. Но даже мысленно, строя планы на будущее, никто не собирается жить на вырученные на торгах деньги. Они не хищники, чтобы питаться падалью: Гаев идет служить в банк, Варя поступает в экономки, Аня будет учиться,

а затем работать и возьмет к себе мать, когда та «проживет» в Париже бабушкины деньги. Для них эти 90 тысяч так же лишены ценности, как и разбитое на дачные участки имение. И только Минкин вслед за Лопахиным видит смысл спасения в этих 90 тысячах «(больше трех миллионов долларов по-нынешнему)»... По-видимому, не всегда размер имеет значение! Такие «раневские» или «гаевы» в более ранние времена также делали непонятные современным Лопахиным вещи: топили в болоте или закапывали в землю бочки с золотом, вместо того, чтобы передать наследникам. Но в рамках той системы ценностей это было логично: все вещи, в том числе и золото – своеобразное продолжение качеств их обладателя, их смелости, удачливости, преступности, мироощущения и пр., передавать которые другим людям совершенно бессмысленно. Аналогично в допротестантскую эпоху ростовщики завещали церкви свои богатства, вместо того, чтобы растратить или передать наследникам, надеясь на загробное прощение своего страшного «профессионального» греха. А иначе что: этот грех вместе с богатством передать любимому сыну, заранее обрекая его на адские мучения в ином мире? Мировоззренческие ценности не имеют количества. Тут другие критерии.

Все же театральному критику А. Минкину далеко до теоретика А. Баркова, преклонение которого перед магией цифр породило целую теорию. Согласно ей, например, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова и «Евгений Онегин» А. Пушкина, нужно рассматривать как мениппеи, что радикально изменяет все пушкиноведение и булгаковедение. Термин «мениппея», введенный в литературоведческий обиход М. М. Бахтиным, означает особое жанровое образование серьезно-смехового типа, для которого характерны авторские мистификации, явные и скрытые нелепости в авторском тексте, сцены скандалов, эксцентричного поведения, неуместных речей, нарушения обычного хода событий, общепринятых норм поведения и пр., что в избытке можно обнаружить в вышеназванных произведениях, как и в большинстве, если не во всех, произведениях мировой литературы. Мениппеи характеризуются исключительной свободой сюжетного и философского вымысла, сочетанием свободной фантастики, символики и иногда мистико-религиозного элемента с грубым натурализмом, изображением необычных, ненормальных морально-психических состояний человека [4, с. 135].

Хотя методологическая значимость термина «мениппея» многими специалистами оспаривается [6], существует и немало сторонников [10, с. 525–529], среди которых и А. Барков. В основе барковской мениппеевой революции – Его Величество Количество в виде временных параметров

литературной жизни тридцатых годов прошлого века, особенно даты смерти М. Горького. «Год, месяц и день смерти Мастера Булгаков не только наметил с помощью всевозможных подсказок – скрытых временных меток, вплоть до дат полнолуния и солнечного затмения, но и задублировал эту информацию так, что ошибиться невозможно: это 19 июня 1936 года, день смерти Горького. Одного этого было бы достаточно, чтобы не ошибиться в прототипе» [2].

Отсюда, в частности следовало, что прототипом Мастера был именно М. Горький. «А это и доказывать не надо: горьковскими “адресами” роман перенасыщен. Просто нас сегодня Горький не интересует, он на наших глазах уходит в небытие, в забвение, а в тридцатые годы все булгаковские аллюзии в его адрес были прозрачными. В романе – множество “горьковских” меток, от марки каприйского вина и ассоциаций с переименованием Тверской и с названием романа “Мать” до общеизвестных “неожиданных слез” Горького» [2]. Барков так увлекся, что даже без тени улыбки усматривает скрытый зашифрованный смысл в упомянутом Булгаковым популярном в Древнем Риме цекубском вине. «Превосходная лоза, прокуратор, но это – не “Фалерно”? – “Цекуба”, тридцатилетнее, – любезно отозвался прокуратор» [5, с. 670]. Барков решил, что Булгаков назвал вино в честь... ЦЕКУБУ. Так называлась Центральная комиссия по улучшению быта ученых, созданная в Москве в 20-е годы. Булгаков, видимо, дает будущим комментаторам возможность увидеть цепочку: ЦЕКУБУ – римское (итальянское) вино – Горький жил в Италии. Якобы еще одна Горьковская метка в романе.

Барков усмотрел также не просто новое прочтение «Евгения Онегина», а его полное переосмысление. Если официально считается, что действие романа происходит в 1819–1825 годах, то Барков переносит его более чем на десять лет назад [3]. Основой стали эпизоды романа, подобные тому, который описан в третьей строфе второй главы, где Онегин, вступая в наследство, находит в дядином шкафу среди прочего: «И календарь осьмого года. Старик имея много дел, В иные книги не глядел» [12, с.209].

На этом основании делается вывод, что приезд Онегина в дядину деревню происходит именно в 1808 году, что требует пересмотра всех дат, так или иначе связанных с романом. Барков не увидел пушкинской иронии по поводу этой даты, что в свою очередь потребовало буквального понимания пушкинского иронического замечания о том, что дядюшка Евгений имел много дел. Баркову приходится доказывать, что у помещика много важнейших дел, в которых ему помогает календарь, который старым, следовательно, не может быть. Тезис «осьмого» года заставляет его не видеть очевидной иронии. Между тем, Пушкин перечисляет дядины дела:

«...деревенский старожил  
Лет сорок с ключницей бранился,  
В окно смотрел и мух давил» [12, с.209];  
«Здесь под окном, надев очки,  
Играть изволил в дурачки» [12, с.300].

Браниться с ключницей, смотреть в окно, давить мух, играть в дурачки – на такое количество дел сорока лет оказалось до обидного мало. Слишком много «количеств и качеств», умножая сущности сверх необходимости, Барков вынужден не вполне обоснованно пересмотреть ради торжества «осьмого» года, в том числе множество дат, событий, имен, в частности, имя нарратора, которым совершенно неожиданно оказывается не сам Пушкин, а П. А. Катенин, да и, собственно, жанр романа, который объявляется мениппеей.

Тут уместно упомянуть о двух типах теорий в гуманитарных науках, в частности, в филологии и литературоведении. Первые ориентируются на установление закономерных отношений в литературном тексте, точное знание, строгий метод исследования, проверяемость гипотез, дисциплинарные рамки, четко очерченный объект, оперируют понятием структуры и опираются на такой эмпирический материал, которые можно посчитать и наблюдать достаточно точно. В филологии, в частности в поэтике, они связаны с именами Р. Якобсона, Ю. Лотмана, М. Гаспарова, В. Топорова и др. «Гаспаров-стиховед изучал (с помощью сравнительно-статистических методов) ритмику, метрику, строфику а потом и рифмы русского и европейского стиха; он построил широкую картину эволюции его форм на протяжении трех последних столетий и пришел, в конечном счете, к грандиозной задаче: выяснить исторически сложившиеся способы связи формы и содержания в стихе — не в терминах личных впечатлений, но в терминах доказуемых и показуемых закономерностей» [1, с.18].

Теории второго типа опираются на интерпретацию и понимание, заведомо нестрогие термины, метафорическая сила которых важнее стабилизирующей силы точной терминологии, произвольные мысленные конструкции, используют теоретические положения из других областей знания и сами легко выходят за пределы своей предметной области. Они тесно связаны с философскими концепциями, безразличны к проверяемости, эмпирическому материалу, истинности. Нельзя сказать, что эти теории лучше или хуже первых, они другие. В частности, их задачей является новое представление изучаемого материала, новое видение предмета, новые программы исследований. Тут главное – не эмпирический результат, а новые идеи и сам мыслительный процесс, дающий новое видение. Владелец первых теорий, усвоивший их

методы, становится мастером своего дела и, применяя метод, получает явные, надежные, проверяемые результаты, развивая эти теории, хотя их предел очевиден: данная конкретная группа объектов. Вторые теории практически бесконечны, хотя бы потому, что область их применения неограниченна, а порой и неизвестна заранее. Овладеть такими теориями гораздо труднее, чем явно выраженными методами первого типа, а овладев, мастером не станешь, так как методов они не дают. Зато получишь ту широту понимания, ту возможность выхода за дисциплинарные рамки, то новое видение, которые первые теории дать не могут. Иными словами вторые теории не менее плодотворны. Эти теории представлены именами А. Белого, А. Лосева, М. Бахтина, С. Аверинцева и др. Бахтинские теории диалога, карнавала, мениппеи относятся ко второму типу и в этом смысле не предложили точного метода исследования. Это, однако, не умаляет величия Бахтина и его идей, не случайно, у него такое количество талантливых последователей, он один из наиболее цитируемых мыслителей современности, а бахтинистика имеет несколько направлений. Однако, использовать его теорию как метод нельзя, поскольку теории второго типа не методологичны. «Несвоевременные последователи сделали из его программы творчества теорию исследования, а это вещи принципиально противоположные: смысл творчества в том, чтобы преобразовать объект, смысл исследования в том, чтобы оберечь его от искажений» [7, с. 496].

Вот почему смешно выглядят попытки воспользоваться теорией мениппеи как методом и у А. Баркова, и у С. Епифановой, которая предлагает представить как мениппею «Войну и мир» Л. Толстого по всем 14 пунктам бахтинской теории [8]. Это было бы похоже на использование диалектики как метода выращивания огурцов, что мы уже проходили, и было не до смеха. Всеобщая мениппеизация была бы также вовсе не смешной. Возможно, ее остановит юмор. Так, в юмористическом ключе представлена мениппеизация сказки А. Толстого «Приключения Буратино», где Мальвина – гражданская жена Горького М. Андреева, Буратино – сам Горький, кукольный театр – МХАТ, страна дураков – Советская Россия и т. д. [9]. Впрочем, по некоторым данным, авторы буратиновской мениппеизации вовсе не шутят, а являются «серьезными» продолжателями Баркова.

Вторая группа теорий нередко довольно тесно связана с литературной и театральной критикой как вненаучной составляющей литературоведения, например в попытках увидеть феминистский или подсознательный фон в литературном произведении. Это дает критику большой простор для интерпретаций, которые практически ничем не

ограничены. Впрочем, иные критики не утруждают себя вопросом о теоретической нагруженности своих интерпретаций. Первая же группа теорий больше связана с другой составляющей литературоведения – комментарием, где простор фантазии комментатора существенно ограничен. Комментатор должен быть «прозрачным» и опираться на факты – он не может произвольно толковать культурный или социальный контекст произведения. Подмена одного другим может выглядеть оригинально, но реально ничего кроме путаницы она не принесет.

В качестве вывода отметим следующее. Чтобы литературоведческий анализ не выглядел смешным, необходимо различать и соответственно употреблять в гуманитаристике две группы теорий. Первые соответствуют стандартным канонам научности, используют строгие методы, в том числе количественные. Вторые, обладая большой эвристической силой, расширяют исследовательский горизонт, позволяют по-новому увидеть исследуемый объект, однако использовать их как метод в конкретном исследовании нельзя.

1. Автономова Н. С. Открытая структура: Якобсон–Бахтин–Лотман–Гаспаров.– М.: РОССПЭН, 2009.– 503 с.
2. Барков А. Н., Козаровецкий В. А. Метла Маргариты // <http://intervjuer.narod.ru/06.htm>
3. Барков А. Н., Козаровецкий В. А. Пупок чернеет сквозь рубашку // <http://intervjuer.narod.ru/04.htm>
4. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского.– М., Советская Россия, 1979.– 320 с.
5. Булгаков М. А. Пьесы. Романы.– М.: Правда, 1991.– 768 с.
6. Гаспаров М. История литературы как творчество и исследование: случай Бахтина // <http://vestnik.rsuh.ru/78/st78.htm>
7. Гаспаров М. М. М. Бахтин в русской культуре XX века // Гаспаров М. Л. Избранные труды. В 3 т.– Т. 3.– М.: Наука, 1997.– 604 с.
8. Епифанова С. Война и мир как мениппея // <http://www.lebed.com/2005/art4313.htm>
9. Маслак П. и О. Народный учитель страны Дураков // <http://burik.com.ru/?p=298>
10. Махлин В. Л. Мениппея // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина.– М.: ИНИОН РАН, Интелвак, 2003.– 940 с.
11. Минкин А. О тайнах «Вишневого сада», 5–12 декабря 2005 года // <http://viperson.ru/wind.php?ID=395866>
12. Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Соч. в 3-х т.– Т.2.– М.: Худож. лит., 1986.– С. 186–353.
13. Чехов А. П. Вишневый сад // Чехов А. П. Собр. соч. в 8-и т.– Т.7.– М.: Правда, 1970.– С. 317–370.

УДК 130.121

Тимур Шемонаев

**ПОНЯТИЕ ВРЕМЕНИ В РАЗЛИЧНЫХ  
ХРОНО-ЛОГИКАХ СМЕХА**

*У статті проводиться феноменологічний аналіз стану свідомості, який викликає сміх. Просліджується залежність наявності можливості даного стану від різного ставлення до поняття часу.*

**Ключові слова:** досвід свідомості, хроно-логіка, час.

*В статье проводится феноменологический анализ состояния сознания, вызывающего смех. Прослеживается зависимость наличия возможности данного состояния от различного отношения к понятию времени.*

**Ключевые слова:** опыт сознания, время, хроно-логика.

*The article presents a phenomenological analysis of consciousness causing to laughter. Dependence between the presence of the status capabilities and various positions to the concept of time is observed.*

**Key words:** experience of consciousness, time, chrono-logic.

Вопрос именно о *природе* смеха (а не его типологии или классификации) в своей сущности происходит из феноменологических оснований. А значит, предполагает прояснение своего предмета посредством феноменологического метода. Соответственно здесь необходим анализ состояния сознания, переживающего опыт комического. Вопрос должен прояснить границы опыта сознания, в которых положения вещей<sup>1</sup> различаются и понимаются как то, что мы называем комическим. Очевидность комического с одной стороны, зависит от характера самого положения вещей и, с другой стороны, от того, насколько широки границы опыта различения конкретного сознания. Или, в терминологии гуссерлевых «Идей I», эта очевидность зависит от ноэтической и ноэматической стороны интенциональной структуры опыта.

Однако комическое положение вещей *уже* должно быть интендировано в качестве такового (комического), чтобы быть ноэматическим коррелятом интенции, поскольку «ноэма» предполагает различённый и идентифицированный смысл. В данном случае, смысл, переводящий сознание в состояние, вызывает смех. Комическое положение вещей различается и опознаётся в силу того, что Гуссерль называл *самоданностью* (Selbstgegebenheit) положений вещей, спонтанно воспринимаемой в синтетической деятельности сознания. При этом комический смысл может быть извлечен из положения вещей и в процессе длительного истолкования, однако смех будет результатом всё той же спонтанной деятельности сознания, когда в конце интерпретации переживается опыт различения данного положения вещей как феномена комического.

Именно *феномена*, поскольку положения вещей сами по себе, как онтологически самостоятельная предметность [9] могут оставаться за пределами нашего рассмотрения. Это, во-первых, обосновано тем, что структура самих комических ситуаций проанализирована во множестве работ со времён Аристотеля, во-вторых, исследование восприятия комического обычно располагается в области эстетической теории, в которой, согласно М. Гайгеру, феноменологический метод применим как нельзя лучше [1]. Если же мы перемещаем восприятие на реальные свойства предметов, эстетический эффект «рассыпается». «Эстетическая ценность и малоценность во всех их разновидностях относятся к предметам не постольку, поскольку они суть *реальные* предметы, но лишь постольку, поскольку они *даны как феномены*. Она присуща слышимым звукам симфонии – звукам как феноменам, а не колебаниям воздуха, на которых они основаны» [1, с. 333]. Также как для эстетики театрального образа Гретхен будет губительно наше внимание к тому, насколько хорошо загримирована играющая её пожилая актриса. Самоданность комического положения вещей исчезает при смещении фокуса внимания на фактический состав (Tatbestand<sup>2</sup>) этого положения. Ведь мы смеёмся не потому, что видим в немом фильме очередное падение человека в сюртуке, коротких штанах и котелке (это, само по себе, возможно и не было бы смешным), а потому что в соответствующей ситуации падает именно тот герой, целостный феномен которого нам являет Чарли Чаплин.

Впрочем, и самоданность смешного положения вещей не даётся сама тому сознанию, границы опыта различения которого недостаточно широки для *данного* феномена. В этом случае обычно говорится об отсутствии или недостаточности «чувства юмора» или чувства комического. Вопрос касается того, насколько далеко простираются границы моего возможного опыта сознания, чтобы различить и идентифицировать данное положение вещей как смешное. И почему сознание, имеющее достаточный опыт в области каких-либо интеллектуальных различений, остаётся слепым в их феноменально-комической области.

Здесь можно сделать следующее предположение. Если вопрос касается опыта сознания, который всегда осуществляется в потоке своего внутреннего времени [4], то имеет смысл рассмотреть соотношение того, что означают понятия времени, сознания и смеха.

В «Феноменологии внутреннего сознания времени», равно как и в §§81–82 «Идей I» [2] Гуссерль описывает опыт внутреннего времени всегда как опыт конкретных различений. Внутреннее время есть опыт различения длительностей и последовательностей феноменов. Также и



то, что Гуссерль называет космическим, объективным или физическим временем есть только понятие, означающее опыт переживания длительности, последовательности и цикличности природных процессов. То есть опыт переживания происходящего и всего, что происходит (по сути – мира в целом, согласно Витгенштейну). Опыт различения, будучи первичным и доинтенциональным основывает и пронизывает все остальные модусы опыта сознания [7]. Однако за ним всегда следует основанный на нём опыт логического, или понятийного синтеза различённого феномена и понятия, соответствующего ему. Если же соответствующего понятия в содержании сознания нет, данный синтез временно (а может и никогда) не приводит к пониманию феномена. После осуществления опыта этого первичного дескриптивного понимания, далее, а вероятно и вместо дескрипции, возможны и его интерпретативные модусы, либо соответствующие, как сказал бы Гуссерль, «самим вещам», либо им несоответствующие (когда сами вещи уже давно «забыты», если было что забывать – в случае того, что Хайдеггер называет молвой или толками (*das Gerede*)).

Так или иначе, единство опыта различения и синтеза (понимания) основывает любые акты всех модусов сознания: восприятия, памяти, воображения, желания, радости, смеха и пр. Учитывая ранее описанное тождество референции понятия времени и опыта различения, относительно сознания можно употребить такое дескриптивное понятие как хронологика<sup>33</sup> (это единство всё-таки различных видов опыта, учитывая и то, что «различие сильнее синтеза» [7], поскольку различны сам синтез и различение, в отличие объединения Хайдеггером синтеза (*σύνθεσις*) и различия (*διαίρεσις*) внутри структуры *λόγος*'а [11, s. 159] посредством того, что он называл *als-struktur* (как-структура), основывающей онтологическую возможность герменевтики).

Хроно-логика – это непосредственный способ существования сознания в мире. Если, согласно Хайдеггеру *Dasein* – это всегда *In-der-Welt-Sein* (бытие-в-мире), то сознание как хроно-логика – это всегда *In-der-Welt-Bewusstsein*. И в зависимости от тенденции преобладания или равного соотношения обеих составляющих конкретной хроно-логики, определяется и её дискурс (в том числе и философский). Эксцентричность (в смысле – внецентричность, неравновесность системы) хроно-логики вызывает и эксцентричность её дискурса. Преобладание опыта понятийного синтеза деформирует непосредственный опыт различения [7], и порождает в философии, искусстве, науке то, что называется логоцентричным дискурсом. Обратную же тенденцию можно назвать хроноцентричной, каковая проявляется в различных постструктуралистских и постнеклассических тенденциях дискурса.

Однако же данная эксцентричность или, говоря по-русски, рассредоточенность хроно-логики (в русском понятии рассредоточенности можно найти соответствие употребляемому Хайдеггером понятию «*Zerstreuung*», переводимому как «разбросанность» или «рассеянность») естественным образом имеет место и в повседневности. Любой носитель конкретной хроно-логики может судить о положениях вещей либо в виду самих вещей, либо истолковывать их, доверяясь различным толкам, молве, идеологии и мифологии, т. е. тому, что говорят (*Man redet*). Впрочем, и без всякой идеологии можно судить о своих соседях за стенкой на основе домыслов, основанных на доносящихся из-за стены различных звуках. «*Man* закрывает для себя возможность действительного понимания собственного существования, равно как и действительного понимания вещей, о которых ведётся речь» [10, с. 230].

Соответственно, конкретная хроно-логика может не различать комическое либо в связи с изначально недостаточно широкими для данного феномена границами опыта различения, либо в связи с одним из двух видов хроно-логической эксцентричности. Последняя же деформирует как опыт различения, так и опосредованный им опыт логического синтеза, которого может быть недостаточно либо из-за отсутствия соответствующих понятий, либо в силу логической «агрессивности сознания» [6], направленной на сам логос (в случае различных видов дискурса с приставкой *post-*).

Впрочем, и сама эксцентричность хроно-логики, в данном случае в отношении к феноменам комического имеет основание в греческой, а значит во всей европейской интеллектуальной традиции, порождённой сознательным отношением к понятию времени.

Греческий язык, в недрах которого зародилась и развивалась традиция европейской метафизики, как и любой язык индо-европейской группы, в сущности своей таков, что в нем имеется возможность образования понятия времени, как в его повседневно-практическом значении, так и в абстрактном. Эта возможность осуществляется в представлении о времени как о том, что задаёт порядок изменения и становления всего сущего.

Согласно Франсуа Жюльену [5], сама возможность понятия времени в языке, осуществляются в представлении о сущем и неизменной сущности, задающей ход вещей и разделяющего бытие надвое в системах греческой метафизики. Она, в свою очередь, формирует свои экзистенциальные проявления в различных сферах культуры: в политике, в социальной сфере, экономике, или в сфере искусства: везде предполагается идеальный образец и то, что мы должны приложить все возможные силы для достижения соответствия ему нашей действительности.

Ян Паточка отмечает, что история европейской культуры берёт своё начало в ситуации потрясения и кризиса «наивного», но «абсолютного», смысла, выразившегося в мифологии. Греческая метафизика заполняет смысловую пустоту, порождённую этим кризисом. И хотя смысл в греческой метафизике был абсолютен и объективен, но он не был, по выражению Паточки, «эксцентричен» относительно человека, поскольку последний всегда обладал собственными возможностями его достижения. Однако эллинистический период кризиса метафизического смысла, переходит в христианский период «абсолютного», но полностью эксцентричного для человека, смысла. Бог сам даёт возможность постижения смысла, и если человек находится в ситуации полной «бесмысленности», он спокойно ожидает изменения ситуации, *однако*, совершенно не надеясь на собственные возможности. «Божественная трансценденция, чьё идейное основание происходит, конечно же, не из идейного богатства Израиля, является наследием “истинного мира”, созданного Платоном и теологически преобразованного Аристотелем. Христианская вера – это смысл, искомый и автономно найденный отнюдь не человеком, а диктуемый ему из потустороннего мира. Поэтому христианской вере сущностно присуще нечто такое, что в данной форме не встречается в греческой жизни, то есть осознание бедственного положения человека, как такового не способного к тому, чтобы творить смысл и придавать его своей собственной жизни» [7, с.87–88].

Понятие «эксцентричности смысла» у Паточки очевидно коррелирует с понятием эксцентричности хроно-логики. Степень эксцентричности абсолютного смысла является следствием логической эксцентричности европейской хроно-логики, что исторически проявляется в уменьшении степени самостоятельности мышления или, в терминологии Хайдеггера, в «бегстве от мышления». Смех же над чем-либо, возможен тогда, когда сознание, не переживает своё настоящее состояние серьёзно и одновременно (рефлексивно) отстранено или даже эстетически отстранено. То есть, сознание в определённом смысле свободно от необходимости серьёзного переживания, что часто выражалось в литературе в качестве, по сути, синонимической связи понятий смеха и свободы. В связи с этим, «бегство от мышления» у Хайдеггера можно соотнести с выражением «бегство от смеха», которое, по мере распространения господства христианского мировоззрения, в основном только усиливалось. Мыслить стало правильным в основном в то, во что верят и о чем говорят (Man glaubt, Man redet) и над чем совершенно не подобает смеяться, что всё-таки позволяли себе такие вольнодумцы как П. Абеляр или Ф. Рабле.

С этим состоянием мышления Хайдеггер соотносит понятие «Eigentlichkeit», которое традиционно переводится как «подлинность», хотя если учитывать значение корня слова, то лучше использовать значение «собственное», особенно, когда употребляется прилагательное «eigentlich». Поэтому, в выражении «бегство от мышления» имеется в виду бегство от *собственного* мышления. Становится очевидным, что возможность образования абстрактного понятия *времени* в языке, осуществлённая в *серьёзном* отношении к этому понятию, имеет одним из основных своих следствий феномен «бегства от смеха» в состоянии несобственного (неподлинного) мышления. По сути дела – серьёзность в отношении ко времени, приводит к тотальной серьёзности мировоззрения.

В своей «Критике цинического разума» П. Слотердаик анализирует историческое вырождение того, что он называет «кинизмом целей». Кинизм целей – это состояние сознания или экзистенциальная стратегия смысла, позволяющая находиться в состоянии автаркии относительно любых возможных целей, что позволяет очень избирательно относиться к их средствам. Эта экзистенциальная стратегия была свойственна раннему греческому кинизму, философия которого и была самой этой стратегией. Но по мере увеличения степени эксцентричности хронологии, *кинизм целей* вырождается в *цинизм средств*, предполагающий неразборчивость в отношении к ним. Апофеозом этого цинизма целей Слотердаик считает способ бытия «das Man». Цинизм становится диффузным после всех стадий его эволюции. Весело-злой кинизм целей Диогена из Синопя вырождается в интеллектуально-саркастический цинизм Лукиана из Самосаты. «Смех становится функцией литературы, тогда как жизнь становится делом смертельно серьёзным» [10, с. 200].

Эволюция форм цинизма (первоначально – греческого кинизма) завершается в размытом субъекте *das Man*, противоположностью которого является исторически реальная фигура Диогена. «*Цинизм средств*, которым характеризуется “инструментальный разум” (Хоркхаймер), может быть компенсирован только возвратом к *кинизму целей*. Это значит, что надо проститься с духом устремлённости к далёким целям, понять изначальную бесцельность жизни, ограничить желание власти и власть желаний – коротко говоря, это означает: понять наследие Диогена» [9, с. 225].

Таким образом, эксцентричная хроно-логика выстраивает экзистенциальную стратегию, совершенно противоположную кинической. Это стратегия проектов и целей как идеальных моделей и образцов, порождённых метафизическим мышлением, имеющим, в

свою очередь, основание в серьёзном, онтологическом дискурсе понятия времени. «Человек, сделавший себя общественным, потерял свою свободу с того момента, когда его воспитателям удалось взрастить в нём желания, проекты и амбиции. Эти последние отделяют человека от его внутреннего времени, которое знает только Сейчас, и вовлекают в ожидания и воспоминания» [9, с. 190].

Однако насколько реальна и неутопична такая сбалансированная хроно-логика, сосредоточенная на полном соответствии логического синтеза своему опыту различений? То есть такая, в которой логос полностью со-ответствует хроносу и не «деформирует» его, смещая центр тяжести всей хроно-логики в область онтологизации означаемого понятия «время», а значит в область идеальных проектов.

Для прояснения этой возможности нужно обратиться к опыту мышления и языку, в котором невозможно образование понятия времени вообще. Французский философ и синолог Франсуа Жюльен анализирует основания метафизических смысловых стратегий Европы, пытаясь взглянуть на них с внешней точки зрения: на Европу через Китай [6]. Он показывает, что метафизическая стратегия смысла не сформировалась в Китае во многом благодаря тому, что на китайском языке невозможно мыслить и выражать абстрактное понятие времени, которое раздваивает бытие на физический и метафизический планы в европейской культуре [5]. По мнению Жюльена, как бы радикально ни старался Хайдеггер мыслить о сущности времени, пытаясь преодолеть европейскую традицию, он так и не смог покинуть её пределы. По Хайдеггеру: «Смысл Dasein есть временность» (*der Sinn des Daseins ist Zeitlichkeit*) [10, s. 331] и одновременно, Dasein есть «забота» в его сущностном «бытии-к» (*Sein-zu*). Смысл бытия Dasein как «заботы» в вечном временном опережении себя самого: «В Dasein, пока оно есть, всегда недостаёт ещё чего-то, чем оно способно быть и будет» [10, s. 233]. Поэтому Жюльен ставит следующий вопрос: «Можем ли мы извлечь себя из великой драмы, поставленной западной мыслью о времени, которой Хайдеггер придал лишь более радикальную форму?» [5, с. 235]. Сам Жюльен отвечает на этот вопрос так, что вместо «бытия-к» будущему, нужно, согласно Монтеню «жить к-стату» (*vivre a propos*), который, поясняя это своё положение, говорил: «Когда я танцую, я танцую, когда я сплю, я сплю».

Монтень – единственный европейский мыслитель, философию которого Жюльен сопоставляет с китайской стратегией смысла, заключённой полностью внутри самого момента происходящего и в которой сами эти моменты связаны не абстрактным основанием времени,

а самим процессом изменения моментов и переходом от особенности одного к особенности другого (например, природных сезонов).

Однако кроме философии Монтеня, можно сопоставить с китайской экзистенциально-смысловой стратегией и философию (жизненную стратегию) Диогена, сумевшего «выйти из Хайдеггера (из драмы существования в модусе временности)» [6, с.235]. Дошедшие до нас высказывания Диогена были бы по сути бессмысленны вне того жизненного контекста, в котором они появлялись. Так же как тавтологично-тривиальными выглядят сентенции Конфуция из его «Бесед», если мы не рассматриваем каждую из них в ситуации беседы с конкретным учеником. Конфуций не «вкладывал» в сознание беседующего с ним заранее имеющийся смысл (результат синтеза), «речь идёт скорее не о “смысле” как таковом, а об эффекте постоянно “настраиваемого” равновесия» [6, с. 213]. Оно редко сразу удерживалось собеседником, вследствие чего «Беседы» проникнуты комизмом несоответствия серьёзности тривиальных сентенций и поведения (непонимания) собеседников. «Один ученик спросил Конфуция о «политике»... и тот ответил лишь: “идти вперёд, подвизаться”. Когда же ученик попросил его “сказать об этом подробнее”, Конфуций ограничился тем, что добавил: “без устали”» [6, с. 187]. Его тавтологии проявляли «искусство “соответствовать” без излишков и недостатков», и спонтанного соответствия «поведения действующих лиц сложившейся ситуации. (В этом непосредственный характер соответствия в тавтологии. В случае же определения оно является конструктом)... При этом прицел делается не на возможность создания теории – к чему устремлено определение, – а на раскрытие нам очевидности, что составляет цель китайской мысли» [6, с. 205]. Эта цель, по сути дела выражает стремление Гуссерля вернуться от логических конструктов «к самим вещам».

В связи с этим, можно говорить о том, что возможность «собственного (подлинного) мышления в различных хроно-логиках, а значит и *собственного (подлинного) смеха*, осуществляется либо посредством «возвращения» во внутреннее время сознания, в рамках феноменологической деструкции онтологии времени, либо посредством не-мышления времени вообще.

#### Примечания

<sup>1</sup> Комическое здесь представлено именно как положение вещей, т. е. то, что у Гуссерля и других представителей гёттингенского феноменологического движения исследовалось под рубрикой понятия «Sachverhalt». Относительно самих вещей возможен только опыт различения (в различных состояниях сознания, т. е. в его «типологических

актах») и дескрипции, и только положения вещей могут быть предметом суждений, убеждений, веры, представлений, выражаемых в терминах модальности и причинно-следственных связей и пр. В этом смысле наиболее репрезентативна работа «К вопросу о теории негативного суждения» А. Райнаха, а также 4-я глава V-го логического исследования Гуссерля, «Различение и опыт: феноменология неагрессивного сознания» В. И. Молчанова, «Феноменологическое движение» Г. Шпигельберга.

<sup>2</sup> Термин А. Райнаха из его теории негативного суждения.

<sup>3</sup> Более подробный анализ и вывод понятия «хроно-логика» см. в: [9].

1. Гайгер М. Феноменологическая эстетика // Антология реалистической феноменологии.– М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2006.– С. 331–349.
2. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии.– М.: Академический проект, 2009.– 489 с.
3. Гуссерль Э. Собрание сочинений. Т. III (1). Логические исследования. Т. II (1) / Пер. с нем. В. И. Молчанова.– М.: Гнозис, Дом интеллектуальной книги, 2001.– 471 с.
4. Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени / Пер. с нем. В. И. Молчанова.– М.: РИГ «Логос».– 102 с.
5. Жюльен Ф. О «времени». Элементы философии «жить» / Пер. с фр. В. Г. Лысенко.– М.: Прогресс-традиция, 2005.– 280 с.
6. Жюльен Ф. Путь к цели: в обход или напрямик. Стратегия смысла в Китае и Греции / Пер. с фр. В. Г. Лысенко.– М.: Московский философский фонд, 2001.– 359 с.
7. Молчанов В. И. Различение и опыт: феноменология неагрессивного сознания.– М.: Три квадрата, 2004.– 325 с.
8. Паточка Я. Еретические эссе о философии истории / Пер. с чешск. П. Прилуцкого; под ред. О. Шпараги.– Минск: И. П. Логвинов, 2008.– 204 с.
9. Райнах А. К вопросу о теории негативного суждения // Антология реалистической феноменологии.– М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2006.– С. 481–543.
10. Слотердайк П. Критика цинического разума / Пер. с нем. А. Перцева.– Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2001.– 584 с.
11. Heidegger M. Sein und Zeit.– Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1986.

УДК 616.89.7:316.34

*Екатерина Стефаненко,  
Елена Иванова,  
Сергей Ениколопов*

### КТО, ГДЕ, КОГДА В РОССИИ БОЛЬШЕ БОИТСЯ НАСМЕШКИ?

*Стаття присвячена дослідженню соціодемографічних особливостей  
страху глузування – гелотофобії. Аналізуються гендерні та вікові  
чинники, сімейний статус, проживання в населених пунктах з різною  
чисельністю населення, професійна спеціальність.*

**Ключові слова:** гелотофобія, страх глузування, соціодемографічні  
особливості.

*Статья посвящена исследованию социо-демографических особенностей  
страха насмешки - гелотофобии. Анализируются гендерные и  
возрастные факторы, семейный статус, проживание в населенном  
пункте с различной численностью населения, специальность.*

**Ключевые слова:** гелотофобия, страх насмешки, социо-  
демографические особенности.

*The article presents a study of socio-demographic peculiarities of the fear of  
being laughed at - gelotophobia. Such factors as gender, age, family status,  
living in a place with different population size, speciality are analyzed.*

**Key words:** gelotophobia, the fear of being laughed at, socio-demographic  
peculiarity.

Изучение феномена гелотофобии на сегодняшний день получает все большее распространение как в зарубежной, так и в отечественной психологии. Гелотофобия (от греч. «гелос») рассматривается как страх оказаться объектом смеха [9]. Такие люди чрезмерно чувствительно относятся к юмористическим замечаниям окружающих и обычно воспринимают смех и юмор других враждебно, поскольку уверены в том, что они выглядят смешно и нелепо. Попадая в ситуации осмеяния, люди с выраженной гелотофобией с точки зрения Affeld-Niemeyer (1990) испытывают чувство страха и стыда. Они смеются неохотно, против воли, часто неуместно, в большей степени над другими, чем с другими. Они не используют юмор в качестве копинг-стратегии.

Патологический страх насмешки впервые было описан М. Титцем в контексте психопатологии как особая форма социофобии [11].

L. Wurmser рассматривает гелотофобию как особую форму тревожности, основанной на стыде [13, с. 58]. Эти пациенты глубоко убеждены, что с ними что-то не так, – что является также ключевой характеристикой пациентов с гелотофобией.



Описывая типичную внешность лиц с гелотофобией М. Титц отметил следующее: нехватка живости и спонтанности, веселья, выглядят дистантными и холодными по отношению к сверстникам, нередко развивается общее мышечное напряжение как отражение эмоционального дискомфорта, и психофизиологические симптомы (повышенное сердцебиение, тремор, покраснение, сухость во рту и горле, учащённое дыхание, нарушения речи). Ещё одним признаком гелотофобии является замороженная экспрессивность, мимика. В ситуации острой тревоги (тревоги стыда) лицевая экспрессия этих пациентов становится обездвиженной и неживой, похожей на деревянную маску. Кроме того, эти пациенты начинают чрезмерно контролировать движения своих рук и ног, поэтому они теряют спонтанность. Такую специфическую «деревянную» внешность М. Титц назвал «синдромом Пиноккио» [12].

По большей части юмор и смех играют положительную роль в жизни человека, но у людей с выраженной гелотофобией влияние смеха и юмора на здоровье, личностное развитие, профессиональный рост и коммуникацию становится противоположным. По мнению М. Титца, экстремальная выраженность гелотофобии включает параноидные тенденции, повышенную сензитивность и обидчивость и, как результат, – социальную изоляцию.

Вышеописанные особенности пациентов с гелотофобией свидетельствуют о разрушительности данного феномена. Изучение гелотофобии, особенностей её диагностики, профилактики и психотерапии может способствовать повышению качества жизни людей. Исследование этого феномена имеет важное значение для понимания целого ряда других тем, которые представляют интерес для психологов, включая механизмы страха, особенности чувства юмора, гендерные и возрастные различия.

Кросскультурные исследования подтвердили универсальность феномена страха насмешки. Гелотофобия распространена в той или иной степени во всех странах, вариативность ответов определяется прежде всего культурной спецификой, а не языковой [7, с. 42]. Общество может играть важную роль в развитии гелотофобии. Общество решает, что приличествует индивидуализму, а что соответствует социальным нормам [5, с. 22].

М. Ламперт и сотр. выделили в шкале GELOPH <15> две субшкалы: самовосприятия и социального реагирования [6]. В шкалу самовосприятия вошли пункты, которые описывают собственные ощущения человека, не связанные с реакцией на какую-либо социальную ситуацию. Шкала социального реагирования состоит из пунктов, которые

касаются непосредственной реакции в конкретной социальной ситуации. По данным М. Ламперта с сотр., в коллективистских культурах с высокой зависимостью люди более склонны к гелотофобии по шкале социального реагирования, а в индивидуалистских культурах с высокой независимостью люди более склонны к гелотофобии по шкале самовосприятия [6].

Исследование страха насмешки в России показало, что выраженность гелотофобии у жителей города Костромы значимо больше, чем у жителей Москвы, гелотофобия в России не связана с полом, возрастом и семейным положением [3].

На сегодняшний день исследование гелотофобии находится в начале своего развития, особенно в России, но приобретает все более масштабный характер. Результаты исследований представляют научный и практический интерес в контексте как изучения индивидуальных различий, так и психопатологии. Адаптация шкалы гелотофобии GELOPH <15>, а также более детальное изучение социо-культурных особенностей гелотофобии в России, является необходимым этапом изучения данного феномена в нашей стране [4, с. 297].

**Целью** данного исследования стало изучение социо-демографических характеристик гелотофобии.

На основании анализа имеющихся данных были выдвинуты **гипотезы** исследования:

- Гелотофобия в подростковом возрасте выше, чем во взрослом;
- Гелотофобия выше у людей, не состоящих в постоянных отношениях с противоположным полом;
- Гелотофобия не связана с полом;
- У жителей населенных пунктов с меньшей численностью населения гелотофобия выше, чем в городах с высокой численностью населения.

#### **Выборка**

В исследовании принимали участие 1342 испытуемых в возрасте от 11 до 66 лет ( $M=23$ ,  $SD=11,6$ ). Среди них 435 мужчин и 900 женщин (7 человек не указали пол). Всех испытуемых условно можно разделить на три группы: 422 школьника, 599 студентов различных учебных заведений и факультетов, 323 работающих взрослых. Объектом исследования стали испытуемые, проживающие в различных по численности населения административно-территориальных единицах (от 10 тыс. человек до десятков миллионов).

#### **Методика**

Для исследования гелотофобии использовалась шкала GELOPH <15>, состоящая из 15 утвердительно сформулированных предложений,

которые касаются трёх аспектов: проявлений убеждённости в собственной нелепости и смехотворности, возможных предпосылок гелотофобии (насмешки в детстве), возможных последствий гелотофобии (избегание социальных ситуаций, в которых усматривается вероятность показаться смешным другим людям [8,], [3]).

К опроснику давалась письменная инструкция: «Предлагаемые ниже утверждения относятся к вашим чувствам, действиям и восприятию **в целом**. Пожалуйста, старайтесь, насколько возможно, описывать ваши **привычные** способы поведения и отношение, отмечая крестиком один из четырех вариантов ответа: (1) совершенно не согласен(-на); (2) не согласен(-на); (3) согласен(-на); (4) совершенно согласен(-на)».

#### **Процедура исследования**

Испытуемым говорили, что они участвовали в исследовании особенностей чувства юмора и отношения к юмору и смеху. В анкетных данных предлагалось указать своё имя или псевдоним, пол, возраст, семейное положение, место жительства, место учёбы. Опросник раздавался для самостоятельного заполнения в индивидуальной или – преимущественно – групповой форме.

Статистическая обработка данных: в исследовании были использованы компьютерные программы MS Excel 2003, SPSS 20.0. Применялась процедура корреляционного анализа Пирсона, описательные статистики, t-критерий Стьюдента.

#### **Результаты и обсуждение результатов**

##### **Возрастные и гендерные различия**

В результате корреляционного анализа Пирсона обнаружена значимая положительная связь гелотофобии с возрастом ( $r=0,154$ ,  $p=0,00$ ). Значимой корреляции с полом не получили. В целях более подробного анализа возрастных особенностей гелотофобии, а также предупреждения влияния гендерных различий, анализ гелотофобии был сделан отдельно в группе мужчин, и отдельно в группе женщин. В каждой выборке были выделены возрастные периоды. За основу классификации возрастных периодов была взята периодизация всего жизненного цикла человека, принятая на одном из симпозиумов АПН СССР в 1965 г. В результате статистического анализа можно наблюдать гендерные различия у испытуемых 4х возрастных групп: подростковый (13-16 лет у мужчин, 12-15 лет у женщин), юношеский (17-23 у мужчин, 16-21 у женщин), первый зрелый (24-35 у мужчин, 22-35 у женщин), второй зрелый (36-60 у мужчин, 36-55 у женщин).

Результаты сравнения мужчин и женщин отдельно по каждому периоду показали значимые различия в выраженности гелотофобии в

подростковом периоде (у мужчин больше:  $M=2,1$  и  $M=2,01$ ,  $t=0,826$  при  $p=0,05$ ) и юношеском (у женщин больше:  $M=1,93$  и  $M=2,1$ , где  $t=0,326$  при  $p=0,05$ ).

Таким образом, с возрастом гелотофобия у мужчин и женщин меняется неодинаково. У мужчин подростковый период характеризуется более высокими значениями гелотофобии, чем юношеский период ( $M=2,1$  и  $1,93$  соответственно,  $t=0,231$  при  $p=0,018$ ). Однако уже в первом зрелом возрасте (24-35) гелотофобия приобретает более выраженный характер и значимо больше, чем в юношеском ( $M=2,17$  и  $1,93$  соответственно,  $t=0,675$  при  $p=0,01$ ).

В женской группе юношеский возраст имеет наиболее выраженные значения гелотофобии и значимо отличается от подросткового ( $M=2,1$  и  $2,01$  соответственно,  $t=0,128$  при  $p=0,018$ ) и первого зрелого ( $M=2,1$  и  $2,04$  соответственно,  $t=0,436$  при  $p=0,002$ ). Возможно, такая динамика выраженности гелотофобии у женщин связана с периодом материнства, который чаще приходится как раз на возраст 22-35 лет. Этот возраст связан с тем, что женщина прежде всего ориентирована внутрь семьи, и в меньшей степени на социум. Возможно, поэтому женщины в этот период меньше принимают во внимание мнение окружающих, и меньше сравнивают себя с другими. Однако позднее женщина возвращается в социум, больше времени уделяет профессии, и чаще всего сталкивается с трудностями, поскольку вернуть себе высокий социальный статус после декретного отпуска сложно. Повышенная выраженность гелотофобии в юношеском возрасте у женщин (16-21) вероятно связана с важной потребностью в этом периоде – желанием обратить на себя внимание противоположного пола. Как раз в этот период женщина может быть наиболее сензитивной к мнению окружающих.

Ещё одним результатом стало единогласное повышение гелотофобии в группах мужчин и женщин после 35 лет. Второй зрелый период имеет значения гелотофобии значимо больше, чем предыдущие. Так гелотофобия у мужчин во втором зрелом возрасте значимо выраженнее, чем в первом ( $M=2,28$  и  $2,17$  соответственно,  $t=0,129$  при  $p=0,000$ ), такая же закономерность прослеживается у женского пола ( $M=2,23$  и  $2,04$  соответственно,  $t=0,137$  при  $p=0,002$ ). В период зрелости входит часто описываемый в литературе кризис середины жизни. Часто к этому возрасту человек осознает свою несостоятельность, понимает расхождение между своими мечтами и сложившейся реальностью, убывают физические силы и привлекательность, изменяются сексуальные возможности человека. Все это способствует формированию неуверенности и уязвимости [2].

**Различия между населёнными пунктами с разной численностью населения**

Результаты корреляционного анализа Пирсона показали увеличение гелотофобии с уменьшением численности населения ( $r=0,133$   $p=0,00$ ). Это значит, что самые высокие значения гелотофобии можно наблюдать в деревнях, а самые низкие в крупных городах. Средние значения гелотофобии в разных по численности населённых пунктах выглядят таким образом: Москва, Санкт-Петербург (387 человек) – 1,98; города более 1 млн (35 человек) – 1,83; города от 100 тыс. до 1 млн. (107 человек) – 1,97; города от 50 тыс. до 100 тыс. (330 человек) – 2,095; посёлки городского типа от 10 тыс. до 50 тыс. (163 человека) – 2,12; посёлки, села, деревни до 10 тыс. (48 человек) – 2,2.

Деление испытуемых на две группы, жителей Москвы и Санкт-Петербурга (387) и жителей всех остальных населённых мест (683) обнаружило, что гелотофобия у жителей российских мегаполисов значимо меньше, чем у представителей всех остальных населённых пунктов ( $M=1,98$  и  $2,08$ ,  $t=-3,14$   $p=0,002$ ).

Единственным исключением полученной закономерности (увеличения гелотофобии с уменьшением численности населения) стал результат большей выраженности гелотофобии в мегаполисах по сравнению с городами-миллиониками. Такая особенность, вероятно, связана со спецификой жизни в мегаполисах. Ритм в большом городе требует постоянной активности, а работа – большого профессионализма, быстроты реакции, налагает ответственность. Огромное количество раздражителей провоцирует тревожные переживания. Небезопасность в городе заставляет быть недоверчивым и мнительным. Все эти факторы могут увеличивать количество одиноких, боящихся быть обманутыми и недоверчивых людей.

Полученный паттерн данных подтверждает уже имеющиеся результаты, а именно то, что гелотофобия в небольшом городе Костроме оказалась более выражена, чем в Москве [3]. Человек априори как социальное существо беспокоится о своей репутации независимо от места жительства. Однако, чем меньше численность населения, тем люди больше друг друга знают, тем больше риск уронить себя в глазах окружающих, что в свою очередь неразрывно связано со страхом показаться смешным и нелепым. В более крупных городах меньше вероятности постоянного пересечения с одними и теми же людьми, в то же время больше различных возможностей, перспектив, а поменять круг общения в случае неудачи в мегаполисах обычно легче, соответственно

и беспокойство за свою репутацию выражено не так сильно, как в мелких городах.

Кроме того, страх выглядеть смешным связан с коллективизмом–индивидуализмом или взаимозависимостью/независимостью в социуме [6]. Считается, что в рамках российской культуры индивидуализм пока еще не может полностью стать доминирующим мировоззрением, особенно в небольших городах, где привязанность к традициям более прочная, нежели в крупных административно-территориальных единицах [1, с. 65] Данные о том, что чем меньше город, тем выше гелотофобия, подтверждают ранее полученные нами результаты [3]. Однако они противоречат результатам исследования В. Руха и В. Проьера, в котором связь между размером города проживания и уровнем гелотофобии отсутствовала [10]. Полученное расхождение результатов может быть связано с особенностями российской культуры, менталитетом, сильным различием уровня жизни в крупных городах и деревнях России, преобладанием коллективизма в сознании русских людей. Подобные предположения требуют дальнейших более подробных исследований.

#### **Семейный статус**

Гипотеза о том, что у людей, не состоящих в постоянных отношениях с противоположным полом, гелотофобия имеет более выраженные значения, не подтвердилась. Сравнительный анализ гелотофобии в группах испытуемых с разным семейным статусом (не замужем, в гражданском браке, замужем/женат, разведен(на), вдовец(ва)) значимых различий в выраженности гелотофобии не показал. При этом были подсчитаны различия как по всем группам между собой, так и между двумя группами: людей, состоящих в постоянных отношениях (в гражданском браке, замужем) и не состоящих (холост/не замужем, разведён(а), вдовец(а)). Полученные данные подтверждают ранее описанные результаты, в которых не было обнаружено связи гелотофобии и семейного положения [5].

#### **Выраженность гелотофобии у студентов различных специальностей**

В результате анализа выраженности гелотофобии у студентов разных специальностей можно отметить, что значение гелотофобии у студентов медицинского факультета и факультета менеджмента значимо больше значений гелотофобии у студентов остальных специальностей. Средние значения гелотофобии у представителей разных специальностей выглядят таким образом: медицина (79 человек) – 2,29; менеджмент (48 человек) – 2,2; психология (178) – 2,02; педагогика (52) – 2,02; физические, физико-математические науки (66) – 2; экономика (61) – 1,95.

Вероятно, такой результат связан с мотивационно-потребностными особенностями студентов, обучающихся медицинской специальности и специальности менеджмента. Можно предположить, что профессия менеджмента и медицинского работника создаёт ощущение обладания высшей силой, чувством превосходства, что в свою очередь может быть компенсацией чувства собственной уязвимости и слабости. Однако необходимы более тщательные исследования данного вопроса.

#### **Заключение**

Таким образом, результаты проведенного исследования позволили описать социо-демографические особенности гелотофобии. Гелотофобия значительно отличается у мужчин и женщин и имеет возрастную динамику: у мужчин она более выражена в подростковом возрасте, а у женщин – в юношеском. Как у мужчин, так и у женщин, гелотофобия возрастает во втором зрелом периоде, после 35 лет, что вероятно связано с кризисом середины жизни.

Не подтвердилась гипотеза о том, что гелотофобия выше у людей, не состоящих в постоянных отношениях с противоположным полом.

Подтверждением предыдущих результатов исследований гелотофобии стал факт о наибольшей выраженности гелотофобии у испытуемых, проживающих в административно-территориальных единицах с маленькой численностью населения: чем меньше численность населённого пункта, тем больше выражена гелотофобия.

Гипотеза о различии в выраженности гелотофобии у студентов различных специальностей подтвердилась. Наиболее выраженную гелотофобию имеют студенты медицинского факультета и факультета менеджмента, в сравнении со студентами физического, физико-математического, экономического, психологического и педагогического факультета.

Настоящее исследование представляет более детальную и обширную работу (в плане репрезентативности выборки, разнообразия дополнительных переменных, связанных с гелотофобией), и является важным звеном в серии исследований культурной специфики гелотофобии в России.

1. Данилова Е., Тарарухина М. Российская производственная культура в параметрах Г. Хофштеда // Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены.– М.: Всероссийский центр изучения общественного мнения, 2003.– № 3.– С. 53–64.
2. Кулагина И. Ю., Колюцкий В. Н. Возрастная психология: полный жизненный цикл развития человека.– М.: ТЦ «Сфера», 2001.– 464 с.

3. Стефаненко Е. А., Иванова Е. М., Ениколопов С. Н. Р. Пройер, В. Рух «Диагностика страха выглядеть смешным: русскоязычная адаптация опросника гелотофобии» // Психологический журнал. – М.: Академиздатцентр «Наука» РАН, 2011. – Т. 32, № 2. – С. 94–108.
4. Стефаненко Е. А. Культурные особенности гелотофобии в России // Дифференциальная психология и дифференциальная психофизиология сегодня: Материалы конференции, посвящённой 115-летию со дня рождения Б. М. Теплова, 10–11 ноября 2011/ Под. ред. М. К. Кабардова. – М.: Смысл, 2011. – С. 297–300.
5. Якоби М. Стыд и истоки самоуважения / Институт Аналитической Психологии. – М: ЦГЛ «РОН», 2001. – 249 с.
6. Lampert M. D., Isaacson K. L., Lyttle J. Cross-cultural variation in gelotophobia within the United States // Psychological Test and Assessment Modeling. – 2010. – V. 52. No 2. – P. 202–216.
7. Proyer R. T. et al. Breaking ground in cross-cultural research on the fear of being laughed at (gelotophobia): A multinational study involving 73 countries // Humor: International Journal of Humor Research. – 2009. – I. 22–1/2. – P. 253–279.
8. Proyer R. T., Ruch W. How virtuous are gelotophobes? Self- and peer-reported character strengths among those who fear being laughed // Humor: International Journal of Humor Research. – 2009. – I. 22–1/2. – P. 145–164.
9. Ruch W., Proyer R. T. The fear of being laughed at: Individual and group differences in Gelotophobia // Humor: International Journ. of Humor Research. – 2008. – I. 21(1). P. 47–67.
10. Ruch W., Proyer R. T. Who Fears Being Laughed at? The Location of Gelotophobes in the PEN-model of Personality // Personality and Individual Differences. – Netherlands: Elsevier, 2009. – V. 46 (5–6). P. 627–630.
11. Titze M. Gelotophobia: The fear of being laughed // Humor: International Journal of Humor Research. – 2009. – I. 22–1/2. – P. 27–48.
12. Titze M. The Pinocchio Complex: Overcoming the fear of laughter // Humor and Health Journal. – I. 5. – 1996. – P. 1–11.
13. Wurmser L. Die Maske der Scham. – Berlin: Springer, 1994. – 58 с.



## **Розділ 2.**

### **ІРОНІЯ І СМІХОВА КУЛЬТУРА**

УДК 821.161.1-343.09

Олександр Кирилюк

«WINKY THE ROON-ROON», АБО ДОМОРОБНЕ  
ПОСМІХОВИСЬКО РОСІЙСЬКОЇ  
ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ПОРНОЛОГІЧНОЇ  
ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

*Дана класифікація наявних у літературно-критичному дискурсі еротологічних інтерпретацій необсценних та сороміцьких текстів. Запропоновано критерій науковості цих інтерпретацій. Показана самопародійність довільних помилкових відтворень деякими критиками начебто прихованого еротичного змісту текстів на підставі порнологічних патернів.*

**Ключові слова:** сороміцький фольклор, обсценна література, казки О. С. Пушкіна, порнологічний патерн, пародія, «Вінні Пух» (інтерпретація).  
*Дана классификация имеющихся в литературно-критическом дискурсе эротологических интерпретаций необсценных и обсценных текстов. Предложен критерий научности этих интерпретаций. Показана самопародийность воссоздания якобы скрытого сексуального содержания текста на основе использования порнологических паттернов.*

**Ключевые слова:** обсценные фольклор и литература, сказки А. С. Пушкина, порнологический паттерн, пародия, «Винни Пух» (интерпретация).

*The classification of erotic interpretations of the obscene and non-obscene texts is given. The criterion of scientific character of these interpretations is offered. There shown a self-parody and mock sense of the erroneous reconstruction of non-obscene texts' ostensibly latent erotic content by using of some modern Russian literary critics their own subjective pornological patterns.*

**Keywords:** obscene folklore and literature, A. Pushkin's fairy tales, pornological patterns, parody, «Winnie-the-Pooh» (interpretation).

В одній з попередніх публікацій у «Доксі» [3] я розглянув еротологічну мову опису дитячої забавлянки «Сорока-воровка», але в ній поза увагою залишилось питання, чи є така мова еквівалентним засобом аналізу очевидно не *еротично*, а переважно *аліментарно* кодованого («кашку варила»...) тексту. Вочевидь, саме з цієї причини читацьке сприйняття такого «модернізованого» відтворення глибинного смислу архаїчного фольклорного матеріалу було неоднозначним. Виправдатися мені було легко – **задача** тієї статті **полягала** лише у заходженні підтвердження моєї концепції про неодмінне універсально-культурне структурування будь-якого закінченого твору, і не так важливо, чи це мало бути показано на матеріалі

самої забавлянки, чи статті Наталі Аксьонової [1] про еротичні мотиви в ній. Втім, **проблема**, чи є відповідною «пристойному» матеріалу еротологічна мова його опису, **залишилася**.

Тому **метою** даної статті є пошук відповіді на питання про міру адекватності відтворення за допомогою певних аналітичних мов опису еротичних смислів у нееротичних за змістом текстах, з опорою на посилку, що «застосування» еротологічного «концептного конструкту» до тексту може мати два протилежних результати – або відновлення його реальних, але прихованих обценених смислів, або невірна ідентифікація тих чи інших його смислових одиниць (образів, мотивів, понять) через приписування їм відсутніх непристойних значень. **Задачею** роботи є предметно-змістовний аналіз різних «модифікацій» еротологічної реконструкції текстів, як із сороміцьким, так і пристойним змістом, та їх класифікація з наступним визначенням критерію науковості прийомів дослідження та його результатів.

1. *Фольклорний текст, трансформований з обцененого на необценений – еротологічний аналіз.* Прикладом такого аналізу є згадувана стаття Н. Аксьонової. Вона звертається до витоків пізнішого тексту і показує, що в них палець мав відверту фалічну символіку. Проводячи відповідність між сороміцьким жестом – дулею, котрий відтворював коїтус, і між плюванням як елементом процедури «варіння каші» та еяколяцією, авторка фактично говорить про ідентичні семантичні одиниці тексту, взяті у діахронному аспекті, коли з часом через певну народну «цензуру» колишній обценений зміст з них було еліміновано. Тому можна висувати, що відновлення цього колишнього змісту Н. Аксьоновою у пізніших трансформованих формах фольклорного тексту є цілком виправданою науково-аналітичною процедурою, а застосування «erotологічних» одиниць мови опису є правомірним.

2. *Необценні вірші – обценні вірші та фольклорні матеріали, непристойні пареміологічні чи етимологічні паралелі і параномічні алюзії – еротологічна мова опису.* Конкретним прикладом інтерпретації нееротичного тексту як «відновлення» його прихованого порнографічного змісту є праця Михайла Безродного «Жезлом по любові», який вважає, що у казці О. Пушкіна про Золотого Півника Звіздар має у Півні своє «синекдохічне» (pars pro toto) уособлення у таких значеннях, як статева сила і хтивість, оскільки «півень», як і всі птахи у подібних творах – це один з синонімів геніталій. Цар, зваблений царицею у шатрі «*трамеж* високих гор» (вираз, який «подпытывает эротические аллюзии») [2, с. 24], вбиває Звіздара жезлом. Півник = Звіздар мстиво

клює Дадона у тім'я, і той теж помирає. Фактично, за М. Безродним, герої цієї казки повбивали один одного своїми фалосами.

На доказ власних тверджень про істинне значення жезла як фалосу цей автор наводить «известную русскую прибаутку», котра не один раз «инсценувалась низкими жанрами эротической словесности», зокрема, у порнографічному «Луці Мудищеві», котрий вбиває Матрьону «елдой своей, как муху». Це споріднює дану казку про Півника з іншою пушкінською казкою, про Попа та Балду, котрі обидві, попри те, що в останній старець (піп) не гине, а лише, «потрясенный», з третього щиглика у лоб втрачає розум, є казками про «договір з фалосом». Це видно з того, що «попадья Балдой не нахвалится», «а попенок зовет его тятей», сам Балда «мочит *конец* в море» и носить тяжкості «*по меж ног*». Про еротичний підтекст казки свідчить також ім'я героя – «Балда», споріднене з тюркським *balta* чи *baltak* – «дубина зі стовщеним овальним кінцем», «палиця» тощо. Є ще звукове («але чревате тематичним») перегукування «балди» та «єлди» (*yalda*), персидським словом із значенням «*penis magnus*» або сам «*fututor*» («*fucker*» – О. К.) [2, с. 25].

Як бачимо, цей автор знаходить для пушкінських казок обсценні низько-жанрові та етимолого-лексичні відповідності, часом доволі проблематичні, і на цій підставі твердить, що пристойні пушкінські тексти насправді мають «приховані» еротично кодовані значення. В основі еротично-агресивної мови опису «добропристойних» пушкінських казок у цього автора лежить такий силогізм: «Лука вбиває Матрьону членом – Цар вбиває Звіздаря жезлом, а його вбиває Півник – Жезл та Півник є тотожними фалосу – Цар вбиває Звіздаря фалосом, але і сам від фалосу гине».

Ототожнивши жезл та фалос, М. Безродний переносить еротично-агресивне значення останнього з першої казки до другої. І хоча у «Балді» фігурує не така страшна зброя, як «*penis magnus*», а лише щиглик, тим не менш аргументами на користь своєї думки він вважає наявність аналогічних мотивів у порнографічних «прибаутках» та прозорі натяки на фалічність героя у його імені.

Проте якщо для розуміння Балди як коханця попівни, від якого вона наживає дитину, ще є деякі, хай і не прямі, підстави, то вказівка, що ця казка є казкою про договір з фалосом та/або *його носієм* виглядає як явна натяжка – адже тоді в інших прикладах можна говорити про договір Ведмеда з вульвою, якщо Машенька йому зголосилася допомагати, або з її ротом, задом, грудьми, носом, рукою, головою, оком і взагалі всім тим, «носієм» чого є людина.

Навіть за умов визнання, що «фалоносій» Балда (явно не давній обрядовий «фалофор») застосував свій прутень до попівни за своїм прямим призначенням, то підміна пружного удару по голові скрученими пальцями карикатурною екзекуцією попа «єлдою» виглядає явним перебільшенням. Рятівною для автора була б згадка про фалічні значення пальців у фольклорі, але до цього він чомусь не вдається, посиляючись в основному на еротично семіотизовані речі, пареміологічні чи етимологічні матеріали, а також на параномічні алюзії обценного плану та вірші «низького» жанру.

Якщо М. Безродний у своїх спробах довести еротичний підтекст пушкінських казок іноді обмежується лише натяком на непристойний зміст висловів типу «проміж гор», «тісна ущелина» (параномій на кшталт «промеж» – «промежность»), то деякі критики знаходять більш ґрунтовні підстави для тверджень про приховану обценну сутність як цих, так й інших виразів. Мова йде про вплив на О. Пушкіна безумовно знайомих йому віршів з відвертим порнографічним змістом пікантного поета Івана Баркова.

Один з таких критиків, Олег Проскурін [5], вказує, що намальована у «Золотому Півнику» картина відсилає до однієї з найбільш відомих од «барковіани» – до «Оди Пріапу». На його думку, за пушкінським пейзажем чітко просвічує барковіанській опис резиденції Пріапа: *«Меж белых зыблющихся гор, / В лощине меж кустов прелестных / Имеешь ты свой храм и двор, / В пределах ты живешь претесных...»*. Далі О. Проскурін твердить, цар Дадон напевно опинився в оспіваній Барковим вагінальній області. Втім, ця область амбівалентна. В описі резиденції Пріапа вона несе мотив *спокуси* (еротично-вітальний мотив – О. К.), а в оповіді старого фалоса-інваліда про його колишні звияги – мотив знищення (агресивно-мортальний мотив – О. К.). Не дивно, вважає О. Проскурін, що у другому випадку вагінальна область, як і «суміжні анальні території», є входом в Аїд: *«Промеж двух зыблющихся гор / ... Лежит ... преглубокая пучина, / Тут страшна пропасть возле ней»*. Збігу такого гатунку для цього автора виявляється достатньо, щоб побачити у пушкінській казці переспів порнографічної поеми.

Надалі О. Проскурін вдається до відновлення прихованих смислів пушкінських творів через співставлення їх не просто з порнографічними віршами, а зі «світом Баркова». Якщо світ цього порнографа є «фалоцентричним», то у Пушкіна все навпаки, у центрі його казкового світу стоїть піхва. У Баркова в «Поемі на перемогу Пріапової дочки» суперництво фалосів і вульв закінчується поразкою останніх, а у Пушкіна безумовною переможницею стає вагіна, внаслідок чого «атрибути персонажів значущо перерозподіляються» – Шамаханська Цариця отримує

«зовнішні ознаки могутнього фалоса». У Баркова «Багряна плесь его от ярости сияла / И красны от себя лучи она пускала», а у Пушкіна «вся сияет, как заря» вже Шамаханська Цариця. Добре хоч те, що Цариця у цього критика, попри всі наявні у неї «ознаки могутнього фалосу», хоча й «сяє», але не знаходиться у «ярості», тобто, у стані ерекції (це було б вже явним абсурдом – *О. К.*) – таке значення «технічного терміну» «ярость» у сексуальній мові 18-го ст. наводить О. Проскурін. Як на нього, Пушкін – явно за контрастом, замість «ярості» вводить поняття «тиші», котра асоціюється з жіночим началом. На відміну від фалоса, котрий може «осилити» вагіну лише перебуваючи в «ярості-ерекції», вагіна «тихо» править світом, уміло підкорюючи собі фалоси та фалофорів, робить їх беззахисними та веде до загибелі – твердить О. Проскурін.

Втім, наскільки переконливими є його твердження щодо «порнографічної підкладки» пушкінських творів, і, головне, для кого його аргументи будуть мати значення? Оскільки, за цим автором, пушкінський текст приховує сороміцьку основу, яку слід певним чином реконструювати, то, вочевидь, О. Проскурін прав щодо певної пародійності державінських та пушкінських алюзійних (у сенсі лат. *allusio* – як і «натяк», і «жарт») переспівів порнографічних творів як спроби *жартома натякнути* на відомі «ерудованому» читачеві непристойні тексти. Проте, нееротичні пародії Державіна та Пушкіна на порнографічні твори матимуть такий ефект лише за умов *знання* цим читачем сороміцького змісту висхідного тексту.

Але як повинен сприймати їх «необізнаний» читач? Встановлення певних стилістичних, лексичних чи образних відповідностей між цими двома текстами з висновком про їхній очевидний зв'язок (результат, цілком прийнятний у літературознавстві) не обов'язково переконає його в тому, що пристойний текст об'єктивно має скритий обценний зміст. Такий читач вправі запитати – чому він на основі встановлених вченими вказаних паралелей між порнографічним віршем Баркова та пристойним віршем Пушкіна, ба навіть за умов збігу у них структури римування, має повірити у прихований порнографічний зміст останнього, а не прочитати пушкінський твір у прямих значеннях (що, зрештою, більшість «звичайних» читачів і робить), де ущелина межі гори є ущелиною, а не статевою щілиною, сяяння цариці є сянням, а не ознакою сексуальної збудженості, а удар жезлом є ударом саме ним, а не фалосом? Скоріше за все, текстуальне відтворення цього прихованого смислу на матеріалі невинних пушкінських поем покажеться йому карикатурним. Щоб переконатися в цьому, достатньо зрозуміти всі наслідки ототожнення цариці з ерегованим членом: фалос, що зваблює царя – хіба це не

посміховисько? Як бачимо, хоча таку літературознавчу інтерпретацію нееротичного тексту за допомогою еротичної мови опису можна визнати правомірною (але з грифом «Для внутрішнього користування»), ризик самопародування тут вже наочно дає про себе знати.

3. *Обценний літературний текст – порнологічні фольклорні матеріали – нееротологічна мова опису.* До робіт, де аналіз нецензурних текстів здійснюється за допомогою нееротологічної мови опису, належить розвідка Георга Левінтона та Микити Охотіна [4] про казку О. Пушкіна «Цар Микита та 40 його дочок», де йдеться про знаходження для цих дочок статевих органів, які спочатку розлетілися, а потім, коли їм показали той чоловічий «предмет», до якого вони «большие охотницы», були знову зібрані.

Ці автори зазначають, що, на відміну від інших казок Пушкіна, знайти джерело сюжету «Царя Микити» ні в літературі, ні в фольклорі не вдалося. Паралелі віднайшлися лише для окремих, хоча і основних мотивів казки – про відсутність органів та їх пошук та їхню втечу і піймання. Ці фольклорні джерела, як російські (приміром, пісня «Чуманіха»), так і українські (матеріал про Івана-Пере\*бана, що купив в Анастасії-Сорокоп\*здасії за річку Сухо\*обівкою кожній з семи дочок «поцку», а восьму, зайву, порубав їм на клітори) мають відверто порнографічний зміст<sup>1</sup>.

Як же аналізують цей цитований ними без купюр сороміцький матеріал Г. Левінтон та М. Охотін? На їхню думку, важливим моментом тут є паралель між пушкінським та фольклорним тестом у кількості дочок, оскільки сорок та сім є сакральними числами, хоча число сорок в останньому теж наявне – в імені Анастасії. Крім цього, в обох випадках «предметів» приносять більше, ніж треба. Те, що Іван бере їх вісім, а не сім, є типовою помилкою героя при ворожбі. Зрештою, ці автори, порівнявши казку з фольклорними матеріалами різних народів, підсумовують, що за всіма цими текстами лежить єдиний ритуальний комплекс зустрічі весни, відзначений випіканням птахів (жайворів) та «немовлят» (фігурок фалічної форми). Цей розпорошений по різних пам'ятках ритуальний комплекс поєднано лише у казці О. Пушкіна.

Тут ми бачимо, що сама мова опису в даних дослідників не несе в собі ніяких «порнологічних» складових, коли вони навіть прямо нецензурно названі у фольклорному тексті дівочі «уді» іменують просто «органами». Для Г. Левінтона і М. Охотіна пушкінський та український фольклорний матеріал нічим не відрізняються від звичайного тексту, а мова їхнього аналізу відповідна академічно зрозумілому предмету розгляду. Тобто, у них ми бачимо протилежну попередній ситуацію, коли

до явно порнографічного за своїм змістом тексту начебто так необхідний для «адекватного» його розуміння «еротологічний» підхід взагалі не застосовується.

Втім, іноді нееротична інтерпретація еротичного тексту через його «осерйознювання» дає майже бурлескний ефект. До таких «високих» інтерпретацій «низького» еротичного за змістом тексту можна віднести згадувані Г. Левінтоном та Н. Охотиним розуміння М. Огарьовим «Царя Микити» як прояву «політичного вільнодумства» та презирства до царської влади, що виросло у середовищі декабристів, та спробу Ч. Де Мікеліса побачити у цьому творі алюзію на закриття в Росії масонських лож [4, с. 35].

4. *Необсценний літературний текст – самопародійний порнологічний літературно-критичний текст*. Принципово відмінним за своєю суттю та за ознакою науковості є порнологічне пародійно-шаржове відтворення «змісту» звичайних художніх творів, здійснюване деякими російськими «критиками», котрі чомусь обрали предметом своїх епатажних вправ дитячу літературу.

Прикладом такого порнологічного аналізу абсолютно пристойного тексту є робота Вадима Руднева, котрий прокоментував ним же перекладений твір «Вінні Пух» (ВП). У главі «Сексуальність» [6] він відкриває прихований зміст життя персонажів цієї відомої дитячої казки А. Мілна. Виявляється, вони лише на перший погляд живуть тихим інфантильним життям. Між тим, подібно до того, як справжнє життя дитини перейнято, і це показав психоаналіз, напруженим сексуальним життям, так і весь текст ВП насичений зображенням дитячої сексуальності. Підтвердження своїх висновків цей автор вбачає у класичному творі З. Фрейда «Аналіз фобії п'ятирічного хлопчика». Придивіться, закликає В. Руднев, на стійкий зв'язок між дитячою сексуальністю та уявленими тваринами-монстрами, котрі снилися цьому хлопчику і яких він боявся. Те ж саме ми бачимо і у ВП, де вигадані страшні та агресивні тварини, котрі, за словами П'ятчка (за перекладом цього автора – Поросяти), сповнені Ворожих Намірів, також грають велику роль. Більш того, всі ці монстри мають сексуальний, анально-фалічний характер.

Зокрема, Heffalump – це не просто дещо велике, агресивне та дике, як слон. Зрозуміти суть цього персонажу допомагає робота Фрейда, де обговорюється німецьке слово Lumpf (екскременти, ковбаска). На підставі такої аналогії Heffalump визначається як анальний заступник чоловічого статевого органу. Аналогія між Lumpf и Heffalump підтверджується ще й тим, що в англійській lump означає «брила, велика грудка, куча, шишка» тощо.



На підставі викладеного В. Руднев твердить, що Пух та Поросятко палко бажають спіймати Heffalump'а. Для цього вони риють яму. Яма – це синонім вульви, і тому коли герої залізають у неї, це є нічим іншим, як субституцією статевого акту і народження. Для того, щоб привабити цей фалос-Heffalump у яму (вульву), тобто, спровокувати коїтус, Пух і Поросятко самі символічно розіграють тут статевий акт, що проявляється у тому, що вони весь час падають одне на одного, причому Пух як активне, чоловіче начало, опиняється зверху, тоді як Поросятко, мала тваринка, без чоловічих ознак, по суті, Piglet – Хрюшка, недорозвинута дівчинка – знизу.

Індикатором сексуальності Пуха постає, за В. Рудневим, мед, при згадці про який він впадає у стан, близький до сексуальної ажитації<sup>2</sup>. Діставшись Банки Меду, він мріє, як буде її лизати, лизати і лизати... Погім Heffalump поїдає мед на очах у Пуха, той біжить до ями та залазить у банку (вульву? – *О. К.*) головою, і не може її зняти. Це – мотивне перегукування з главою «Нора», коли він через переїдання (символічну вагітність) не може вилізти з підземного житла (вагіни – *О. К.*) Кролика. Тим самим Пух перетворюється на Heffalump'а (фактично – на вагітний фалос – *О. К.*), від якого Поросятко-Хрюшка з переляком тікає, оскільки він, страшний та агресивний член, її хоча й притягує (ще б пак, а чого іншого ще може прагнути неповнолітня дівчинка? – *О. К.*), але водночас, через страх дефлорації, відштовхує.

Другим сексуальним суперником Пуха виступає І-йо. Пух хоче подарувати ослику горщик меду, але дорогою весь мед з'їдає сам. Доводиться дарувати йому порожнє горнятко, котре у В. Руднева є «обесеменим» фалосом (вдумайтеся, що ж у тоді насправді їли-пили герої? – *О. К.*).

Поросятко-Хрюшка теж має до І-йо певний сексуальний потяг і вирішує подарувати віслоку повітряну кульку – пружний символ вагітності. Проте підсвідомий страх перед нею примушує її порвати кульку, яка перетворюється на мокру ганчірку. Таким чином, Пух приносить І-йо у подарунок порожній горщик (фалос), а Хрюшка – порвану повітряну кульку (лоно). Здавалося, це символізує повний сексуальний крах і Пуха (котрий, хоч і є фалосом, але має потяг не тільки до Хрюшки, але й до Ослика – *О. К.*), і німфетки Хрюшки. Однак І-йо знаходить вихід (з чого? бісексуального зв'язку? – *О. К.*) у символічній мастурбації – він усовує порвану кульку у порожнє горнятко, виймає та знову всовує, рухаючи туди-сюди. Ось таким, виявляється, є «напружене сексуальне життя» героїв цього твору.

Невже, виплеснувши на читача такі свої очманіння, де, я у нездоровому маренні, ототожнюються екскременти, анус і фалос (який може бути ще й вагітним), де горщик постає то піхвою (куди головою-головкою залазить фалос-Пух), то «обессемененным» членом (в якого протиприродно входить лоно-кулька), де Пух та І-йо є бісексуалами, а ледь не кожен актант постає уособленням геніталій, В. Руднев сподівається, що хтось такі речі сприйме серйозно, попри високі заяви даного «критика» про те, що він аналізує цей дитячий твір з позицій аналітичної філософії, лінгвістики, семіотики, теорії мовних актів, семантики можливих світів, структурної поетики, теорії вірша, психоаналізу тощо? Видно, що насправді науковий підхід тут «і близько не лежав», і якби хтось захотів написати сексуальну пародію на «Вінні Пуха», то краще, ніж це зробив В. Руднев, навряд чи кому вдасться.

Сміховий ефект подібних «вправ» викликається довільним спотворенням звичайних смислів аналізованого тексту порнологічними, до того ж абсурдними, на кшталт «вагітного фалосу». Серйозне дослідження такі автори підмінюють пародією на нього, силоміць «втискуючи» нормальний текст у певні зовнішні щодо нього сексуальні «патерни», фактично цей текст переписуючи заново, залишаючи тільки імена героїв та зовнішню канву їхніх вчинків<sup>3</sup>. Примусовість накладання еротичного «патерна» порнолога на матеріал аналізованого твору унеможливує кваліфікацію подібних «екзирцицій» як наукових. І посилання на З. Фрейда, а фактично, просте його цитування, стан речей тут не міняють, тим більше, що ще О. Фрейденберг вкрай скептично оцінювала продуктивність застосування доволі примітивних фрейдівських схем у літературознавстві, коли будь-яка довга річ начебто є втіленням фалосу, а все, що має витвір – піхви. Втім, В. Руднев ігнорує і такі спрощені уявлення, і відомі культурологічні значення, вважаючи, скажімо, горщик – предмет з витвором і загальний культурний символ материнського лона – порожнім, «обессемененным» фалосом.

Можна лише дивуватися, як цей автор, даючи персонажам замість звичних свої переклади імен (іноді, можливо, і обґрунтовано), не наділив новим, вже порнографічним, іменням і головного героя; адже він міг наректи його *Winky* – американською сленговою назвою того самого «предмету», якого діти називають *peepie*, тим більше що прецедент є – так звать ельфа-домовика у фільмах про Гаррі Поттера та жабу з відеогри *Donkey Kong*.

На **висновок** зазначу, що введення у літературознавчий обіг сороміцьких творів і без того викликає до себе певне «конфузливое» ставлення, тому імітація їх наукового аналізу порнологічними пародіями у вигляді

обсценних «модернізацій» «пристойних» текстів (як у п. 4 статті) є його дискредитацією. Критерієм науковості підходу тут може слугувати наявність у ньому відсилок на більш ранні фольклорні або паралельні непристойні літературні тексти, зміст котрих у такому випадку постає об'єктивно даним, а не суб'єктивістським «нашаруванням» критика, який, перебуваючи у полоні свого «порнологічного патерна» (чим це викликано – окреме питання, але все в світі має своє пояснення, навіть те, чому деякі речі пояснити неможливо) бачить текст, як у пісні з епіграфу, крізь те «чорне», що у жінки «між ніг»<sup>4</sup>.

Відповідно, не тільки методика, але й результат такого підходу теж не може вважатися науковим, попри його «наукове» обґрунтування (наприклад, в анотації до книги одного з таких критиків) потребою у провокаційному обговоренні інтимної поведінки і ненормативної лексики, прагненням до граничного «остранення» понятійного тезауруса й зниженням його універсалістської патетики та бажанням зруйнувати дисциплінарні (і не тільки) стереотипи й радикалізувати всю сферу філософської предметності.

Всі ці заявки у свободному суспільстві мають право на існування, якщо тільки свободу не розуміти як право бігати голими по вулицях. Деякі ж такі «критики-ексгібіціоністи», пнучись імітувати науковий пошук, з осібною нехлюйство стають посміховиськом, пихато-глумливо бавлячись «тотальною деструкцією» і «провокативним зниженням» (буквально – «нижче поясу») норм порядності як «традиційного стереотипу», тим виказуючи весь той свій убогий світ, котрий, як це вони продемонстрували через власний тезаурус, «зійшовся клином» на «вагінальних областях», «прилеглих до них анальних територіях», «екскрементах», «могутніх пенісах», «сексуальних ажитаціях», «сздах», «символічних мастурбаціях» та, рооh<sup>5</sup>, «анусах» і «фалосах».

#### Примітки

<sup>1</sup> Див. веб-версію багатотомного видання світового еротичного фольклору «Криптадія»: *Kryptadia: Recueil de documents pour servir a l'étude des traditions populaires ; 12 vols., 1883-1911 – Vol. 5 – Folklore de L'Ukraine* [pp. 1–182] – Heilbronn (& Paris), 1898.– 397 p.– p. 175–176. [Ел. док. Режим доступу: [http://www.horntip.com/html/books\\_&\\_MSS/1880s/1883-1912\\_kryptadia\\_\(HCs\)/1898\\_kryptadia\\_vol\\_05/index.htm](http://www.horntip.com/html/books_&_MSS/1880s/1883-1912_kryptadia_(HCs)/1898_kryptadia_vol_05/index.htm)].

<sup>2</sup> Ажитація як сильне збудження, що виражається у невпорядкованих рухах, прискореному малозрозумілому мовленні, тривозі, страху, втраті цілеспрямованості у діях тощо насправді певним чином притаманна образу Вінні Пуха. Але з якого доброго дива автор вирішив, що вона є

сексуальною, якщо тільки не йдеться про фактично вигаданого В. Рудневим героя Winky the Pooh-Pooh (Піпку Так-сяк-аби-як)?

<sup>3</sup> Перекладач В. Руднев іноді вдається до прямої «сексуалізації» авторського тексту, наприклад, вводючи відсутні в оригіналі «семена мастурбції» [6, с. 209] (так Пух начебто помилково називав настурцію) з прозорою паралеллю «сперма» – «семя», та перекладаючи missage як «писка» [6, с. 148], балансує між «піською» та «за-пискою». На думку В. Руднева, оскільки в оригіналі маємо missage замість message, такий переклад у світлі того, що написано у розділі «Сексуальність», є цілком виправданим [див. : 6, с. 300]. Яким фантазмагорично абсурдним є зміст цього розділу, ми вже знаємо.

<sup>4</sup> М. Свердлов у статті з красномовною назвою «Гайна между ног: к истории «садистского» литературоведения в России» («Вопр. литературы» 2006. № 4.– С. 67–82) по суті розглянув літературно-критичний варіант функціонування цього сексуального «патерну». Окрім В. Руднева, він піддає нищівній критиці й інших «порнологів». Так, один з них, С. Зимовець у «Сині полка» Валентина Катаєва гармати вважає «ереговою сталлю», яким протистоїть «суспільний анус». Світ «Колобка» за ним – це російський (ко-)лобковий світ, заморожений силами гетерогенних статевих вирахань часу. Бариня з тургенівського «Муму», за ним, має «фалічну функцію», тоді як у В. Кологаєва роль фалоса грає вже сам Герасим, попри те, що він є «оскопленою твариною». М. Золотоносів, відновлюючи «справжні» смисли «Мухи-Цокотухи» Корнія Чуковського, вважає, що Павук – це змії-дефлоратор героїні, а Комар рятує Муху тільки через кровозмісний намір з нею «женитися». Прагнення героя «Гренади» Михайла Светлова віддати селянам гренадської «волості» землю є, за ним, нічим іншим, як гетеросексуальним зляганням на відміну від тих гомосексуальних відносин та анального сексу, що панують серед вояків загону. Прагнучи звільнитися від них, романтичний хлопець марить жінкою, але оскільки жінка-земля-Гренада недоступна, то він у підсумку мріє мати статевий акт з українською землею, котра є вульвою, що начебто видно з рядків: «Пробитое тело наземь сползло...». Попри те, що у творі немає й натяку на таке значення землі, М. Золотоносова це не бентежить. Він бере згадувану у вірші Светлова папаху Тараса Шевченка та вибудовує асоціативний рядок на рівні репсіє sauvage «дош – парасолька – складена парасолька – цвях», вважаючи, що поняття «папах» пов'язано з Тарасом Шевченком, той – з Тарасом Бульбою, а «бульба» вже має пряму аналогію з вульвою (бульба = вульва? – О. К.). Свої перлини М. Золотоносів увінчує мудрим теоретичним узагальненням, вважаючи, що з філософської точки зору цей твір маніфестує розмежування сміху та сліз та вибір між анусом

і пенісом. Хочеться лише його запитати – навіть припускаючи, що з «філософської точки зору» вибір між тим, що він щойно назвав, і має для нього якийсь доленосне значення, незрозуміло, навіщо розмежовувати сміх та сльози? Судячи з усього, слід очікувати, що сльози неодмінно з'являться на очах його читачів від нестримного сміху.

<sup>5</sup> Англ. **Poo** [pu] – частини імені Вінні – «уф!», «тьфу!» – вигук, що означає роздратування або презирство. Чи не показово, що, подвоєне, це ім'я героя твору, **poo-poo** – «ставитися до чогось будь-як, недбало, легкодухо, з нехлюйством», відповідає ще й суті «наукового» стилю та методу В. Руднева.

1. Аксьонова Н. В. Семіосфера еротичних мотивів у дитячих забавляннях із маніпулювання пальцями // Тіло в текстах культур: Зб. маг. наук. конф. / НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського; Український етнологічний центр / Г. Скрипник (голов. ред.). – К.: Асоціація етнологів, 2003. – С. 151–160.
2. Безродный М. Жезлом по лбу // Wiener Slawistischer Almanach.– Bd. 30.– 1992.– S. 23–26. (Електронна версія: [http://periodika.digitale-sammlungen.de/wsa/Blatt\\_bsb00000498,00023.html?prozent=](http://periodika.digitale-sammlungen.de/wsa/Blatt_bsb00000498,00023.html?prozent=))
3. Кирилук О. С. Універсалії культури в мові опису дитячої забавлянки «Сорока-воровка» // Δόξα / Докса: зб. наук. праць з філос. та філології.– Вип. 13.– Сміх та серйозність: множинність видів та взаємин.– Одеса: ОНУ ім. І. Мечникова, 2008. – С. 119–126.
4. Левинтон Г. А. «Что за дело им – хочу...»: О литературных и фольклорных источниках сказки А. С. Пушкина «Царь Никита и 40 его дочерей» // Литературное обозрение.– М., 1991.– № 11.– С. 28–35.
5. Проскурин О. Сказка о Золотом петушке А.С. Пушкина и русская непристойная поэзия // Russica Romana.– V. VII ; Instituti editoriali e poligrafici internazionali ; Pisa–Roma, 2000.– P. 23–47. [Електронний документ. Режим доступу: «Русский журнал», част. 1-2 – [http://old.russ.ru/krug/razbor/20020705\\_prosk.html](http://old.russ.ru/krug/razbor/20020705_prosk.html); част. 4-6 (окончание) [http://old.russ.ru/krug/razbor/20020711\\_prosk.html](http://old.russ.ru/krug/razbor/20020711_prosk.html)].
6. Руднев В. П. Введение в прагмасемантику «Винни Пуха». Сексуальность // Винни Пух и философия обыденного языка [Алан Милн. Winnie Пух. Дом в Медвежьей углу] / Пер. с англ. Т. А. Михайловой и В. П. Руднева ; Аналитич. ст. и коммент. В. П. Руднева.– М.: Аграф, 2000.– С. 16–22.

УДК 11:7(47+57)“192”

Сергей Троицкий

ПАРОДИЯ КАК ПРОБЛЕМА ОНТОЛОГИИ И  
ГНОСЕОЛОГИИ В РУССКОМ (ПЕТЕРБУРГСКОМ)  
АВАНГАРДЕ 1920-Х ГГ.<sup>1</sup>

*В статті пропонується пояснення причин появи теорії пародії в російському авангарді 1920-х рр., розкривається зв'язок цієї теорії з культурними та політичними процесами в Росії того періоду.*

**Ключові слова:** авангард, пародія, гносеологізація.

*В статье предлагается объяснение причин появления теории пародии в русском авангарде 1920-х гг., раскрывается ее взаимосвязь с культурными и политическими процессами в России этого периода.*

**Ключевые слова:** авангард, пародия, гносеологизация.

*The article explains why the thinkers of Russian avant-garde suggested and developed a theory of parody in 1920s. The cultural and politic context of the avant-garde's theory of parody is analyzed.*

**Keywords:** avant-garde, parody, epistemologization.

Статья направлена на выявление объективных причин появления учения о пародии в рамках русского авангарда. Учитывая неисчерпаемую многогранность такого явления как авангард техническими и содержательными ограничениями, задаваемыми жанром, статья носит, скорее, фрагментарный характер, остаются не прописанными важные, но, как представляется, известные или явные влияния, логические, исторические связи авангарда с другими явлениями. В связи с этим вполне закономерной кажется возможная спорность некоторых положений, выдвигаемых далее.

Комплексным изучением пародии начинают в России заниматься представители авангарда XX в., формалисты или близкие к ним исследователи [5; 7; 9; 19; 20; 23; 24]. Несмотря на то, что о пародии как литературном приеме до революции уже писалось как о факте истории художественной литературы, небольшие статьи были посвящены описанию отдельных проявлений пародии [1; 6; 12; 14; 21], именно в авангардизме пародирование превращается из спонтанного практического занятия (напр., теоретической пародией некоторые исследователи называют манифест «всеков» [11]) в предмет теоретизирования, а подход формалистов фактически актуализировал пародию как объект научного исследования. При этом пародия выводится на совершенно иной теоретический уровень, покидая тесные рамки литературного жанра, она приобретает характер фундаментального элемента культуры в целом.

Развиваясь на протяжении первой трети XX в., авангардизм прошел сложный путь трансформации от радикального отказа от традиции к цельной мировоззренческой программе. Несмотря на то, что зарождения и заката авангардизма достаточно условны, можно утверждать, что это течение определяло интеллектуальный и духовный климат русской культуры 1910–1920-х гг., дата «смерти» авангардного искусства, указываемая многими авторами, отражает официальный запрет самостоятельных объединений, но отнюдь не отказ от авангардистского мировоззрения со стороны его адептов. «Проект» авангарда осуществляется вплоть до практически одновременной смерти основных «чинарей» (обэриутов) Д. Хармса, А. Введенского, Л. Липавского, что позволило швейцарскому ученому связать завершение авангардизма со смертью Д. Хармса [8].

В 20–30-е гг., когда происходит институализация этого направления, постепенно разрушительная энергия сублимируется в русло критики, становящейся со временем все более научнообразной и беззлобной. Смена научных приоритетов, разрушение авторитетов, за которое так ратовали представители авангардистских групп, кампании за обновление высшей школы, изгнание буржуазных спецов приводит к тому, что вакантное место «классиков» занимают бывшие «новаторы», художники и литераторы привлечены к сотрудничеству с государством. С момента воплощения в жизнь революционных разрушительных устремлений авангардизма (1917–1919), многие современники отмечали начало его заката [2], хотя именно в начале 20-х гг. можно отметить сильное влияние авангардного изобразительного искусства на архитектуру и кино, а идеи литературного авангарда трансформируются в абсурдизм ОБЭРИУ и фактически завершают проект авангардного искусства. Роспуск в 1932 г. всех объединений был фактически лишь формальным завершением истории авангардизма. Вместе с тем, формализации этого явления, окончательному выявлению философской базы способствовало то, что революционные социально-политические преобразования в России после 1917 года обусловили принятие авангардистских установок в качестве основных идеологических постулатов (по крайней мере, сразу же после революции), и то, что к ее началу авангардизм уже окончательно идеологически сложился, пройдя основные этапы своего формирования.

#### **Поэтика вместо метафизики: гносеологизация человеческого существования**

Русская философия до авангардизма занималась проблемами онтологии, даже антропологическая проблематика, которая интересовала

некоторых мыслителей, не выходила за рамки этого онтологизирующего подхода, и человек рассматривался как элемент большого и стройного механизма. Лишь порвав со стремящейся к упорядочиванию «классической» философией возможным стало увидеть человека как такового, его неукорененность в бытии, трагичность его «заброшенности в мир». Нигилистическое отрицание или невключенность в философскую традицию некоторых мыслителей, тотальная деонтологизация, происходившая в культуре и повлекшая за собой мировые войны, монетизацию человеческой жизни в политике, экономике, гуманитарной сфере, стали основой для констатации абсурдности бытия, что, в свою очередь, привело к отказу от философской онтологизации. Такие изменения в русском мировоззрении произошли в России благодаря сильному влиянию авангардизма, его художественной практике и агрессивному отказу от традиции или дилетантизму самих авангардистов. Разрушительная революционность в области отдельных искусств переносилась на всю окружающую действительность, результатом чего и стало разрушение онтологического порядка и смены его на хаос. Первый авангард (до н. 1920-х гг.) всеми силами стремился к нему, пока хаос не воплотился в повседневности. Жестокая бессистемная действительность революции, отменившая порядок в форме иерархического общества монархического государства, в котором порядок воплощался в виде жесткой «вертикали власти» самодержца, не могла упорядочиться сама в условиях деонтологического декларируемого равенства субъектов и, как следствие, вылилась в диктат силы, систему «военного коммунизма», стремящуюся обуздать хаос, выстроив новый порядок. Смена парадигм порядка, увиденный хаос между ними привели, как и положено, к разочарованию в абсолютности порядка и каждой из этих парадигм. Необходимая для существования человека экзистенциальная опора, воплощавшаяся в «смысле жизни», религии, вере в «царя и отечество» и т. д., была перенесена авангардом в область искусства. Стремление к онтологическому воплощению хаоса, свойственная первому авангарду, сменилось представлением о неабсолютности бытия и гносеологизацией человеческой жизни, в результате чего акцент был перенесен на проблему нашего восприятия бытия. Благодаря влиянию неокантианства, ницшеанства, феноменологии, достижениям в естественных науках, философия русского авангарда совершила «гносеологический переворот» в культуре. Место описания бытия заняло описание того, как это бытие воспринимается нами, вместо переживания истории, не вызывающей сомнений в своей объективности, актуализируется повседневность, становясь объектом рефлексии, а место онтологии занимают науки о



культуре и психология. При этом такой, новый подход вступал в противоречие с марксизмом, т. к. последний, несмотря на учение К. Маркса об идеологии, предполагает объективность исторического процесса, общественной эволюции, принципа классовости.

Гносеологизации способствовали процессы, происходившие в искусстве. Постепенный отход от реалистичности к абстрактности объекта изображения, завершившийся в искусстве к началу XX в. совпал с развитием авангарда. Сомнение в подлинности передачи изображаемого объекта, вызванное тем, что зритель начинает учитываться как элемент самостоятельный, как источник субъективности восприятия и потому искажения изображенного. Таким образом, становится заметным дисбаланс между изображенным и воспринимаемым и, как следствие, акцент в практических и теоретических исследованиях переносится с онтологической проблематики на гносеологическую<sup>2</sup>. Исследователи преимущественно второго авангарда стремились выявить хоть что-то объективное, объединяющее восприятие, а в конечном итоге сознание, и предлагаемую к восприятию действительность (опыты с цветом М. В. Матюшина и группы КОРН, К. С. Малевича, опыты М. В. Матюшина со звуком, опыты футуристов со словом, конструктивистов – с фотографией и т. п.). Разложение действительности на элементы, потеря целостности, поиск этой целостности в воспринимающем приводит к ее эстетизации. Субъект авангарда, художник выходит за рамки искусственности, стирается граница между повседневностью и художественным творчеством, вдобавок к этому, идеологический контекст культурной ситуации 20-х XX в. способствует утилитаризации искусства. В результате, массовое искусство фактически становится знаменем и целью авангардистов, при том что именно оно оказывается наименее понятным массам. Искусство становится единственным для авангардиста каналом восприятия действительности. Показательной является полемика между Н. Н. Евреиновым и Б. И. Арватовым о необходимости заменить театр жизнью или театрализовать жизнь. Революция тоже переживается авангардистами, прежде всего эстетически. Разрушение границ приводит к тому, что искусство приобретает прикладной или агитационный характер, а из художественных мастерских на заводы уходит не замеченными несколько десятков молодых профессиональных художников-конструктивистов с целью сделать искусство «частью жизни народа». При этом агитация с необходимостью становится одним из проявлений театрального искусства [26], хотя перформативность существовала и в первом авангарде (провокации-выступления Малевича, Бурлюков, Маяковского и пр.). Можно вспомнить в связи с этим и теорию

«социального заказа», выдвинутую В. Полонским, вокруг которой в 1921–1930 гг. на страницах журнала «Печать и революция» была развернута полемика, и трактовку искусства теоретиками Пролеткульта и др.

Создание новых форм в литературе и искусстве, поиск эффектности, наибольшей выразительности – все это приводило художников в том числе и к тому выводу, что молчание может быть не менее болезненным, физиологичным и переживаемым, чем сама боль или смех [17]. Экспрессионистическая резкость от использования несовместимых, «враждующих» метафор, образов, их временная десемантизация и наделение новым смысловым содержанием в поэзии футуристов наделяет их произведения способностью передавать экзистенциально-укорененный душевный травматизм<sup>3</sup>. Поэт должен стать «шутком», «паяцем», «клоуном», хранителем «золотого безделья», должен отправиться в «Иерусалим Радости», «где в Гробе Господнем дремлет смех» [15].

Всех авангардистов объединяет стремление отказаться от классических миметических эстетических принципов, отчасти выразившееся в понятии «остранения» В. Б. Шкловского<sup>4</sup>. Радикальный отказ от копирования реальности в художественном произведении достигается намеренным подчеркиванием его искусственности, использованием новых выразительных средств, экспериментированием с образами, материалами, совмещением, казалось бы, несовместимого. Все это подчеркивает нереальность произведения, трансцендентность по отношению к нему автора, который лишен возможности обманывать зрителя, выдавая изображенное за объективно существующее. Автор-авангардист по отношению к слушателю (зрителю) выступает в роли сократовского демона-ироника. Правда, авангардная «ирония» не ограничивается лишь сомнением, она с него начинается, но переходит в полнейшую аннигиляцию смехом объекта иронии. Не смех делает объект смешным, а умение автора гипертрофировать предъявляемый объект до состояния абсурдности, лишая его тем самым для зрителя статуса объективно-реального.

Учитывая единовременность «действия» субъекта в мире и фактор эстетического переживания как неповторимого «здесь и сейчас», неудивительной оказывается ориентация на современность. Отказ от традиции, столь характерный для футуристов всех мастей, вызванный, согласно их манифестам ориентацией на будущее, на поверку оказывается ничем иным как стремлением к современности в каждый конкретный момент времени. Будущее в авангарде – это воплощение ультрасовременности, т. е. последних новинок прогресса, неудивительно обращение к «новым» материалам в архитектуре, новым видам искусства

(кино, фотография), новым достижениям науки, новым техникам, поэтому предметом нападок становится традиционализм культуры, сдерживающий прогресс, при этом антикультурный пафос охватывает весь спектр авангардных течений и проявляется в самых различных формах от органицизма Е. Гуро, до технократизма В. Маяковского. Главной своей задачей «бюджетляне» считали создание условий для возникновения новых, передовых, соответствующих времени литературы и искусства. Русские авангардисты озадачены не созданием новой культуры, а разрушением старой, априорно предполагая самовосстанавливающуюся сущность ее, поэтому вряд ли можно найти у русских теоретиков авангардного течения какого-либо внятного суждения о том, какой культура должна быть. При общей, зафиксированной даже в названиях (футуристы, будущники, бюджетляне и др.), устремленности в будущее всех авангардистских объединений, как зарубежных, некоторые объединения заявляли о своей готовности использовать накопленный опыт, но лишь в качестве средства для воплощения «новой эстетики». В идеологии авангарда современность (прогрессивность) служила главным критерием искусства, но в этом смысле искусство и история противопоставлялись. История в авангарде становится невозможна, теряется ее объективность, остается субъективность переживания повседневности.

Вместо представления об истории как непрерывного процесса, авангардисты выдвигают учение о ритме, как основе прогресса, как некоем технично-волнообразном прерывистом развитии. В этом отношении вполне закономерным становится отказ от представления о последовательном восприятии. Практически все теоретики-авангардисты придерживаются мнения о дискретном восприятии, моментальном схватывании реальности (М. Матюшин, К. Малевич, П. Филонов, В. Кандинский и пр.), поэтому художники используют соответствующие изобразительные средства, коллажную технику, монтаж [10; 16; 18].

Окончательно процесс гносеологизации выразился в философии и художественном творчестве ОБЭРИУ и «чинарей», у которых учение о причинах и бытии заменяется на учение о существовании, о повседневности, лишенной объективных причин и являющейся результатом случайного стечения обстоятельств, описание приобретает характер самостоятельной реальности, отличающейся от описываемой. Обэриутов окончательно разделяют миропорядок бытия и человеческое восприятие этого миропорядка, четко отмечая, что смысл в повседневности отсутствует, он приписывается ей извне и полностью воплощается в функциональности. Абсолютизация языка, эмансипация его, предпринятая первым авангардом, достигает предельного состояния

именно у обэриутов, когда порядок и правила языка описания определяют возможности существования героя. Таким образом, место метафизики занимает поэтика.

Результатом осмысления разорванности повседневности и культуры, бытия и сознания является у обэриутов (чинарей) учение об абсурде как онтологической «погрешности» (Я. Друскин). Ужас абсурдности бытия не просто представляется, а ощущается физиологически, поэтому вполне закономерным кажется, что именно у обэриутов поэтика перерастает в философию абсурда, которая принимает формы «философии ужаса» (Л. Липавский) или религиозного экзистенциализма (Я. Друскин).

#### Учение о пародии

Уже в первом сборнике формалисты отметили в качестве исходного положения своих исследований различие повседневного и поэтического языков. «Явления языка должны быть классифицированы с точки зрения той цели, с какой говорящий пользуется своими языковыми представлениями в каждом данном случае. Если говорящий пользуется ими с чисто практической целью общения, то мы имеем дело с системой *практического языка* (языкового мышления), в которой языковые представления (звуки, морфологические части и пр.) самостоятельной ценности не имеют и являются лишь *средством* общения. Но мыслимы (и существуют) другие языковые системы, в которых практическая цель отступает на задний план (хотя может и не исчезать вовсе) и языковые представления приобретают *самоценность*» [25, с. 37]. Несмотря на то, что формально (физиологически) происходит один и тот же процесс, содержательно эти случаи противоположны друг другу. В первом случае человек говорит языком, а во втором – язык говорит человеком. Такое различие свидетельствует о разделении уровней бытийственно-повседневного, в котором язык четко функционален, и эстетического, который сам определяет собственное дальнейшее развитие, и который замкнут сам на себя и не нуждается во внешних по отношению к нему самому элементах, таких, как, например, смысл, образность. «Людам нужны слова и вне смысла, – пишет В. Шкловский. – В наслаждении ничего не значащим «заумным словом» несомненно важна произносительная сторона речи. Может быть, что даже вообще в произносительной стороне, в своеобразном танце органов речи и заключается большая часть наслаждения, приносимого поэзией» [22, с. 24]. Признание самостоятельности слова является результатом осмысления деятельности поэтов первого авангарда и показателем процесса гносеологизации.

Преодолением гносеологизации стало учение о пародии, сформулированное представителями формалистического направления.

Первым авангардистским текстом, посвященным специально пародии, стало небольшое сочинение Н. Д. Бурлюка, написанное в пылу полемики с оппонентами и ставшее ныне абсолютной библиографической редкостью [3]. В нем футуристы достаточно резко отмежевались от стилизовавших свою книгу под футуристические издания «нео-футуристов», обозначив проблему пародии в авангардизме (футуризм как пародия на прежнее искусство и стилизация под футуризм как пародия пародии). Однако наиболее заметным теоретическим исследованием стало написанное представителем формалистической школы в литературоведении Ю. Н. Тынянов [20]. Эта работа написана в 1929 г., но к проблеме пародии Тынянов обращался и раньше, в статье о Достоевском и Гоголе [19], которая на обширном литературном материале во многом предвосхитила и наметила выводы более общей «О пародии». Статьи Ю. Н. Тынянова виртуозно и убедительно выводят проблему литературной пародии на металитературоведческий, методологический уровень, выделяя различные ее виды.

Обязательно ли произведение-пародия вызывает смех? Вопрос, который оказывается для Ю. Н. Тынянова исходным для развития теории пародии. Описывая пародии XIX в., он приходит к выводу, что в некоторых из них отсутствует комический эффект [20], хотя в пародийном содержании произведения сомневаться не приходится. Для объяснения этого несоответствия Ю. Н. Тынянов разделяет пародичность и пародийность, первая есть «средство и признак комических жанров», а вторая – нет. Это практически единственное различие, совсем не объясняющее, например, как произведение наделяется комическим содержанием не сразу, а через некоторое время и в связи с каким-то новым прочтением. Примером может служить и само творчество Ю. Н. Тынянова, который выделил ранее не замеченные комические элементы у Ф. М. Достоевского<sup>1</sup>.

Авангардисты вводят новые эстетическо-функциональные категории, такие как, например, конструкция как «материализация сознания в пространственной структуре, не ограниченная свойствами применявшихся материалов» [4, с. 158; см. также: 13; 27]. Конструкция позволяет удержать от распада дискретное пространство в искусстве, но научное осмысление новой конструктивной реальности не может быть замкнуто только лишь на конструктивистские поиски в архитектуре и литературе, т. е. на частные проявления авангардной идеологии. Принципы, воплотившиеся в конструктивистском искусстве, применялись

в лингвистике и литературоведении, но для обозначения совокупности этих принципов была избрана переосмысленная категория формы, давшая название формалистическому направлению (Московский лингвистический кружок, ОПОЯЗ), которое в свою очередь послужило основой для структуралистской теории (концепция Р. Якобсона).

Для формалистов пародия оказывается типичной для всей литературы, и шире искусства. «Пародия вся – в диалектической игре приемов. Если пародией трагедии будет комедия, пародией комедии может быть трагедия», – заканчивает свою статью Ю. Н. Тынянов [19, с. 226]. Пародия является основным способом трансформации стилей, поскольку позволяет выявить конструкцию произведения. Остраняя, пародия устраняет прежнее, привычное, повседневное содержание, обнажая художественность конструкции, как олицетворения конкретного стиля, духа эпохи. Таким образом, пародирование выводится за рамки литературы, это необходимый элемент становления любого культурного явления, необходимый этап его развития<sup>2</sup>. Интересно, что сам формализм по отношению к авангардистским установкам был, своего рода пародией, сохраняющей элементы пародируемого, но фактически лишая его необходимого пафоса, не умаляя авангард, но обнажая его конструкцию, выводя его на серьезный научный уровень, против которого авангардизм и выступал. Формализм по отношению к авангарду стал пародией, закономерно завершающей авангардистский проект.

Предполагая историчность, закономерность в появлении пародии в отношении произведения, формалисты вводят в творчество объективное начало, позволяющее связать объект с субъектом, преодолеть появившийся в авангардистском творчестве разрыв между онтологией и поэтикой. Это соответствовало политическому мировоззрению эпохи начала 30-х гг., выразившемуся в сталинской централизации власти, что, конечно, свидетельствует только о совпадении мировоззренческой позиции авангарда на этапе завершения с мировоззрением эпохи, а совсем не о том, как может показаться, что формалисты выстраивали собственную идеологию в соответствии с линией партии. Более того, можно утверждать, что формализм совершенно лишен политико-идеологической подоплеки.

#### Примечания

<sup>1</sup> Работа выполнена в рамках проекта «Комплексное историко-философское и музееведческое исследование «Петербургская философия как историко-философское явление», №23.38.91.2012.

<sup>2</sup> Большую роль в этом, конечно, сыграли для авангардистов первого этапа идеи римской школы искусствознания (К. Фидлер, Х. фон Маре, А.

Гиндельбранд), разделявшей «оптическое» восприятие и содержание, и Г. Вельфлина, книги которого были широко известны, а в начале 1910-х даже переведены на русский язык.

<sup>3</sup> Ср., историю возникновения кубофутуристического коллажа, использующего привычные предметы в непривычном контексте. Интересным частным примером может служить цикл 1926 года Б. Мосолова «Четыре газетных объявления» (слова из газеты «Известия ВЦИК»), ставший песней. Использование газетных объявлений в тексте – прием, использовавшийся и другими авторами, например, роман «Циники» буквально наполнен цитатами из газет 1918–1928 г.

<sup>4</sup> При этом, конечно, стоит учитывать, что теория остранения не относится только к авангарду, более того, Шкловский находит множество примеров остранения в классической литературе.

<sup>5</sup> «Тот факт, что пародийность [в этой статье еще нет понятия пародичности, поэтому и разделения на пародичность и пародийность еще отсутствует – С. Т.] “Села Степанчикова” не вошла в литературное сознание, любопытен, но не единичен, – сетует Ю. Н. Тынянов. – Так глубоко пародии сюжетных схем: вряд ли догадался бы кто-нибудь о пародийности “Графа Нулина”, не оставь сам Пушкин об этом свидетельства. А сколько таких необнаруженных пародий?» [19, с. 226].

<sup>6</sup> О. М. Фрейденберг, также интересовавшаяся пародией, продвинулась еще дальше формалистов, описав пародию как одно из основных проявлений культуры, как проявление низкого ритма в культуре. Такая трактовка позволила связать человеческое существование с объективным культурным основанием, что в свою очередь привело к развитию интереса в области структурализма.

1. Абель. Предисловие // Незлобивые пародии.– СПб, 1909.
2. Адашкина Н. Л. Закат авангарда в России // Вопросы искусствознания XI (2/97).– М., 1997.–С. 264– 273.
3. Бурлюк Н. Д. О пародии и о подражании // Бурлюк Д. Д. Галдящие «Бенуа» и новое русское национальное искусство (Разговор г. Бурлюка, г. Бенуа и г. Репина об искусстве).– СПб.: Книгопечатня Шмидт, 1913.– С. 19–20.
4. Гасснер Х. Конструктивисты. Модернизм на пути модернизации // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915–1932. Каталог выставки. - М.: Галарт, - Берн: Бентелли, 1993. - С. 124-162.
5. Гуковский Г. А. Из истории русской оды XVIII в. // Поэтика, вып. III.– Л.: Academia, 1927, 120—147.
6. Добролюбов Н. А. Перепевы // Современник.– Т. LXXXII, 1860.
7. Долинин А. С. Тургенев в «Бесах» // Достоевский.– Л., 1925.
8. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Пер. с фр. Ф. А. Перовской.– СПб.: Академический проект, 1995.– 471 с.

9. Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин: Из истории романтической поэмы. – Л.: Academia. 1924. – 332 с..
10. Иванов В. В. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. // Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино. – М.: Наука, 1988. – С. 119–149.
11. Карасик И. Н. Манифест в культуре русского авангарда // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева. – М., 2000. – С. 129–138.
12. Клевенский М. И. С. Тургенев в карикатурах и пародиях // Голос минувшего, 1918, I—II.
13. Лоддер К. Переход к конструктивизму // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915–1932. Каталог выставки. – М.: Галарт, - Берн: Бентелли, 1993. – С. 110–123.
14. Остолопов П. Словарь древней и новой поэзии. Ч. 2. – СПб., 1821 (статьи «Изнанка»; «Пародия»).
15. Поэты-имажинисты / Сост., подг. текста, примеч. Э. Д. Шнейдермана. – СПб., М.: Пб. писатель, Аграф, 1997. – 523 с.
16. Троицкая А. А. Коллаж: пространство и структура. История развития и проблематика. – LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011.
17. Троицкий С.А. Революционный смех русского авангарда // Studia Culturae. Вып. 12. Альманах кафедры культурологии и Центра изучения культуры философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2011. – С. 38–48.
18. Тулицына М. Фрагментация против тотальности: политика (де)-кадража // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915–1932 Каталог выставки. – М.: Галарт, – Берн: Бентелли, 1993. – С. 207–216.
19. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь: к теории пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 186–226.
20. Тынянов Ю. Н. О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 284–289.
21. Фишер В. Пародия в творчестве Пушкина // Русский библиофил. – 1916, № 6. – С. 84–89.
22. Шкловский В. О поэзии и заумном языке // Сборники по теории поэтического языка. Вып. 1. – Пг., 1916.
23. Шкловский В. Б. О теории прозы. – М.–Л., 1925.
24. Эйхенбаум Б. М. Молодой Толстой. – Пг.; Берлин: Изд-во З. И. Гржебина, 1922.
25. Якубинский Л. О звуках стихотворного языка // Сборники по теории поэтического языка. Вып. 1. – Пг., 1916. – С. 25–48.
26. Boyko S. Agit-Prop Art: The Streets Were Their Theater // The Avant Garde in Russia 1910–1930: New Perspectives. – Los Angeles, 1980. – P. 72–77.
27. Dabrowski M. The Plastic Revolution: New Concepts of Form, Content, Space, and Materials in the Russian Avant-Garde // The Avant Garde in Russia 1910–1930: New Perspectives. – Los Angeles, 1980. – P. 28–33.



УДК 141.1

Виктор Левченко

**ИРОНИЧЕСКИЕ РЕПЛИКИ АНТИЧНОГО ПИРА:  
ПИР ТРИМАЛХИОНА В**

**«САТИРИКОНЕ» ПЕТРОНИЯ И ПИР АГАФОНА У ПЛАТОНА**

*Через порівняльний аналіз описів сімпосіонів в «Сатириконе» Петронія і «Бенкеті» Платона виявляються особливості карнавалізації античного ставлення щодо серйозного.*

**Ключові слова:** *сімпосіон, амбівалентність сміхова культура, Платон, Петроній.*

*Через сравнительный анализ описаний симпозионов в «Сатириконе» Петрония и «Пире» Платона выявляются особенности карнавализации античного отношения к серьезному.*

**Ключевые слова:** *симпозион, амбивалентность смеховая культура, Платон, Петроний.*

*Some peculiarities of the carnivalization in ancient position to serious are comparatively analyzed in the descriptions of the symposions in the «Satyricon» of Petronius and the «Symposium» of Plato.*

**Keywords:** *symposion, ambivalence, culture of laughter, Plato, Petronius.*

Когда задумываешься об этимологии такого научного мероприятия как симпозиум, то понимаешь, что исходное древнегреческое слово «симпозион» (переводимое как «пир», «застольная трапеза») недаром послужило источником для возникновения этого термина. Ведь, начиная с античности, характерной чертой таких социокультурных форм общения как трапезы и пиры было стремление их участников не только вкусно поесть, но и пообщаться душевно и духовно.

Именно эту черту явственно обнаруживаешь в разных описаниях античных пиров, уже в таких, например, истоках мировой литературной традиции, как эпическая поэма Гомера «Одиссея». При этом участие в пирах было обязательным элементом времяпрепровождения греков, что подтверждается в той же «Одиссее», например, таким эпизодом, когда женихи, которые добиваются руки Пенелопы, вместе пируют, хотя и являются соперниками. Сакральный смысл подобных трапез подчеркивался и особенностями ритуально-процедурной стороны трапезы. Недаром, собственно трапезничанью предшествовали согласно описаниям, начиная с Ксенофона (VI в. до н. э.), возлияния в честь богов и священные песнопения.

Также, согласно многочисленным более поздним описаниям античных пиров, встречающихся в философской и художественной литературе – например, у Платона (IV в. до н. э.), Ксенофонта (IV в. до н. э.), Плутарха

(I в. н.э.), Лукиана (II в. н.э.), Афеня (III в. н.э.) (см.: [2, с. 441]) – после подачи нескольких перемен блюд без вина и процедуры омовения рук участниками произносились тосты в честь Доброго демона, за здоровье хозяина и в честь всех присутствующих (что, скорее всего, являлось своеобразным отражением идеи равенства, лежащей в основании античного демоса), а хозяином в честь гостей, совершалось общее возлияние в честь Олимпийских богов, героев и Зевса Охранителя, исполнялся пэан, и наступало время совместного содержательного времяпрепровождения.

Последнее протекало по-разному, в зависимости от духовных возможностей присутствующих. Люди могли смотреть специально подготовленные выступления, например, танцовщиц и акробатов. Но чаще всего присутствующие стремились во время симпозиона самовыражаться, исполняя простые мелодии на музыкальных инструментах или распевая куплеты (сколии) согласно очередности, определяемой миртовой веткой, которая передавалась друг другу. Это могли быть и различные застольные игры, такие, например, как кости, бабки, петгея (игра типа шахмат) или коттаб. Все они кроме чисто развлекательной функции выражали также в явной или неявной форме сакральную функцию. Так, коттаб представлял собой игру, во время которой вино выплескивалось в миску, находящуюся в воде, с целью утопить ее. Звук, который при этом раздавался, считался оракулом любви. Таким образом, речи об эросе, произносимые по очереди участниками во время пира в доме Агафона, тоже были своеобразным коттабом, только вынесенным на более высокий интеллектуальный уровень, исходя из авторитетности участников, но все равно сохраняющим игровой и агональный (состязательный) характер. Вообще-то проявлением «высшего пилотажа» и демонстрацией принадлежности участников симпозиона к элите общества была способность их как людей образованных вести серьезные философские или научные беседы.

Несмотря на то, что Агафон, хозяин дома в «Пире» Платона, скорее всего составил список приглашенных, по описанию мы видим, что каждый гость в соответствии с традицией имел право привести с собой кого-нибудь незванного (по-гречески «парасита»). По описанию всех античных застолий видно, что они, как правило, были открытыми для всех желающих. Мы не обнаруживаем, чтобы двери помещений, где проходили подобные собрания, запирались. Показательным подтверждением этого является заключительная часть платоновского диалога, когда в конце пира в дом Агафона врывается толпа гуляк во главе с Алкивиадом. Последние так же принимают участие в симпозионе по обычаям демократических



Римская статуэтка человека в комической маске  
(Национальный археологический музей, Стамбул)

Афин, ведь выгнать их было нельзя, но вся беседа об эресе смешалась и продолжать ее уже было невозможно.

При этом, несмотря на стереотипное восприятие как личности Платона, так и его письменного наследия, обращаясь к тексту диалога «Пир», сталкиваешься с различными деталями и описываемыми ситуациями, подпадающими под характеристику принадлежности к смеховой культуре. Конечно же, следует учитывать тот факт, что, говоря о пародийности определенных культурных текстов античности по отношению друг к другу, непозволительно заниматься модернизацией, приписыванием феноменам, относящимся к определенным историческим культурам, признаков, свойств и качеств феноменов, характерных для эпохи Модерна. Безусловно, пародия XIX–XX веков, как литературный жанр, преследующий свои художественные задачи и цели, радикально отличалась от своих же аналогов античного времени. Справедливо было отмечено по данному поводу М. М. Бахтиным, что «вообще бытовизация некоторых карнавальных форм в новое время, сохраняя внешнюю оболочку, утрачивает их внутренний смысл» [1, с. 22]. Это и было им детально продемонстрировано на примерах разного бытования пародии или гротеска в культуре и искусстве радикально различных эпох.

«Пир» Платона представляет собой достаточно гармоничное по композиции сочинение, органично сочетающее в себе элементы как низовой (если воспользоваться термином М. Бахтина) культуры, так и относящиеся к уровню «высокой» культуры. Причем эта амбивалентность не статична, как это существует в текстах романтиков, а органично жизненна, и противоположности постоянно перетекают друг в друга. Показательно иллюстрирующим этот тезис является описание появления Сократа на пиру в доме Агафона, где мы наблюдаем своеобразные почти «танцевальные» движения мысли собеседников, интеллектуальные «качели» (как мне кажется, «качели» здесь являются уместной и очень наглядной метафорой), которые позволяют продемонстрировать постоянство переходов в состоянии и положении одних и тех же понятий.

«Наконец Сократ все-таки явился, как раз к середине ужина, промешкав, против обыкновения, не так уж долго. И Агафон, возлежавший в одиночестве с краю, сказал ему:

– Сюда, Сократ, располагайся рядом со мной, чтобы и мне досталась доля той мудрости, которая осенила тебя в сених. Ведь конечно же ты нашел ее и завладел ею, иначе ты бы не тронулся с места.

– Хорошо было бы, Агафон, – отвечал Сократ, садясь, – если бы мудрость имела свойство перетекать, как только мы прикоснемся друг к другу, из того, кто полон ею, к тому, кто пуст, как перетекает вода по

шерстяной нитке из полного сосуда в пустой. Если и с мудростью дело обстоит так же, я очень высоко ценю соседство с тобой: я думаю, что ты до краев наполнишь меня великолепнейшей мудростью. Ведь моя мудрость какая-то ненадежная, плохонькая, она похожа на сон, а твоя блистательна и приносит успех: вон как она, несмотря на твою молодость, засверкала позавчера на глазах тридцати с лишним тысяч греков.

– Насмешник ты, Сократ, – сказал Агафон. – Немного погодя, взяв в судьи Диониса, мы с тобой еще разберемся, кто из нас мудрей, а покамест принимайся за ужин!» [4, с. 84–85].

При этом низовая тематика (почти «карнавальный» дискурс по М. М. Бахтину) с использованием соответствующих понятий присутствует как важная и значимая характеристика не только Сократа, но и Аристофана, Алкивиада и многих других персонажей этого платоновского текста. «Сома» и «псوخе», Афродита пошлая и Афродита небесная, соответствующие Эросы находятся в подлинно диалектическом переплетении и невозможности существования друг без друга. Например, это выразительно представлено со всевозможными физиологическими подробностями в описании икоты у Аристофана. «Сразу за Павсанием завладеть вниманием – говорить такими созвучиями учат меня софисты – должен был, но словам Аристодема, Аристофан, но то ли от пресыщения, то ли от чего другого на него как раз напала икота, так что он не мог держать речь и вынужден был обратиться к ближайшему своему соседу, врачу Эриксимаху с такими словами:

– Либо прекрати мою икоту, Эриксимах, либо говори вместо меня, пока я не перестану икать.

И Эриксимах отвечал:

– Ну что ж, я сделаю и то и другое. Мы поменяемся очередью, и я буду держать речь вместо тебя, а ты, когда прекратится икота, – вместо меня. А куда я буду говорить, ты подольше задержи дыхание, и твоя икота пройдет. Если же она все-таки не пройдет, ирополощи горло водой. А уж если с ней совсем не будет сладу, пощекочи чем-нибудь в носу и чихни. Прodelай это разок-другой, и она пройдет, как бы сильна ни была.

– Начинать же, – ответил Аристофан, – а я последую твоему совету» [4, с. 94]. Своеобразное переплетение возвышенного и низменного рассыпано по всему тексту этого диалога. Так, Эриксимах почти по фрейдовски заявляет, что жертвоприношения и гадания тоже являются актами любовно-гармонического единения людей и богов, Аристофан в своей речи об андрогинах подчеркивает, что восстановление целостности человечества возможно только при условии почитания богов, которые могут рассечь нас в случае нашего нечестия на еще более мелкие части,

чем те половинки прежних андрогинов, которыми в настоящее время и являются люди, и многое другое.

Зачастую разные описания трапез выступали своеобразными репликами по отношению к другим описаниям с явно или неявно выраженным ироническим подтекстом. Так, обращаясь к тексту описания уже древнеримского пира в «Сатириконе» Петрония, обнаруживаешь дискурсивные совпадения, метафорическую близость и нарративное сходство с застольем, представленным в диалоге Платона. При этом неявные отсылки к платоновским текстам и переключки с ними у Петрония проявляются как в использовании известных (и значимых также для Платона) греческих именах, таких как Агамемнон, Улисс и т. п., так и в пародийном (через предельное занижение как содержательной, так и формальной сторон) воспроизведении некоторых характерных для платоновской поэтики ходов и разных элементов сократического метода.

Само имя и происхождение хозяина пира в «Сатириконе» – вольноотпущенника Трималхиона (что означает «трижды противный») – является полной противоположностью имени платоновского хозяина симпозиона – свободнорожденного красавчика Агафона («благородного», «добродетельного», если перевести это имя). Оба мероприятия, описанные в этих знаменитых античных произведениях, посвящены жизненным успехам и сопровождаются демонстрацией чрезмерного богатства. Если празднеству в «Пире» предшествовала победа Агафона, одержанная им в трагическом агоне на празднике Ленний в 416 году до н. э., то Трималхион предваряет свое пиршество тоже своеобразным агонем. Энкалпий и Аскилт (герои романа Петрония) встречают лысого старика в розовой тунике и сандалиях, который и оказывается хозяином пиршества Трималхионом, играющим в мячики с рабами, наряженными под милых кудрявых мальчиков. «И тут глазам нашим вдруг предстал лысый старик, облаченный в аленькую тунику и развлекавшийся игрой в мяч в обществе подростков-рабов. На мальчишек этих, быть может, и стоило посмотреть, но не они привлекли наше внимание, а сам отец семейства, обутый в туфельки и усердно швырявший зеленый мячик» [3, с. 144]. При этом один из рабов, стоя возле него, держит серебряный горшок, в который Трималхион тут же справляет нужду и вытирает руки о волосы слуги. Необходимо отметить, что его здесь же характеризуют как необыкновенно «изысканного» человека (характеристика, обычно используемая современниками применительно к Агафону, что и делало его зачастую предметом насмешек комедиографов, в частности Аристофана). «О ту самую пору, когда мы печально обсуждали, каким способом убежать от наступающей грозы, явился раб Агамемнона и нас, перепуганных,

прервал. “Вы что же, – говорит, – не знаете, кто угощает сегодня? Трималхион, человек до того *изысканный* (курсив мой – В. Л.), что у него в триклинии часы, а в них встроены трубы, чтобы ему возвещать, какая толика жизни им еще утрачена”» [3, с. 144]. Как успешен Агафон в своей победе в качестве трагического поэта, так и Трималхион пытается продемонстрировать свою успешность, украсив стены своего дома изображениями разных этапов его биографии с иконографическими надписями, героизировав и уподобив их подвигам Геракла. Ряд этих изображений завершается собственным апофеозом Трималхиона по соседству с Фортуной, держащей над ним рог изобилия, и прядущими золотую нить (символ великой будущности нашего «славного героя») Парками.

Поступки Трималхиона шутовски занижены, он постоянно что-то из себя извлекает – то ковыряется в зубах серебряным перышком, извлекая оттуда остатки пищи [3, с. 147], то прилюдно «отправляется на горшок» [3, с. 152]. Интеллектуальные беседы, которыми должно сопровождаться застолье, аналогичны по своему содержанию подобным физиологическим актам. Освобождение от проблем, связанных с физиологией, дает свободу и возможность для таких застольных разговоров. Но тематика их удивительно бессвязна и абсурдна в отличие от бесед симпозиона на пиру в доме Агафона. Петроний следующим способом описывает это: «После этого блюда Трималхион отправился на горшок. Обретя свободу от властелина, мы стали вызывать пирующих на разговор... Тогда вступил первый. Спросив себе питье, он повел такую речь: “И куда это день девается? Только повернулся – и ночь! Тогда уж лучше – из спальни прямо за стол! Шибко же холодно было сегодня! Насилу баней отогрелся. А горяченькогохватишь – лучше одежды разогреет. Опрокинул чистого – и захорошело! Так по мозгам-то и вдарило!”» [3, с. 152].

Приглашая к себе на пир всевозможных бродяг, образованных и не очень, он стремится завести с ними «литературные» разговоры, называемые им «филологией», поскольку, скорее всего ему нравится красивое слово, смысл которого он слабо понимает («за едой нехудо филологию помнить») [3, с. 150]. Вообще-то необразованный Трималхион хочет казаться приобщенным к наукам и искусствам, то есть выступает таким своеобразным «господином Журденом» античности, если вспомнить классического комического персонажа «Мещанина во дворянстве» Мольера. Предполагая в соответствии с грамматико-герменевтическими установками той эпохи, что эталоном образованности является знакомство и возможность свободно интерпретировать гомеровские тексты, Трималхион хвастается, что он чуть ли не с детства

читал Гомера, по его желанию во время обеда актеры-гомеристы читают сотрапезникам отрывки из «Илиады». Трималхион сопровождает их представление совершенно абсурдными пояснениями, перепутав события и действия различных мифологических героев, которые были известны любому, даже малограмотному человеку. Хвастаясь перед присутствующими своим богатством, он, например, заявляет: «Кубки есть такие — мало с ведро... про то, как Кассандра сынишек режет, и лежат детишки мертвенькие, словно взаправду. Еще чаша есть у меня, что оставлена от благодетелей моих, так там Дедал Ниобу в троянского коня запикивает. Тоже и бой Гермерота с Петраитом у меня на кубках: увесистые такие!» [3, с. 159].

Кстати, для Агафона, если судить по немногочисленным сохранившимся фрагментам его творчества и отзывам современников, были характерны отказ от жесткого следования принятым в традиции версиям последовательности в изложении мифологических событий. Он свободно обращался с материалом мифов, а зачастую сам придумывал персонажей и коллизии в своих трагедиях. Стиль его характеризовался изощренным использованием риторических фигур и украшений, в то время как песнопения хора не проясняли у него действия и события, а были всего лишь музыкально-танцевальными вставками в повествование, всего лишь украшавшими его. Как не парадоксально, свобода обращения с сюжетами мифов у Трималхиона аналогична подобной же свободе у Агафона, только снижающей поэтико-выразительную претенциозность последнего.

При этом, как это зачастую бывает с всякими малограмотными людьми, Трималхион переходит на оскорбления и обвинения в излишней учености тех, кто, по его мнению, претендует на превосходство над ним. «Ты, Агамемнон, сдастся мне, сказать хочешь: “Чего там разоряется этот зануда?” Это оттого, что тебе бы говорить, да ты не говоришь. Не нашего ты десятка, смеешься с бедных людей. Да мы знаем — ты от учености полудурок (выделено курсивом мной — В. Л.)» [3, с. 155].

Сама форма произнесения речи Трималхионом — вопрошающая — и напоминает знаменитые сократические беседы в платоновских диалогах. Правда ему совершенно не интересны ответы собеседников, он в них не нуждается, а наваливает свои вопросы один на другой. «После того, как мы отнеслись к этому и подобному этому с восторженными похвалами, хозяин продолжал: “Скажи ты мне, милый ты мой Агамемнон, а ты упомянешь ли двенадцать напастей, что на Геракла обрушились? Или еще о царе Улиссе рассказ, как Циклоп-то ему большой палец вышиб? Еще мальчишкой я об этом у Гомера начитался. А Сивиллу, ту я собственными



глазами в Кумах видел, как она в баночке на гвоздике висела; ребятишки дразнят ее: *Сибюлла, ти селейс?* — а она в ответ: *апосанейн село*”» [3, с. 156].

Безусловно, античная культура была переполнена своими «карнавальными формами, которые не позволяли ей впадать в состояние односторонней риторической серьезности. Фигура Сократа, которая, конечно, если вспомнить его героическую смерть, являлась выражением «открытой серьезности» (по выражению М. М. Бахтина), ощущала свою причастность незавершенному целому миру и, соответственно, не боялась разных форм редуцированного смеха, пародии или иронии (см.: [1, с. 136]). Требование смехового корректива и восполнения определяли как амбивалентную насыщенность и самих текстов Платона (вспомним хотя бы сравнение Алкивиадом Сократа с такими далекими от возвышенного мифическими персонажами, как силенами и сатиром Марсием, завораживающего, как и они, своих слушателей, или его же замечания о единстве иронии у Сократа как в речах, так и в поведении), и последующую традицию описания античных пиров, являющихся ничем иным, как узлом социальных связей и средством человеческого общения, во время которых питаются не только тела собственно участников застолий, но и их самосознание. Очень точно и выразительно это отметил, характеризуя застолья, Эразм Роттердамский: «Стоит ли обременять чрево всякой снедью, лакомствами и сладостями, если при этом глаза, уши и дух наш не услаждаются смехом, играми и шутками?... Свойство этих обычаев таково, что чем больше в них глупости, тем полезнее они смертным, ибо если жизнь печальна, она не заслуживает даже названия жизни. А жизнь непременно будет печальной, ежели не изгонять рожденную с нею вместе тоску подобного рода забавами» [5, с. 26]).

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса.– М.: Художественная литература, 1990.– 543 с.
2. Лосев А. Ф., Тахо-Годи А. А. Примечания // Платон. Собрание сочинений в 4-х тт.– Т. 2.– М.: Мысль, 1993.– С. 413–509.
3. Петроний. Сатирикон / пер. с лат. А. Гаврилова и Б. Ярхо // Римская сатира.– М.: Художественная литература, 1989. – С. 129–238.
4. Платон. Пир / пер. с древнегреческого С. П. Апта // Платон. Собрание сочинений в 4-х тт.– Т. 2.– М.: Мысль, 1993.– С. 81–134.
5. Эразм Роттердамский. Похвала Глупости / пер. с лат. П. К. Губера, редакция пер. С. К. Маркиша.– М.: ГИХЛ, 1960.– 167 с.

### **Розділ 3.**

## **СМІХ І КОМІЧНЕ В МИСТЕЦТВІ**

УДК 18

Анна Шипицына

**ОСОБЕННОСТИ КОМИЧЕСКОГО КАТАРСИСА**

*Досліджується феномен комічного катарсису. Матеріалом вивчення є «випадки» Д. Хармса.*

**Ключові слова:** *потворне, безглузде, цінність, комічний катарсис.*

*Исследуется феномен комического катарсиса. Материалом изучения являются «случаи» Д. Хармса.*

**Ключевые слова:** *безобразное, нелепое, ценность, комический катарсис.*

*The phenomenon of comic catharsis is researched. The «cases» of Daniil Kharms are the material of the investigation.*

**Keywords:** *Ugly, Absurd, value, comic catharsis.*

Описание катарсиса было впервые предложено Аристотелем в «Поэтике» применительно к теории трагедии: «Итак, трагедия есть воспроизведение действия серьезного и законченного, имеющего определенный объем, <...> совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных чувств» [1, с. 1071–1072]. Катарсис в трагедии возможен при условии изображения людей «лучших, чем мы» [1, с. 1087]. Если бы герои обладали пороками, мы бы не испытывали к ним сострадания. «Лучшие люди» у Аристотеля страдают не по вине собственной испорченности, а по вине судьбы, которая ставит их в безвыходное положение, а потому им в их страдании можно посочувствовать. Незаслуженными кажутся нам страдания бессмертного царя Эдипа, по воле судьбы убившего своего отца и ставшего мужем собственной матери. Мы сочувствуем ослепившему себя герою, страдаем его горю и оправдываем героя его незнанием. Царь Эдип становится для нас трагическим персонажем, который стремился побороть свою судьбу, но не сумел. В трагедии «Антигона» нас поражает самоотверженность героини и сила любви к брату, которые толкают ее на совершение противозаконного поступка, за который ей нужно будет самой понести наказание.

Трагическое подразумевает, что «каждый из живущих на земле людей всегда пребывает на грани небытия и в любой момент своей жизни может столкнуться с губительными силами, внешними опасностями или внутренними страданиями, грозящими опрокинуть его в бездну небытия» [2, с. 184]. К трагическому относятся образы страдания, борьбы, гибели людей, показывающие их мужество, самоотверженность и готовность на подвиг. В трагическом даже при «смертельном» финале, торжествует возвышенная этическая идея. Именно поэтому, хотя трагическое и связано со смертью только того, что представляет эстетическую ценность, но «при

этом гибель и страдание как бы усиливает эту ценность» [5, с. 188]. Потому еще античные философы говорили о дидактической функции катарсиса, который облагораживает человека, проясняя ценностные ориентиры. Так, сочувствуя Антигоне, мы признаем ее мужество и доблесть, в Эдипе нас поражает стойкость – этим качествам мы учимся у трагических персонажей, облагораживая собственное сердце.

Но происходит не только ценностно-этическое возвышение в катарсисе. Вяч. Вс. Иванов в исследовании [3] раскрывает идею изначальной «генетической» общности трагического и комического начал в культуре. Древний культ в честь Бога Диониса носил трагикомический характер. С одной стороны, Бог умирает в страданиях и его смерть сопровождается плачем, но смерть приготавливает ему новую жизнь, и это вызывает всеобщее ликование. В культе Диониса раскрывается гибристическое (О. Фрейденберг) представление древних о сущности мира: единство тьмы и света, земли и неба, загробного мира и мира живых, хаоса и космоса. По Вяч. Иванову «аполлоново начало в дионисийском мире разделения мыслится имманентным Дионису, – как *esse* имманентно *fiēgi*, – и, следовательно, принципом того сохранения личной монады за порогом смерти, без коего невозможно было бы производимое Дионисом возрождение личности, ее палингенесия» [3, с. 167]. Диада Диониса заключает в себе стремление к разделению, но это разделение ограничено Аполлоном, потому Вяч. Иванов называет его «множеством в единстве». Аполлон устанавливает «меру» дионисийского буйства, достижение которой позволяет богу вновь воссоединиться из множества. Итак, *pathos* (страсть) дионисийского буйства разрешается в катарсисе палингенесии (воссоединении с богом). «В этом состоянии человек находится под наитием божества, он есть *entheos* (бога вместивший), непосредственно соединяется с божеством и живет с ним и в нем» [3, с. 211]. Подобно воссоединяющемуся из множества божеству, человек в катарсисе переходит от раздробленности чувств, временной жизни к вечному бытию, которое исключает понятие «хода времени». Человек, обуреваемый страстями, находит успокоение. Катарсис имеет возвышающий характер еще и потому, что в нем происходит соединение человеческого и божественного, временного и вечного. Речь идет уже не об этическом, а о духовном возвышении.

Вторая трактовка – психологическая – заключается в том, что в катарсисе происходит «преобразование» негативных (отрицательных) эмоций в положительные. Это процесс перехода из состояния страха, беспокойства, гнева в состояние душевного равновесия и умиротворения. Катарсис означает процесс, вследствие которого тяжелые чувства и

размышления не ввергают нас в состояние депрессии и равнодушия, а наоборот возбуждают в нас стремление к красоте и гармонии. Трагедии избавляют нас от страха и страдания, возвышая нас мыслью о силе человеческого духа и стойкости людей при встрече со смертельной опасностью. Наша душа, «испытавшая чувство отчаяния, вдруг воспаряет ввысь, наполняется силой, обретает внутреннюю гармоничность» [2, с. 307]. Итак, катарсис – процесс эмоциональной разгрузки, который осуществляется вследствие сознательного выбора аксиологической позиции.

Обладает ли комическое катартическим пафосом? В определении Аристотеля обращают на себя внимание известные оговорки, указывающие на преодоление «переживания безобразного» в комическом. Комическое – это «уродство, *но безболезненное и безвредное*», и «смешная маска есть нечто безобразное и искаженное от боли, *но без боли*» [1, с. 1072], что позднее разовьется в концепции «анестезии сердца» А. Бергсона. Комментируя Аристотеля, А. Ф. Лосев писал, что «существенным для комического является то, что здесь изображается то или иное отрицательное явление, но без тех жизненно-катастрофических результатов с сопутствующими им чувствами страха и сострадания (трагедия)» [4, с. 527]. Тяготение смеха к страшному обнаруживается на ранних этапах зарождения смеховой традиции – в архаическом обществе, в котором смех сопровождает событие смерти. Бог Дионис, в которого рядились поэты комического жанра, изначально был богом растительности, виноделия, т. е. плодородящих природных сил земли, а значит – небытия и подземного царства. Бог-бык и бок-змея, бог-виноградной лозы и козла, поедающего ее [3, с. 112–113], должен был смехом уничтожить вторую ипостась своего существа – страшное. Мотив переодевания, характерный для дионисийских празднеств перешел в карнавалы, шутовские действия, а затем воспринят современной комедией. Маска, как атрибут античных комедий, в более ранние периоды занимала место на лице усопшего. Смерть была основным действующим лицом в макабрических сюжетах.

На современном этапе ужасное и жуткое продолжает искать преодоление в комическом. В абсурде и черном юморе объектами смеха становится смерть и ужасающая своей абсурдностью жизнь. В комическом так же, как и в трагическом происходит преодоление страха перед безобразным явлением. Распространенный пример З. Фрейда о человеке, которого ведут на казнь и который говорит зрителям собственной трагедии: «Ничего себе, неделька начинается!» – удачный иллюстративный пример. Человек сталкивается со смертью – явлением,

превосходящим его понимание и представляющим непосредственную угрозу его личному существованию, потому и вызывающим страх. Тем не менее, человек своей фразой «устраняет» аспект угрозы, имея в виду то, что казнь не приведет к его смерти, и он продолжит существование, потому начинает уже наверняка строить планы на предстоящую неделю. В этой фразе мы, несомненно, находим «возвышающий» механизм, о котором говорил И. Кант. В то же время мы понимаем, что все это лишь «мнимое возвышение», эти планы не осуществимы и неделя закончится понедельником, днем, когда его казнят.

Пользуясь термином В. Шкловского, можно сказать, что герой преподносит остраненный взгляд на собственную трагедию. Остранение предоставляет субъекту возможность говорить о том, что, следуя нашей логике, неосуществимо. С одной стороны, он остраняет картину собственной смерти, пытаясь скрыть трагедийный аспект. С другой стороны, мы, разоблачая его ложь, акцентируем внимание не на факте смерти, а на факте преодоления, казалось бы, тупиковой ситуации. «Мнимое возвышение» вследствие действительной опасности приводит к действительному метафизическому возвышению, что в некотором роде даже более ценно, чем физиологическое. Комическое в данном случае носит возвышающий характер. Смех всего лишь сигнализирует о «мнимости» попытки преодоления смерти, но то, что метафизически преодоление страха состоялось – не вызывает сомнения. Мы испытываем катарсис возвышенного, восхищаясь силой духа осужденного.

Прием остранения безобразного возможен только путем обозначения полюса прекрасного. Если в возвышенном этот полюс присутствует априори как явление вечного бытия, а в трагическом – в образе положительно прекрасного героя, то в комическом прекрасное не явлено непосредственно. Потому остранение безобразного в комическом предвосхищает восстановление прекрасного в культурной памяти. Поэтому, если возвышенное и трагическое имеет дидактический смысл – в феноменологическом смысле – урок, то комическое – своего рода экзамен, проверка усвоенных знаний.

Эту мысль мы можем подтвердить на материале «случаев» Д. Хармса. Они направлены на остранение смерти и всего, что с ней связано: жестокости, гнилостности, болезненности, глупости, пошлости. Однако восприятие этих текстов как комических усложнено тем, что модернистская поэтика затемняет представление о прекрасном, создается ощущение того, что прекрасное как полюс диалогического бытия утрачено. Вместо развертывания аксиологической борьбы модернистский текст преподносит монологическое повествование безобразного: перед глазами

читателя происходит разворачивание безобразной стихии, «неконцентрированной» жизни хаоса и распада. Читатель как действующий субъект в творческом акте восприятия должен самостоятельно вернуть в данное описание представление о прекрасном. Только после этого возможен смех субъекта как знак остраненного видения. Потому Д. Хармс и говорил о том, что «скоты не должны смеяться». Ведь если смеются «скоты», значит, мир становится на позиции зла, страха; значит, безобразное в мире торжествует. Должны смеяться лишь праведные, у которых еще сохранились чистые, незамутненные представления о правде, красоте, добре, т. е. прекрасном.

В рассказе «Реабилитация» Д. Хармса мы не можем относиться к злодеяниям героя без отвращения, мы ощущаем присутствие безобразного. Затем герой начинает себя оправдывать. По его мнению, обвинение в кровожадности (он вынул ребенка из чрева беременной женщины и испражнился на труп) является несостоятельным, потому что «это естественная потребность человека уничтожить следы своего преступления» [6, с. 260]. Перефразируя, можно сказать, что преступнику *естественно* уничтожить следы преступления (как и испражняться – тоже потребность естественная), т. е. это соответствует его природе, естеству. Кажется, нужно иметь известную долю цинизма, а может, и этического мужества, чтобы рассмеяться в этот момент. Но смех уже вырывается из наших уст. Дело в том, что мы дали этическую оценку действиям преступника, мы поняли, что он вводит нас в заблуждение своими «оправданиями», кажущимися нелепыми. Своим смехом мы делаем индивидуальный выбор, выбор собственного этического пути.

В таком случае попытаемся восстановить общую схему катарсического механизма применительно к комическому. Первый этап, связанный с подражанием, характерный для трагического, остается неизменным. Автор воспроизводит реальные негативные события жизни (драки, убийства, смерти, оскорбления), которые происходят в повседневных ситуациях (поход в магазин, ссора с соседями, воспитание детей, «стояние» в очередях). Момент аффективного переживания (страх и страдания) утрачивается, так как появляется немиметический план нелепого в тексте, который делает события иллюзорными. Этот этап мы назовем – «столкновение с нелепым», которое меняет настроенность субъекта по отношению к происходящему. На третьем этапе происходит разоблачение иллюзорного, что и провоцирует смеховую разрядку как знак победы над безобразным. Получаем схему комического катарсиса: страх – изображение безобразного как нелепого (остранение безобразного) – смех.

Таким образом, катарсис, как процесс эмоционального и духовного «очищения» вследствие самостоятельного выбора аксиологической позиции наблюдается не только в трагическом, но и в комическом.

1. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Сочинения: в 4 т.– Т. 4.– М.: Мысль, 1983.– С. 645–681.
2. Бачинин В. А. Введение в христианскую эстетику.– СПб.: Библия для всех, 2003.– 377 с.
3. Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство.– СПб.: Алетейя, 1994.– 341 с.
4. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика.– М.: Аст Фолио, 2000.– 878 с.
5. Столович Л. Н. Природа эстетической ценности.– М.: Политиздат, 1972.– 271 с.
6. Хармс Д. И. Реабилитация // Хармс Д. И. Собрание сочинений: в 3 т.– Т. 2. Новая анатомия.– СПб.: Азбука, 2011.– С. 259–260.



УДК 801.73:7.094

Олена Колесник

**СТРАТЕГІЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КОМІЧНОГО В ІЛЮСТРАЦІЇ  
ТА ЕКРАНІЗАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ**

*В статті у контексті культурологічної герменевтики аналізуються чотири основні стратегії інтерпретації комічного при ілюстрації та екранізації літературного твору.*

**Ключові слова:** культурологічна герменевтика, герменевтична стратегія, ілюстрація, екранізація, інтерпретація, реінтерпретація.

*В статье в контексте культурологической герменевтики анализируются четыре основные стратегии интерпретации комического при иллюстрации и экранизации литературного произведения.*

**Ключевые слова:** культурологическая герменевтика, герменевтическая стратегия, иллюстрация, экранизация, интерпретация, реинтерпретация.

*The author uses culturological hermeneutics approach to analyze the four basic strategies of the interpreting the comical in the illustration and screen adaptation of the belles-lettres.*

**Keywords:** culturological hermeneutics, hermeneutic strategy, illustration, screen adaptation, interpretation, re-interpretation.

Актуальність обраної теми визначається величезним значенням в сучасній культурі художніх інтерпретацій різного рівню. Проблема полягає в тому, що їх різні типи, в основному, розглядаються окремо, глибоко та цікаво, але без наскрізної системи, без культурологічної методології та герменевтичних узагальнень. В гіршому випадку відмінні форми та види інтерпретації змішуються; одні з них оцінюються за критеріями інших, що нерідко приводить до серйозної недооцінки (це трапляється частіше, ніж переоцінка) творів мистецтва, а інколи – і до суттєвих міжкультурних непорозумінь.

Щоб уникнути подібної плутанини, ми пропонуємо застосування методології, заснованої на ідеї культурологічної герменевтики, що передбачає аналіз різних рівнів та порядків інтерпретації художнього твору. Подібний підхід синтезує декілька аспектів – дослідження сутності власне інтерпретації, природи комічного та особливостей міжвидового перекладу. Тому відправною точкою дослідження стратегій інтерпретації комічного може слугувати власне герменевтика, та її похідні, починаючи від праць таких засновників герменевтичного методу, як Шлейєрмахер, Дільтей, Гадамер, і до нашого часу. Проблема міжвидового перекладу як культурного та естетичного феномена приділяють увагу А. Гончаров, Ю. Герчук, Н. Дмитрієва, О. Ліпков, Ю. Молок, О. Подобєдова, В.

Савченко, Ю. Тинянов, В. Фаворський та інші. Дослідження категорії комічного та сміхової культури в Україні має стійкі традиції в «одеській школі», та серед іногородніх постійних учасників конференцій з природи сміху (Н. Іванова-Георгієвська, В. Кебуладзе, В. Левченко, В. Менжулін та інші).

Отже, теми «розуміння», «тлумачення», «міжвидового перекладу» широко представлені в культурології та філософії, в тому числі – в Україні. Однак, поки що в дослідженнях не були виділені герменевтичні й текстологічні стратегії ілюстратора / екранізатора, які впливають на методи та результати його роботи. Виділення цих стратегій і складає наукову новизну запропонованої праці, мета якої – екстраполяція ідей культурологічної герменевтики на інтерпретацію комічного в міжвидових перекладах.

Специфікою нашого дослідження (як і всіх робіт на подібну тему) полягає в тому, що воно є інтерпретацією інтерпретації, тобто герменевтичною рефлексією герменевтичного аналізу.

Класична герменевтика виходить з тексту як першоджерела, якому надається теоретичне тлумачення, що набуває форми філософського чи культурологічного дослідження. Інтерпретація тут виступає як метод.

У нашому ж випадку, інтерпретація – а саме, художня інтерпретація – є об'єктом дослідження. Предметом її є стратегії в герменевтичних процедурах з категорією комічного у міжвидових перекладах літературних текстів.

Теоретична та художня інтерпретації не протистоять одна одній: відомо, що літератор може викласти в творі свої міркування з різних предметів, а для філософських романів такі відступи є нормою. Але все ж таки, художня та теоретична інтерпретації – це відмінні культурні форми, хоча б тому, що кінцевим результатом однієї постає образ, іншої – концепція.

Ілюстрація та екранізація, які складають основний інтерес нашого аналізу, є найбільш поширеними формами художньої інтерпретації літературного тексту. В свою чергу, текст-першоджерело теж може бути своєрідним перетлумаченням більш давнього твору. Цей ланцюжок може продовжуватися невизначено довго, але не до безкінечності. Кожну його ланку ми можемо умовно визначити як інтерпретацію чи реінтерпретацію першого, другого і так далі порядку.

Визначити цей порядок для конкретного тексту буває достатньо важко. Робота культуролога, історика культури та мистецтвознавця великою мірою полягає як раз у відкритті нових можливих джерел, зв'язків, сенсів у відомих текстах, у розкритті глобального полілогу, який протягом століть

ведуть між собою автори, їхні твори та реципієнти. Поняття різних порядків інтерпретації допоможе адекватніше оцінити цю масштабну синхронічно-діахронічну сітку культурних «інтертекстів».

Таким чином, літературний твір, написаний під впливом, припустимо, біографічних фактів автора, є інтерпретацією позахудожньої дійсності, за нашою класифікацією – *художньою інтерпретацією першого порядку*. Картина, написана на тему цього тексту, є *художньою інтерпретацією другого порядку*. Фільм, знятий під впливом естетики картини (можливо без відсилок до літературного першоджерела) – *художньою інтерпретацією третього порядку*. Критична стаття про фільм – *теоретичною інтерпретацією першого порядку* (або четвертого порядку за наскрізною нумерацією). Полемічний відгук на критичну статтю – *теоретичною інтерпретацією другого порядку* (і п'ятою в цілому) і т. д.

Таких ланок, як було сказано, може бути невизначена кількість - n. Чим точніше ми визначимо індекс n, аналізуючи певний феномен культури – тобто, чим більше рівнів взаємовпливів ми виділимо – тим чіткішим буде наше уявлення про об'єкт дослідження, від його «матриці» до n-них реінтерпретацій. Однак, це не означає, що дослідник повинен обов'язково знайти рекордну кількість герменевтичних рівнів. Може бути так, що його об'єкт дослідження є новаторським твором – інтерпретацією першого порядку. Тоді в доведенні його «матричного», автентичного характеру і буде полягати новизна дослідження.

За цією схемою, міжвидовий переклад є художньою реінтерпретацією, як мінімум, другого порядку. Причому, нерідко автор інтерпретує водночас різні види мистецтва: текст, який піддається перекладу (в нашому випадку – літературне джерело), та твори попередників у «власному» виді мистецтва, на досвід яких він спирається в роботі. Скажімо, при ілюстрації «Аліси в Країні Див», сучасний художник інтерпретує: 1) текст Льюїса Керролла, разом з його історичним контекстом; 2) «канонічні» ілюстрації Дж. Теннієла, які він може відкинути, але не може ігнорувати; 3) ймовірно, художній досвід своїх вчителів, колег, улюблених художників, у яких він свідомо чи несвідомо запозичує мотиви та прийоми. Наприклад, британський художник Дж. Тодд, ілюструючи збірку віршів різних авторів, на одній сторінці вдало використовує образотворчий досвід А. Руссо, на іншій – Хокусая, зберігаючи при цьому цілісність власного стилю, та чудово відображаючи дух кожного конкретного вірша.

Висловлене в ще більшій мірі стосується екранізації, яка є продуктом колективної творчості групи людей, чії приватні фахові інтерпретації повинні бути гармонійно поєднані в єдине кінематографічне ціле, як синтез декількох видів мистецтв.

Особливо складними є процедури інтерпретації у сфері естетики комічного. Одним з показників того, наскільки вдало відбувся художній переклад, є збереження / втрата / зміна елементу комізму, присутнього в оригіналі.

З усіх основних видів міжвидового перекладу, відправною точкою яких може бути взятим літературний текст, найбільший арсенал засобів передачі комічного мають візуальні види – *ілюстрація* та *екранізація*. В обох випадках автор (художник чи сценарист/режисер) свідомо чи несвідомо тяжіє до однієї з чотирьох можливих герменевтичних стратегій, які в принципі, співпадають зі стратегіями передачі комічного при перекладі літературного тексту іншою мовою (див. [1, с. 103–110]). Це:

1. Якомога адекватніша передача задуму автора першоджерела; відтворення характерного для оригінального тексту типу комічного за допомогою інших художньо-виразних засобів.

2. Збереження приблизно того ж балансу смішного та серйозного, що й в оригіналі, але із суттєвою зміною типу комічного.

3. Додавання комічного в масштабах, достатніх для зміни жанру твору.

4. Виключення комічного як свідомий акт (а не результат відсутності почуття гумору) ілюстратора / екранізатора.

І. *Ілюстрація*, в цілому, тяжіє до **першої** стратегії. Хоча серія ілюстрацій є повноцінним художнім твором, який подекуди може отримувати відповідне оформлення, наприклад, у вигляді альбому або набору листівок («позакнижні ілюстрації», за О. Ф. Подобєдовою [3, с. 142]), все ж таки, цей артефакт необхідно передбачає можливість співіснування з текстом в одному поліграфічному просторі. Відтак, яким би своєрідним не було розуміння першоджерела ілюстратором, він має забезпечити рівень конгеніальності, достатній і для критиків, і для читачів, – при тому, що критерії оцінки у цих двох груп суттєво різняться. На відміну від професіоналів, пересічні читачі не зобов'язані оприлюднювати та обґрунтовувати свою думку. Але книготорговцям добре відомо, що оформлені різними художниками видання того самого тексту користуються більшим чи меншим попитом, а їхня ціна, подекуди, відрізняється на порядок. Отже, перша стратегія ілюстрації, зорієнтована на задоволення очікувань публіки, є найбільш вигірною, в той час як інші варіанти вимагають додаткового обґрунтування та пов'язані з ризиком відторгнення публікою.

Відомі випадки, коли ілюстрації якогось художника стають «стандартними» – такими, що однозначно асоціюються з текстом. Вони, буває незважаючи навіть на естетичну застарілість та інші недоліки,

постійно перевидаються та нерідко слугують відправною точкою для подальших інтерпретацій. До таких «канонів» слід віднести ілюстрації Г. Доре до Біблії, «Дон Кіхота», «Втраченого Раю», «Гаргантюа та Пантаґрюеля», Дж. Теннієла до обох «Аліс» та Х. Холідея до «Полювання на Снарка» Льюїса Керролла, С. Пейджета до циклу про Шерлока Холмса, Я. Бжехви – до «Швейка» та ін. З українського спадку можна згадати ілюстрації А. Базилевича до «Енеїди» Котляревського.

У деяких випадках ці «канонічні» ілюстрації є авторськими. Автоілюстрації Дж. Р. Кіплінга, Ю. Ковалюка, Е. Ліра, Х. Лофтінга, В. Морза, Ч. М'євілла, К. Чапека, Є. Чарушина суттєво доповнюють літературні тексти. Подекуди вони дозволяють письменнику концентруватися на фабулі та психології героїв, обходячись практично без описів (як у історіях Т. Янсон та оповіданнях А. де Сент-Екзюпері). Інколи вони є невід'ємною складовою: наприклад, у казках С. Хопп без її малюнків текст просто не зрозумілий. У деяких випадках візуальні образи є первинними: наприклад, К. Баркер розповідав, що спочатку створив декілька сотень (!) невеликих картин, а потім на їх основі написав текст «Абарату».

Близький варіант – авторизовані ілюстрації. Коли автор тексту та художник працюють разом, тоді на обкладинках книжок зазначені обидва імені (П. Стюарт та К. Рідделл; Ф. Рів та Д. Вайєтт та ін.). Наприклад, за повість «Зоряний пил» письменник Н. Геймен та художник Ч. Весс разом отримали премію Mythopoeic Fantasy Award, а значить, дешевші неілюстровані видання, які переважають у наших книгарнях, дають читачу лише половину художньо-літературного твору. З українських видань можна виділити ілюстрації М. Паленка до трилогії В. Рутківського «Джури», які надають книгам надзвичайної символічної глибини і виводять видання на новий художньо-естетичний рівень.

Зміна такого ілюстратора-соавтора сильно впливає не тільки на сприйняття читачами готових творів, але й на сам формат роботи письменника. Наприклад, обкладинки книжок сучасного класика гумористичної фентезі Т. Пратчетта довгий час робив Дж. Кірбі, який підкреслював гротескність, динамічність та нагромадження неймовірних подій. П. Кідбі, який прийняв у нього естафету, звернув увагу на інші грані творчості Пратчетта – постмодерні алюзії та філософсько-етичні підтексти, в результаті чого ілюстрації стали водночас інтелектуальнішими, смішнішими й добрішими, і з'явилися не тільки на обкладинці, але й всередині книги.

Дуже відповідальною для ілюстратора є класика сатири та гумору. Тут треба вибрати вірний стиль, настрій, міру умовності, які б відповідали суті оригіналу. Рішення рідко буває остаточним, тому різні варіанти

можуть співіснувати. Наприклад, твори одного лише М. Гоголя ілюстрували Н. Бріммер, А. Каневський, Є. Кибрик, А. Кравченко, Кукринікси, В. Фаворський та інші.

Нарешті, гумор є типовою характеристикою дитячих книжок. Можна назвати немало ілюстраторів з неповторною манерою, якими виконано високоякісне та високохудожнє оформлення подарункових видань. Але, в цілому, починаючи з початку ХХ століття і в Західній Європі і в Радянському Союзі склався характерний стиль ілюстрування дитячої та підліткової літератури – динамічний, просякнутий гумором, більш чи менш шаржований та умовний лінійний малюнок. Він має часові, етнопонаціональні та індивідуальні особливості, але є достатньо типовим і продовжує успішно використовуватися до нашого часу. Одним з кращих зразків цього стилю можна назвати малюнки Є. Мігунова до циклу про Алісу Кіра Буличова.

Посилення гумористичного моменту складає ще одну з загальних тенденцій історичного розвитку ілюстрацій. Візьмемо неодноразово ілюстрованого «Коника-Горбоконика» П. Єршова. За свідченням Н. Шаніної, перші ілюстрації до цього твору (як і до «Руслана та Людмили» Пушкіна) були майже позбавлені гумору, оскільки автори не могли знайти вірний тон для відображення нового, наближеного до фольклору, типу літератури. «Рисунки его (Р. Жуковського – О. К.) добросовестны и подробны. Но... его благообразный и серьезный Иванушка и дебелая Царь-девица мало соответствуют бойкому, как балалаечный наигрыш, шутливому тону стихов Ершова» [4, с. 15]. В радянські часи зміни відбувалися повільно, і лише у 2003 р. О. Єлісеєв зробив по-справжньому веселе оформлення книжки, яке поєднує чарівність ідеалізованого світу російських казок зі скомороською традицією, яка так ясно відчувається в тексті, і яка так довго була замаскована занадто урочистою презентацією «Горбоконика» в ілюстративних відеорядах.

Друга стратегія – зміна типу комічного – зустрічається нечасто. Чи не найвиразнішим прикладом є Санкт-Петербурзьке видання «Вітру у вербах» К. Грема: В. Резник зробив зразково-правильний переклад, але прикрасив його власними ілюстраціями, які замінили м'яку посмішку голосним сміхом. Ці малюнки є, по-перше, «русифікованими» (аж до посилань на нелегку історію СРСР) і, по-друге, такими, що повністю замінюють мораль твору – з «веди себе розумно» на «залишайся собою». Отже, один лише ілюстративний відеоряд створив абсолютно іншу книгу – цікаву і дотепну, але зовсім не схожу на першоджерело. З іншого боку, можливе пом'якшення оригіналу: досить похмурий сатиричний детектив

А. Блума «Сищик Хрю», з якого випливає, що свині шляхетніші за людей, був проілюстрований В. Когляр в симпатичному гумористичному дусі.

**Третя** стратегія – додавання комічного – також є достатньо рідкісною, коли йдеться не про виявлення потенціалу самого тексту, а про випадки, коли комічне належить виключно до відеосфери книжкового твору. Прикладом може бути оригінальне оформлення «Скляних книг пожирателів снів» Г. Далквіста: це нео-готичний роман без ілюстрацій, але розміщені в кінці книги додатки, дотепно стилізовані під газету дев'ятнадцятого століття, привносять нове, іронічне звучання.

**Четверта** стратегія – відкидання комічного, – є мабуть, найменш перспективною, оскільки збіднює смислову систему оригіналу. Одним з небагатьох прикладів успішного використання цієї стратегії є переказ та ілюстрації балад про Робіна Гуда американським художником Г. Пайлом. Під його пером життєрадісні та грайливі народні балади стають важкуватою, стилізованою під середньовіччя прозою, яку рятують численні надзвичайно вишукані та водночас графічно детальні лінійні малюнки.

II. **Кінематограф**, традиційно більш незалежний вид мистецтва, орієнтується не стільки на доповнення літературного джерела, скільки на створення нового культурного артефакту, а тому є більш вільним, в тому числі у виборі стратегії втілення комічного на екрані.

Навіть при обранні **першого** варіанту, схожість з літературним текстом не може бути абсолютною. Книгу доводиться редагувати: скорочувати, дописувати, осучаснювати тощо. Більш того, буквальне слідування тексту може бути оцінене як «рабське копіювання», за яким стоїть недостатній творчий потенціал. Однак, до кінематографу теж можливе застосоване поняття «стандартної» екранізації. Наприклад, коли американці згадують про країну Оз, то це, великою мірою, відбувається через призму фільму 1939 р. з Джуді Гарланд в головній ролі.

Найближчий зв'язок між книгою та фільмом має місце в тому випадку, коли вони робляться тією самою людиною – так, Люк Бессон є автором і літературної, і кінематографічної версій «Артеміс та мініпутів», тому книга та сценарій фільму практично співпадають. Участь автора у написанні сценарію, а подекуди і в роботі з акторами, забезпечує відповідність стилю комізму книги та її екранізації, навіть при наявності суттєвих змін у фабулі.

Особливі вимоги ставляться до сценариста та режисера при екранізації добре відомої та улюбленої книги, коли глядачі чекають не стільки оригінальності та новизни, скільки близькості до тексту. До фільмів, які краще чи гірше виконують завдання виправдання таких очікувань, перекладаючи комізм книги мовою кінематографу, можна віднести

численні екранізації «Дванадцяти стільців» та «Золотого теляти» – хоча практично в усіх версіях гумор пом'якшується, і додається певний ностальгічний ліризм.

В певному сенсі більше простору для експериментів дає екранізація п'єси. Комічне в ній зберігається, оскільки воно закладене в ситуаціях та діалогах, які залишаються недоторканими. А ось у виборі антуражу кінематографісти вільні. Про це свідчить розмаїття екранізацій шекспірівських комедій, події яких можуть відбуватися на тлі казкового, умовно-історичного або навіть сучасного.

**Друга** стратегія, пов'язана зі зміною типу комічного, нерідко пояснюється неможливістю адекватної передачі гумору, який ґрунтується на мовних засобах. Наприклад, нелінійний сюжет, численні відступи, внутрішні монологи, зміни стилю від пафосу до бафосу «Трьох в човні» Дж. К. Джерома, неможливо передати візуальними засобами. Тому радянські кінематографісти повністю переписали фабулу, вставили нових дійових осіб, наблизили образи головних героїв до комічно-зворушливих персонажів російської літератури. Фільм залишився комедією, але його тональність змінилася. В гіршому варіанті, йдеться не про неможливість, а про небажання шукати шляхи адекватної передачі оригіналу. Так, екранізація вже згаданого «Зоряного пилу» заміняє вишукану постнеоромантичну іронію оригіналу серією достатньо вульгарних жартів.

Коли гумор автора з різних причин здається ризикованим, його пом'якшують. Так зробили С. Спілберг та П. Джексон з «Пригодами Тінтіна» – фільмом вдалим, але критикованим фанатами оригінальних коміксів за втрату політично-сатиричних підтекстів. Буває, що цензура доходить до абсурду: жорстокий гумор середньовічного «Роману про Лиса» навряд чи підходить для виховання сучасних дітей, але коли у 2007 р. французькі аніматори спробували презентувати класику в благопристойній формі, результатом стала абсолютно прісна стрічка. Впевнений в собі екранізатор, навпаки, може замінити безневинний гумор гротеском, як це зробив Т. Бертон в «Чарлі та шоколадній фабриці» та деяких інших фільмах.

**Третя** стратегія – додавання комічного – є однією з найпоширеніших, особливо в анімації диснейвського типу (див.: [2, с. 240–249]). Інколи ця стратегія себе виправдовує, інколи – ні. Так, у 1985 р. студія Волта Дізнея безнадійно зіпсувала невдалою комедійністю дуже популярні «Хроніки Прідейна» Л. Александера. В інших випадках комедійність може бути цілком доречною. Інколи це відбувається за рахунок повного переписування сюжету – варто порівняти традиційну історію Червоного капелюшка з оновленою анімаційною версією. Чи не найбільш цікавим



варіантом є зміна жанру без зміни тексту – так Д. Черкаський зробив «Острів Скарбів» комедією за рахунок лише стилю малюнку та звуку.

В ігровому кіно помітна тенденція робити більш гумористичними класичні пригодницькі твори XIX ст., про що свідчать практично всі екранізації «Трьох мушкетерів», «Навколо світу за 80 днів» та ін. Те саме стосується екранізації книг про тварин: наприклад, «Неймовірна подорож» Ш. Барнфорд – це пригодницька анімалістика, а її екранізація – трюкова комедія з розмовами тварин (при тому, що авторка книги не терпить історій про тварин, які говорять).

Протилежна, **четверта** стратегія – ліквідація комічного – для екранізації, як і для ілюстрації, є скоріше виключенням, яке можуть собі дозволити тільки талановиті та сміливі режисери: як вже згаданий Тім Бертон зробив з романтично-гумористичної «Сонної лощини» В. Ірвінга готичний фільм жахів. Інколи автори фільму жертвують комічним заради героїчного-пригодницького, але це ризиковано: наприклад, «Персі Джексон» від К. Коламбуса, втратив водночас і фірмовий гумор, і епічну піднесеність книги разом з будь-якою оригінальністю. Нарешті, комічне може втрачатися, якщо воно перестає бути зрозумілим аудиторії. Наприклад, «Подорожі Гуллівера» адаптуються для глядачів, які не знають контексту творчості Дж. Свіфта, тому сатира оригіналу зникає, залишаючи авантюрну фантастику.

Таким чином, наше розуміння художнього твору «другого порядку» (зокрема ілюстрацій та екранізацій) буде повнішим та коректнішим, при врахуванні типу стратегії, свідомо чи несвідомо обраної автором при інтерпретації першоджерела. Відтак, використання запропонованої методології культурологічної герменевтики здається перспективним при подальшому вивченні конкретних художніх творів та загальних закономірностей буття художньої культури в міжвидових перекладах.

1. Колесник О. С. Комічне в перекладі // Δόξα / Докса.– Вип. 9. Семантичні й герменевтичні виміри сміху.– Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2006.– С. 103–110.
2. Колесник О. С. Чи повинна анімація бути смішною? // Δόξα / Докса.– Вип. 13. Сміх та серйозність: множинність видів та взаємин.– Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2008.– С. 240–249.
3. Подобедова О. И. О природе книжной иллюстрации.– М.: Советский художник, 1973.– 336 с.
4. Шанина Н. Ф. Сказка в творчестве русских художников. – М.: Искусство. – 135 с.

УДК 801.73:75

Віра Савченко

**«ПСЕВДОУСМІШКА МОНИ ЛІЗИ»: СУЧАСНА  
ОБРАЗОТВОРЧІСТЬ – МІЖ АРТЕФАКТОМ І  
МИСТЕЦЬКИМ ВИТВОРОМ**

*У статті пропонується герменевтичне тлумачення метафори «псевдоусмішка Мони Лізи», яку вводить Д. Каспіт у власній книзі «Кінець мистецтва», як образу парадоксального стану сучасної образотворчості: її природи, призначення, способів репрезентації та підходів до вивчення.*

**Ключові слова:** образотворчість, модерн, постмодерн, естетична сутність, візуальні і культурні дослідження, «кінець мистецтва».

*В статтє предлагается герменевтическое истолкование метафоры «псевдоулыбка Моны Лизы», вводимой Д. Каспитом в его книге «Конец искусства», как образа парадоксального состояния современного искусства: его природы, назначения, способов репрезентации и подходов к изучению.*

**Ключевые слова:** изобразительное искусство, модерн, постмодерн, эстетическая сущность, визуальные и культурные исследования, «конец искусства».

*The hermeneutic interpretation of the metaphor «pseudo-Mona Lisa smile» introduced by D. Kuspit in his book «The End of Art», as the image of the paradoxical condition of modern art – its nature, purpose, means of representation and approaches to study, is suggested in the article.*

**Keywords:** fine arts, modern, postmodern, aesthetic essence, Visual and Cultural studies, «the end of art».

Проблеми сучасного мистецтва, його статусу, місця в житті суспільства й індивідуума, осмислення його сутності й потенціалу, можливостей аналізу не втрачають сьогодні гостроти й актуальності.

Відчутний імпульс щодо розмислів над цими питаннями надала книга відомого американського мистецтвознавця, арт-критика, естетика й поета Дональда Каспіта «Кінець мистецтва» (2004). Свою рефлексію відносно концепції книги хотілося би розгорнути навколо образу, який метафорично схоплює й акумулює у собі більшість проблем, що обговорюються у книзі. У відносно розгорнутому вигляді цей сумно-іронічний, але влучний і багатоаспектний образ звучить так: «... this pseudo-Mona Lisa smile is the handwriting on the wall of art, the catastrophic whimper that signals its end» («...ця псевдоусмішка Мони Лізи – розчерк на стіні мистецтва, аварійне гудіння, яке сигналізує про його кінець») [10, р. 7].

Ця триєдина фігура мовлення може бути розділена на складові частини, з кожною з яких буде логічним пов'язати питання.

1) На яких підставах мистецтво може бути визначено як псевдофеномен?

2) На що вказує автор, звертаючись до образу рукописного знаку на «стіні мистецтва»?

3) Як розуміти образ звучання аварійної сигналізації, що свідчить про кінець мистецтва?

1) У найближчому контексті образ псевдоусмішки Мони Лізи співвідноситься з реакцією нового директора Музею сучасного мистецтва в Нью-Йорку п. Лоурі на ескапади й гнівні звинувачення відомого американського художника, «зірки абстрактного мистецтва» Ф. Стелли, обуреного кардинальними змінами у принципах побаченої музейної репрезентації мистецтва, зокрема модерного. Проте суть справи полягає в тому, що цей образ можна тлумачити як узагальнюючу метафору сучасного стану мистецтва, його сьогоденного розуміння й репрезентації. Так, зокрема, мова йде про глобальну масштабну виставку «Начала модерна», яку було експоновано в Музеї сучасного мистецтва (МоМА) й структуровано за тематичним принципом «люди, події, речі», на відміну від хронологічно-історично-стилістичної послідовності, що раніше організовувала демонстрацію творів модерного мистецтва. В результаті нової експозиції вони виявилися розміщеними поряд з артефактами, предметами побуту тощо. Наприклад, полотно Пабло Пікассо «Бокал абсенту» було розташовано серед предметів посуду. З точки зору художника-модерніста, більш «вульгарного й зневаженого» експонування цього шедевру мистецтва ХХ століття ще не було. Фактично, і в цьому можна погодитися і зі Стелою, і з Каспітом, така концепція експозиції розмиває специфіку мистецтва та в постмодерністський спосіб прирівнює художні твори предметам й реаліям повсякдення. Саме в реакції на це й виникає каспівський образ «псевдоусмішки Мони Лізи». Коротко кажучи, це образ профанації естетичної сутності мистецтва. Адже усмішка Мони Лізи традиційно, впродовж тривалого часу виступала для нас знаком, символом мистецтва, «аурою» її особливого художньо-естетичного простору.

З одного боку, Мона Ліза – один з найвідоміших художніх образів. Водночас широка популярність цієї картини Леонардо, підсилена редуплікуванням й тиражуванням, тим не менш поки що не змогла її «задушити в обіймах» масової культури. Тобто оригінал і різноманітні копії Мони Лізи у свідомості людства мають різні статуси. Відносно Мони Лізи можна сказати, що припускається певний зазор соціальної свідомості, де не можна повністю ототожнити ці феномени – оригінал і копії. «Мона Ліза» – це твір, геніальна сила якого виявилася здатною створювати міцний

естетичний опір масштабним, але нерозбірливим симпатіям натовпу. Й залишається загадкою, й продовжує хвилювати, примушує думати й переживати – тих, хто чекає від зустрічі з мистецтвом не інформації, не данини світському етикету чи загальній ерудиції (точніш, освіченості), проте глибокого діалогу. Й усмішка Мони Лізи є, так би мовити, квінтесенцією цієї невловимості, непідвладності нібито невмолимому поступу матеріального світу, його жорстко й беззаперечно діючих законів. Таким є мистецтво, з його здібністю прориву з царини необхідного, й такою є сповнена безкінечної таїни усмішка Мони Лізи. Але, за Каспітом, у сучасних умовах вона може перетворитися на «псевдоусмішку»... Справжнє замінить сурогатом. «Світа створює короля»: речі набувають свого сенсового наповнення в контекстах. Оригінал Мони Лізи навіть у Луврі, тобто там, де увага звичайної людини перевантажена кількістю шедеврів, що зосереджені на 1 кв. м, тим не менш, розташовується *одноосібно* в центрі стіни-стенду посеред великої зали. Мону Лізу неможна образити, навіть намалював їй вуса, як це колись зробив Марсель Дюшан, проте можна цим створити мистецтву ведмежу послугу, що має далекі руйнівні наслідки (така собі міна уповільненої дії). Повертаючись безпосередньо до ситуації, що викликала образ Каспіта, ми бачимо, як мистецтво можна перетворити в його квазіформу за рахунок контексту, тієї смислової системи, в яку ми занурюємо предмет. Колись Дюшан легалізував *ready-made*, увівши його в простір музейної експозиції, тим самим, багато в чому «самочинно» увірвавшись у світ традиційно *створених* художніх образів. Тепер же ми бачимо, як ситуація досягла іншого свого боку – художні твори, всі, як один, виявляються зрівняними у правах з *ready-made*, артефактами, предметами дизайну на виставці, що стала приводом для обурення Ф. Стелли й Д. Каспіта. Вальтер Беньямін писав про те, що мистецький твір втрачає свою сакральність за рахунок тиражування [1], на сьогодні ми є свідками того, й образ Каспіта з цього виростає – як оригінали маскують, камуфлюють під «копії» чи продукти дизайну, що за визначенням мають вторинну художню цінність. Стелла, а вслід за ним і Каспіт, категорично протестує проти такого розмивання меж мистецтва, проти постмодерністського ототожнення в «середньостатистичній» художньо-образній якості власне мистецтва й того, що їм не є, і поки теоретично навіть і не претендувало на це. Постмодерністський за своєю сутністю жест (концепція) нового директора й куратора експозиції Музею сучасного мистецтва у Нью-Йорку узаконює знищення мистецтва; звісно, це не буквально аутодафе, проте фактичне зведення його нанівець. У сучасних соціокультурних умовах мистецтво підмінюється сурогатним ерзацом, й усмішка Мони

Лізи як символ мистецтва перетворюється на псевдоформу. Твір втрачає власну сутність (не розпізнану, загадкову, але безперечно за ним визнану). Йому дозволяється явитися світові лише зовнішньою оболонкою. Мистецтво, в якого викрадають його унікальну ауру, мистецтво, яке не відтворюється в результаті особливого естетичного досвіду переживання зі своєї репродукції, а тільки витискується, виштовхується нею на периферію, стає звичайним фактом повсякденності. Сучасна людина виявляється нездатною знищити усмішку Мони Лізи, примусити її перестати усміхатися з висоти своєї нерозгаданої таїни, не може позбавити її глибини й дива мистецтва. Проте сучасний соціум своїми численними проявами масової культури намагається замінити її зовнішнім субститутом, оболонкою, поверховим шаром, бодрійярівським симулякром, перетворюючи її на «псевдоусмішку». І тим самим трансформуючи людину на псевдолюдину, тіль, гальванізований труп, «життя після смерті» (за визначенням Мераба Мамардашвілі, який наголошував на несправжності людського буття, насамперед у його культурному вимірі).

2) Як тлумачити образ «розчерку на стіні мистецтва»? Ймовірно, що тут мається на увазі індивідуальний авторський жест, без якого є неможливим народження художнього твору, проте сьогодні він заступається потужними технічними новаціями, що заповнюють простір мистецтва, змінюють його природу. Та створюють масив і «стіну», на тлі яких традиційне мистецтво уявляється вразливо-крихким, рукотворно-недовговічним. Одиначне й унікальне стикається в контроверзі з типовим, технізованим, цивілізаційно обладнаним монолітом загального.

Рукописне («handwriting») звучить нагадуванням про ті індивідуально-особистісні засади, які раніше, згідно з класичними модерними настановами, власне й були «знаком» та обов'язковою складовою мистецтва. Тепер же, в добу потужного розвитку нових технологій та їхнього інкорпорування у сферу художньої творчості, мистецтво уподібнюється певному моноліту стіни, безособистісному, суцільному й непроникному, поряд з чим попереднє мистецтво може виглядати лише слабким, незахищеним у часі й просторі рукотворним ескізом. У зв'язку з цим пригадується зауваження відомого теоретика та критика сучасного мистецтва Бориса Гройса. Коли він говорить про те, що раніше для того, щоб на світ з'явився мистецький твір, треба було набагато більше часу, ніж для його сприйняття глядачем, а тепер технічні можливості й змінений характер мистецтва перевертає цю пропорцію з точністю «до навпаки» [2]. «Слабка позиція» мистецького твору, що існує в єдиному екземплярі, у порівнянні з новітнім, яке з самого початку, за власним визначенням і

природою, є відкритим до безнастанного тиражування (тепер потенційно вже в необмеженій кількості копій; наприклад, ті форми, які пов'язані з комп'ютерними технологіями) зумовлена не тільки кардинально різними часовими ресурсами. Крім того, новітні технології, подібно великим монополіям, які знищують середній та дрібний приватний капітал, навіть технічно й фізично витискують попередні форми творчості. Це вочевидь ясно, наприклад, відносно традиційно тиражованої графіки, яка робиться за допомогою друкарських верстатів, що нині взагалі не виробляють, а разом з ними йдуть у минуле оригінальні мистецтва. Ситуація ззовні майже буквально нагадує зміну рукописного письма добою друкарства, й, нібито, внаслідок історичної неминучості, вимагає лише смиренного прийняття. Але тоді мова йшла про словесний знак, що за змістом є принципово індіферентним до репрезентації – рукописної або надрукованої. Коли ж йдеться про зміну рукотворного (чи то обмежено тиражованого за допомогою друкарського обладнання) твору таким, що ґрунтується на новітніх технологіях, ми розуміємо, що в разі заміни одного іншим буде, безсумнівно, втраченою певна сутнісна складова мистецтва – крихка, як мимовільний розчерк людської руки. Тут доречно перепитати себе, хто сьогодні вміє шанувати мистецтво жесту й знаку – каліграфії? Де воно є живим? Між тим воно продовжує жити, наприклад, в традиціях мистецтва Далекого Сходу, й навіть у творчості уважних до цього культурного шару сьогоденнішніх європейських (зокрема й українських) художників. І, безсумнівно, що для культурного багатства й розмаїття сучасного світу суттєва підтримка таких екологічно (з точки зору «екології культури»!) важливих тенденцій розвитку мистецтва, хоч би якими непрагматичними на даний момент вони були.

3) Останнє образне визначення «the catastrophic whimper that signals its end», яке ми перекладаємо як «звучання аварійної сигналізації, що свідчить (повідомляє) про його (мистецтва – В. С.) кінець». Каспіт підкреслює слабкість, незахищеність (перше пряме значення слова «whimper» – скигління) позиції мистецтва в ситуації соціокультурного тиску на нього, підпорядкування мистецтва соціуму, різного роду ідеологічним «порядкам» й втрачання власної автономності. Американський дослідник розкриває колізії, що відбуваються поміж мистецтвом й суспільством. Він фіксує потребу мистецтва знайти підтримку в суспільстві, заручитися глядацькою увагою, а за цим неминуче, за думкою Каспіта, виникає й залежність власних цілей і завдань художньої творчості від інших, чужорідних щодо останньої соціально-ідеологічних «викликів». В результаті мистецтво втрачає особливе місце, унікальність своєї духовної позиції й тим самим розмиває, розчиняє власну сутність зсередини.

Говорячи про «кінець» мистецтва, Каспїт підкреслює, що мова йде не про те, що твори перестають виникати, а про те, що зникає важливість їхнього суспільного значення, їхньої унікальної онтології. В суспільстві масової культури, де навіть музеї сучасного мистецтва розпорошують і гублять свою специфіку, тобто зосередженість власне на мистецтві (перетворюючись в «центри культурних досліджень» (Ф.Стелла) [10, р. 7]), воно перестає «бути», «збуватися» (висловлюючись мовою екзистенціалістів) у справжній власній сутності. Воно *завершується* в тому сенсі, що у глядачів атрофуються певні «органи сприйняття» мистецтва, в уяві й переживаннях людини перестає відбуватися те, що робить твір твором – його естетичний світ (чи «естетичний осмос» [10, р.14], в термінології, що використовується в книзі).

За Каспїтом, мистецтво – це простір нонконформізму, внутрішньої свободи, царина розвитку й формування особистості, що існує на протигагу тенденціям суспільного життя, що уніфікують, усереднюють й нівелюють індивідуальність. Мистецтво, за думкою американського теоретика, дало соціуму серйозний шанс себе «приручити» й підкорити, позбавити власної ідентичності, коли дозволило себе втягнути, практично на правах звичайного товару, в економічні зв'язки й відношення. Коли ціну твору почав назначати не незалежний експерт-критик, а комерсант (а що інше в цьому разі репрезентують аукціони, дарма що художні?), з того моменту інститут мистецтва як самостійна структура життя особистості й суспільства почав розвалюватися.

А тепер, вслід за Каспїтом, подивимося на ситуацію з іншого боку. Що ідеологічно дозволяє здійснювати економічне закріпачення мистецтва? Завдяки чому відбувається те, що шедевр, його художня цінність визначається лише товщиною й вагою гаманця того, хто захотів позиціонувати той чи той твір? На якому підґрунті навіть в музеї, здавалось би, останній культурній пристані і найбільш дистанційованому від ринку незалежному інституті, мистецтво також модифікується? Чому? Це ясно. Музеї, які зазвичай не беруть безпосередню участь у мистецьких торгах, тим не менш, є складовою єдиної економічної системи, що проймає структуру життя суспільства та його загальнокультурної ситуації. Вони є економічно малосамостійними, фінансово дотаційними структурами, тому вимушені йти на компроміси з бізнесом, і, відповідно, в ряді моментів поступатися естетичною чистотою переконань й принципів. Залишається питання: «На якому підґрунті це можна зробити, зберігаючи самоповагу й благородний вираз обличчя?» Відповідь проста – спираючись на постмодерністські ідеї руйнації попередніх системних ієрархій, утвердження тотального нівелювання й ціннісної індиферентності. Звідси

прямий крок до ведення мистецького твору до звичайного, прагматично й утилітарно сприйнятого предмету.

І Стелла, й Каспіт, який посилається на думку цього художника, з модерністських позицій характеризуючи те, що відбувається, не можуть оцінювати ці «пост»-тенденції без відчуття їхньої катастрофічної згубності. Причому, аналізуючи ситуацію, вони звертають увагу в даному випадку навіть не стільки саме на мистецтво, де ці ідеї продовжують розповсюджуватися й культивуватися, проте й на сфери його (мистецтва) репрезентації й вивчення, зокрема інститути музейної справи й критики.

Так, можна пригадати, що вся колізія з визначенням мистецтва як «псевдоусмішки Мони Лізи» виникла саме у зв'язку з різкою критикою музейної експозиції в МоМА, яка, за думкою Стелли, максимально наблизила його до універмагу, Музею Міккі Мауса, або інакше – перетворила на Музей культурних досліджень [10, р. 6–7]. Сенс першого й другого порівнянь є досить прозорим у зв'язку з темами комерціалізації, тиражування, естетичного «опрощення» й твору, тобто позбавлення його унікальної естетичної аури (як не пригадати тут провідницькі роздуми В. Беньяміна у його багатому на смисли есеї «Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності» (1936 р.) [1]). Все це є процесами єдиного порядку – с(о)прощення й вульгаризація, популістське «омасовлення» й згубна «демократизація» мистецтва, які не сприяють намагання глядача піднятися до твору, а навпаки занижують його до рівня розуміння / «споживання» невимогливого реципієнта, єдиний критерій якого – ступінь розважальності об'єкту, що пропонується його увазі.

У зв'язку з ідеєю трансформації Музею сучасного мистецтва на Музей культурних досліджень (що Стелла фактично бачить у зв'язку зі змінами у загальній концепції музею й експозиції) виникає, на перший погляд, нібито парадокс. Чому б, без будь-якої іронії, що вочевидь звучить в інтонаціях Стелли, Музею сучасного мистецтва й не опинитися водночас чи тимчасово в ролі Музею культурних досліджень, хіба ж мистецтво не є частиною культури?

За пильнішого погляду виявляється, що такий підхід, особливо у розповсюдженій зараз науковій версії «Cultural Studies», знову стає способом, що нівелює й ігнорує унікальну значущість мистецтва як форми культури. Тому що здебільшого у таких етнографічно чи соціально орієнтованих дослідженнях твори мистецтва розглядаються як типові елементи «ідеологічних» (Д. Каспіт) закономірностей, процесів, структурацій суспільства, таким чином мистецтву відмовляють у його унікальній своєрідності. Художній твір (в повному сенсі цього слова), проектуючи в себе вищевказані ракурси економічних, владних, гендерних



(А. Усманова) відносин, перетворює їх *індивідуально*. Тому він (твір) не є «рівним» жодній з цих проєкцій, а виходить за їхні межі – складним, багатозначним образом поєднуючи, почасти – вибірково і/чи спонтанно – відображаючи подібні зв'язки [10].

Таким чином, проблема «кінця мистецтва» (що є винесеною у назву монографії Д. Каспіта) транскрибується для нас в проблему втрати мистецтва як особливої форми загальнокультурного розвитку людства, яка обумовлюється атрофуванням, рудиментацією в свідомості особистості власне естетичного сприйняття. При цьому й Каспіту, й Стеллі, й багатьом іншим теоретикам і практикам мистецтва, які звертаються до осмислення цієї ситуації [4–8], стає очевидним, що перспектива втрати такої якості людського буття, як естетичне сприйняття, завершується (причому дуже швидко) втратою людяності, сутності людини, не зважаючи на збереження його зовнішнього вигляду, бо це лише справа часу (вже не одне покоління письменників відтворює нам естетичних «манкуртів», які поступово втрачають й людську зовнішність; починаючи з героїв «Марсіанських хронік» Рея Бредбері до виразних образів «Можливості острова» Мішеля Вельбека). До речі, це ситуація, що стає актуальною і в нашому суспільстві: починають домінувати пост-арт тенденції, в яких знищено/вихолощено естетичне начало як потенціал естетичного пережиття, глибини і сили чуттєвості у мистецтві. І великою проблемою стає те, що залишається лише невеликий шар професіоналів, які зберігають той самий нонконформістський дух, про який каже Каспіт, і які розвивають власний творчий пошук осторонь рухів «моди» і невибагливих масових смаків. Як і Каспіту, мені здається дуже серйозною загроза втрати естетичності як чуттєвості сприйняття, бо тоді світ, передусім в антропологічному вимірі, суттєво лишається своєї таїни і багатомірності, стає неприпустимо спрощеним, прагматичним й утилітарним. Одеський художник-провідець Олег Соколов ще в 50-ті роки ХХ століття говорив: «Зрозуміти мистецтво – це вбити мистецтво». І це, звісно, його голосом промовляв не огульний антираціоналізм, а саме претензії раціо абсолютизувати свою владу над мистецтвом (цьому, звісно, з інших позицій, присвячена книга відомого сучасного американо-німецького теоретика культури Х. У. Гумбрехта «Продуктування присутності» [3]). Сьогодні ми бачимо великі шанси віддати мистецтво на препарування не тільки занадто самовпевненій, самозавищеній у власних оцінках і можливостях раціональності, а набагато жорсткішій тенденції, що послідовно приводить до відвертого позитивізму і вульгарного соціологізму – «економізму», причому не тільки в теорії розуміння мистецтва, а саме у легалізації законів коммодифікації як того,

що детермінує сучасне художнє буття. Отже, якщо повернутися до образу Мони Лізи, що був провідним у наших роздумах над тим, що відбувається сьогодні у мистецтві, можна сказати наступне. На жаль, ми є свідками і навіть учасниками (часто-густо неухважно пасивними) процесів поступової трансформації усмішки Мони Лізи на її так звану псевдоусмішку, проте й не тільки... Ця усмішка може перетворитися на мінливу, ніби загублену у просторі усмішку ще одного відомого героя – Чеширського Кота з «Аліси у Країні Чудес» Льюїса Керрола, у таку собі візуальну квінтесенцію концепту поверхні. Тобто із втратою глибини і таїни художнього образу, що власне формують його естетичність, усмішка Мони Лізи може перейти у спрощений і сплющений знак, чисту «поверховість», що плаває незалежно від первинної цілісності образу і врешті-решт досягає абсолютної автономії від багатомірності її власної основи. І у зв'язку з цим логічно витікає запитання, а чи має шанс людство залишитися людством у ситуації такого суцільного спрощення?

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // [litemap.narod.ru/texts/benjamin.doc](http://litemap.narod.ru/texts/benjamin.doc)
2. Гройс Б. Музей как медиальная среда // Искусство кино.– М., 2000.– № 1.– С. 123.
3. Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: Чего не может передать значение.– М.: Новое литературное обозрение, 2006.– 184 с.
4. Естетика на межі епох. Бесіда головного редактора «Філософської думки» С. Пролєєва з професоркою Л. Левчук / Л. Левчук, С. Пролєєв // Філософська думка.– 2009.– № 6. – С. 5–20.
5. Естетика в Україні: сьогодні і майбутнє. Матеріали круглого столу часопису «Філософська думка» (25 вересня 2009 року) / І. Бондаревська, В. Герасимчук, Л. Левчук, О. Оніщенко, О. Павлова, В. Панченко, Р. Шульга / Філософська думка. – К., 2009.– № 6.– С. 21–38.
6. Кантор-Казовская Л. О вкусе молока: современное искусство и эстетический дискурс / Лёля Кантор-Казовская // Зеркало.– 2008.– № 31 // [magazines.russ.ru/zerkalo/2008/31/kk2.html](http://magazines.russ.ru/zerkalo/2008/31/kk2.html)
7. Савченко В.В. Естетика: завершений проект? Повернення до теми // Філософська думка.– К., 2010.– № 4.– С. 139–143.
8. Савченко В.В. «Конец искусства»: проекции видения проблемы // Эсхатос: философия истории в предчувствии конца истории. Материалы международного научного семинара. Одесса.– 2011.– С. 285–294.
9. Савченко В.В. Мистецтво і візуальна культура: до проблеми вивчення // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Історія. Філософія. Політологія».– 2011.– № 3.– С. 116–120.
10. Kuspit D. The End of Art.– Cambridge University Press, 2004.– 208 p.

УДК 18:78.071.1

Анна Маслякова

**АЛЕКСАНДР СКРЯБИН: МЕТАФИЗИКА СМЕХА**

*Розглядаються прояви комічного в творах О. М. Скрябина. Виявляється існування метафізики сміху в творчості композитора.*

**Ключові слова:** *О.М. Скрябін, комічне, іронія, сарказм, гротеск.*

*Рассматриваются проявления комического в сочинениях А. Н. Скрябина. Выявляется существование метафизики смеха в творчестве композитора.*

**Ключевые слова:** *А. Н. Скрябин, комическое, ирония, сарказм, гротеск.*

*The article is devoted to the comic effects in A. Scriabin's compositions. Existence of metaphysics of laughter in works of composer is researched.*

**Key words:** *A. Scriabin, comic, irony, sarcasm, grotesque.*

Творчество А. Н. Скрябина, одного из самых загадочных композиторов-мыслителей конца XIX–начала XX вв., на протяжении многих десятилетий является объектом пристального внимания исследователей. Особо отметим вклад И. И. Лапшина [7], работу Л. Е. Михайловой, посвященную философии композитора [9]. Роль мистицизма в творчестве Скрябина получила обобщающее выражение в трудах Е. Е. Рощиной [12], Д. А. Шумилина [22].

Писали о «Мистерии» как эстетическом идеале Скрябина и связанном с его позиционированием «исчезновении» трагических образов из произведений композитора. Культ красоты, неотделимой у Скрябина от добра, сквозь призму эстетики стиля модерн характеризуется в исследовании И. А. Скворцовой [17]. И. М. Аристова говорит о проблеме воплощения экстатического состояния в музыке А. Н. Скрябина [2].

Сфера недоброго (в том числе, «эротизм», «оргазм») в творчестве Скрябина, в свою очередь, довольно подробно рассматривается в монографии Л. Л. Сабанеева 1916 г. [15], вызвавшей в свое время сильнейшую волну протеста со стороны Петроградского скрябинского общества [10]. Если своеобразным рефреном в рассуждениях Л.Л. Сабанеева является утверждение о «безумии» Скрябина и «оторванности» его мистериальных замыслов от реальной жизни, то В. В. Рубцова, выступая против подобного рода мистификаций, трактует скрябинские идеи в рамках марксистско-ленинской эстетики [13]. Исходя из современного динамического понимания нормы с позиции высочайших возможностей человеческой природы, можно предположить, что скрябинское стремление к «несбыточному» следует считать не патологией, а скорее эталоном для каждого человека.

Е. Рыбакина останавливается на эстетической природе жанра фортепианной поэмы Скрябина [14]. А. А. Альшванг раскрывает взаимосвязь воззрений композитора и его музыки на примере Седьмой сонаты (ор. 64) [1]. Е. В. Славина прослеживает эволюцию музыкально-философской системы Скрябина (с акцентом на эстетико-философском блоке) на примере среднего и позднего периодов его творчества в контексте основных идей «русского культурного ренессанса» начала XX века [19]. Есть труд В. В. Фирсова о музыкальном мышлении «позднего» Скрябина [20], а так же работа В. В. Драгуляна, посвященная развитию художественно-философских идей композитора в музыке XX века [5].

Что же касается *комического начала* в творчестве А.Н. Скрябина, то некоторые его аспекты обозначены в книгах Б. В. Асафьева [3], Т. Н. Левоу [8]. Однако до настоящего времени не было представлено целостного исследования скрябинской метафизики смеха в динамике трех основных этапов творческого пути композитора (*раннего*, простирающегося приблизительно до 1900 г., *среднего* и *позднего*, открывающегося «Прометеем» ор. 60).

Эпоха конца XIX–начала XX вв. по праву считается «переломной»: складывается сложнейшая социокультурная ситуация (войны, революции и т. д.), происходит изменение картины мира («ньютонианская» уступает место «эйнштейновской»). В такие «рубежные» моменты истории, когда человечество перед лицом грядущей «гибели» мира осознает свою конечность и необходимость поисков выхода из сложившейся ситуации, вопрос восстановления красоты и гармонии становится особенно важным и животрепещущим. При этом подчеркнем, что русскому человеку, находящемуся «на перекрестке» Востока и Запада, испокон веков была присуща потребность в красоте, гармонизации «восточного» и «западного» начал своей души.

На рубеже XIX–XX вв. велись захватывающие музыкально-эстетические дискуссии поэтов (символисты, акмеисты, футуристы и др.), живописцев («мирискусники», члены «Бубнового валета» и др.), театральных деятелей (Вс. Э. Мейерхольд, К. С. Станиславский, А. Я. Таиров и др.), музыкантов (Н. И. Кульбин, Н. К. Метнер, С. С. Прокофьев, С. В. Рахманинов, Н. А. Римский-Корсаков, А. Н. Скрябин, И. Ф. Стравинский и др.). Несмотря на различия поэтик и творческих установок, модернистские течения исходили из единого мировоззренческого корня и имели много общих черт. В противовес утилитаризму утверждается внутренняя свобода художника, его избранность, мессианство. *«Музыкальность» поэзии символистов является одним из проявлений «панмузыкальности» Серебряного века*

как такового. Для многих представителей эпохи становится необходимой синергия (от греч. «*sinergeia*» — «совместное действие») смыслового и музыкального слуха, чтобы стало слышно, как смысл и звук слились воедино и образовали звуко-смысл. Особую важность приобретает *идея синтеза различных видов искусства*. В их интеграции мастера модерна видели путь слияния искусства с жизнью и преобразования, гармонизации последней.

В контексте дискуссий о красоте и формах ее звукового выражения, на «перекрестке» Востока и Запада, происходит формирование музыкально-эстетического сознания Скрябина, становление его концепции. Освоив могущественный музыкальный метод познания, композитор вступает на путь непосредственного, практического «пересоздания», гармонизации мироздания, сохраняющий свою актуальность и в настоящее время.

На рубеже раннего и среднего периодов творчества А. Н. Скрябин позиционирует два эстетических идеала: идеал «универсального» художника («философ-музыкант-поэт») и идеал синтетического произведения Искусства («Мистерия»), стремится к их реализации. Эта мистериальная «игра в мир» и является *исходной точкой комического элемента в творчестве Скрябина*, в частности, его *иронии* (от др.-греч. «*ἔρῳνεῖα*» — «притворство»). Вообще игра, по мнению Й. Хейзинги, как «добровольное действие либо занятие, совершаемое внутри установленных границ места и времени по добровольно принятым, но абсолютно обязательным правилам с целью, заключенной в нем самом, сопровождаемое чувством радости, а также сознанием “иного бытия”, нежели “обыденная” жизнь» [21, с. 56], есть «основание и фактор культуры в целом» [21, с. 20]. Скрябину же, начиная со среднего периода творчества, весь мир представлялся продуктом творчества, игры его «Большого Я».

Показателен в данном случае интерес Скрябина к И. Г. Фихте, в философии которого композитору оказался близким принцип активизма, отрицание субстанциональности мира во имя свободной творческой деятельности субъекта. Этот принцип, ставший основой теории иронии Ф. В. Шеллинга, реализовался у Скрябина в многообразных вариантах «самоутверждения» Духа. «Поэма экстаза» — это «игра в мир», в которой субъект ищет свободы от всего конечного и детерминированного, процесс оказывается важнее результата.

Метафизика смеха Скрябина связана и с некоторой «двойственностью», неоднозначностью музыкального языка, которая проявляется в дважды-ладовой структуре его музыки, в двусмысленной

сути тритонового энгармонизма. Отметим так же «странное», комичное сочетание в произведениях среднего периода творчества композитора мажоро-минорной и новой (скрябинской) гармонии, а в позднем периоде творчества — «традиционной новизны» и «новой традиционности» [4, с. 68].

Мера смеха в произведениях Скрябина весьма широка и многогранна. В ранних произведениях, связанных с музыкально-эстетическим самоопределением композитора, элементы комического присутствуют лишь опосредованно. В скерцоности (от итал. «scherzo» — «шутка») ряда его танцевальных пьес (например, в Мазурке op. 3 № 6), как и в целом в обращении композитора к жанру скерцо, можно видеть своего рода прообраз комического начала, с особой силой проступившего в более поздние периоды. Однако если, например, Прокофьев довольно открыто позиционирует важность в своем творчестве скерцозного элемента [11, с. 24], то наличие последнего в концепции Скрябина отнюдь не столь очевидно.

В средний период творчества композитора, когда происходит перенос центра его эстетических исканий с внешнего мира на внутренний, личность человека-творца, способного осуществить красоту мира, категория комического получает дальнейшее развитие в виде иронии, сарказма. «Сатаническая поэма» op. 36 представляет собой характерное для романтиков претворение загадочных образов демонизма, чувственности, скепсиса и соблазна, иронии и едкого, язвительного сарказма. В общем развитии поэмы иронический смех разрастается в «дьявольский хохот». В известной степени с образами «Сатанической поэмы», с ее саркастической шуткой, связаны «Загадка» op. 52 № 2 (где композитор отказывается от традиционного завершающего тонического трезвучия), «Иронии» op. 56 № 2, «Причудливая поэма» op. 45 № 2, которая длится считанные мгновения в темпе Presto.

В позднем периоде творчества, когда композитор приходит к пониманию красоты как всеединства (этот факт находит выражение в концентрированности, синтетичности структур), комический элемент по-прежнему сохраняется и усиливается. Некий комизм проявляется в том, что композитор последовательно обращается то к «белой», то к «черной» магии (он практически одновременно работает над Десятой и Девятой сонатами). Десятая соната op. 70 («белая месса»), наполнена «лучезарной священностью», звонами и «трубными гласами», она как бы вводит слушателя в светлый акт последнего «мистериального» действия [15, с. 32]. И в то же время, Скрябин создает Девятую сонату op. 68 («черную мессу»), с ее мрачными «красками средневековья», «готикой чувства и

мысли» [15, с. 32] (по мнению Л. Л. Сабанеева, ор. 68 в определенной степени перекликается с рядом работ М. К. Чюрлениса и Н. В. Шперлинга [16, с. 167–178]). Отметим, что завершение «светлой» Десятой сонаты и «темной» Девятой сонаты соответствует начальному импульсу развития обоих произведений, что указывает на возможность альтернативного варианта «роста» каждого из них.

«Единство противоположностей», «сочетание несочетаемого» как воплощение скрябинской метафизики смеха, характерно для самой Девятой сонаты, квинтэссенции «демонизма» (по сравнению с ней произведения 50-х опусов, например, «Иронии» ор. 56 № 2, кажутся «невинной забавой»). В ней сочетаются краткость, мимолетность высказывания и предельная событийная насыщенность; закон «формы-шара», принцип круговой симметрии и стремительно восходящий вектор драматургического развития; аскетизм верхнего слоя высказывания и острота внутренних коллизий. Более того, в репризе чистая, *прекрасно-возвышенная*, трогательно-хрупкая «дремлющая святыня» вовлекается в «адскую вакханалию» финала и перерождается в *саркастический марш*.

В кульминации (такты 199–200) скандированные мажоро-минорные аккорды уподобляются иступленному «хохоту ада» [8, с. 58], *романтическая ирония* перерастает в *экспрессионистический гротеск* (от фр. «grotesque», ит. «grottesco» – «причудливый», «комичный»), который, отличается от иронии тем, что в нем смешное и забавное неотделимы от страшного, зловещего.

*Элементы комического* присутствуют в двух скрябинских поэмах ор. 63 («Маска» и «Странность»). Для первой поэмы характерно ритмическое остигато, схематизм фактуры (одноголосная мелодия и аккомпанемент), как будто скрябинская музыка надела маску, стала ровной, застылой. Вторая поэма («Странность»), напротив, отражает стиль «позднего» Скрябина. Мерцание между горизонталью и вертикалью способствует созданию неповторимого «образа инструмента», «остролучащегося», «воздушного» [4, с. 62]. В качестве примера *скрябинского комического* можно указать и Этюды ор. 65 в параллельных тонах, септимах и квинтах, написанные композитором как бы вопреки традиционному музыкальному вкусу. В письме Л. Л. Сабанееву от 21 июля (3 августа) 1912 года Скрябин говорил: «Известный Вам композитор написал 3 этюда! В квинтах (о ужас!), в тонах (какая развращенность!) и ... в больших септимах (окончательное падение!?). Что скажет свет?» [18, с. 594] и т. д.

Как известно, в последние годы вообще намечалось *зарождения нового стиля Скрябина, т. н. стиля «черной черты на белом фоне»* (аналога концепции Единой черты китайского художника Ши-тао [6]),

характеризующегося определенным «аскетизмом», «красотой простоты» музыкального языка. В Десятой сонате, своеобразной «репризе» скрябинского творчества, мелодия («время») начинает освобождаться от власти гармонии («пространство»). Музыкальная ткань Сонаты (как и в поэме «К пламени» ор. 72) начинает вибрировать, слиться, количество ее звуковых измерений постоянно варьируется, при этом наблюдается тенденция к их дальнейшему увеличению (в том числе, за счет трелей). Переходный, бифуркационный момент представлен в поэмах ор. 69, и ор. 71, двух танцах ор. 73, однако наиболее ярко эта тенденция к «аскетизму» прослеживается в последних пяти скрябинских Прелюдиях ор. 74.

В Прелюдии ор. 74 № 2 («Сестра-смерть») *трагическое* приобретает несколько отстраненный, нейтрально-возвышенный оттенок. Позволим себе предположить, что в конечном итоге не только комическое, но вообще все основные эстетические категории (прекрасное – безобразное, возвышенное – низменное) в творчестве композитора получили бы подобное «одухотворенное» звуковое выражение как высшее воплощение единства в многообразии бытия.

На основе вышесказанного, можно сделать вывод, что в творчестве Скрябина комический элемент, имеющий своим истоком игровое начало, представлен довольно широко. Динамика эволюции музыкально-эстетических воззрений Скрябина отражается не только на внимании композитора к комическому, но и на способах его звукового выражения. Комическое может присутствовать в творчестве Скрябина как в латентной, скрытой форме (скерцозность, сочетание несочетаемого), так и более явно (например, «Иронии» ор. 56 № 2, «Загадка» ор. 52 № 2, Две поэмы ор. 63 и т. д.). Изучение метафизики смеха Скрябина позволяет несколько по-иному оценить творчество композитора, логику его музыкальных произведений, осознать особую гармонию, неповторимую красоту его нового музыкального языка.

1. Альшванг А. А. О философской системе Скрябина // А. Н. Скрябин (1915–1940): Сб. к 25-летию со дня смерти. – М.–Л.: Гос. муз. изд-во, 1940. – С. 145–187.
2. Аристова И. М. Проблема воплощения экстатического состояния в музыке (на примере произведений К. Дебюсси, А. Скрябина и Ч. Айвза): автореф. дис. ... канд. иск. – К.: Нац. муз. академия Украины им. П. И. Чайковского, 2005. – 18 с.
3. Асафьев Б. В. О музыке XX века. – Л.: Музыка, 1982. – 200 с.



4. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: очерки.– Л.: Сов. композитор, 1990.– 228 с.
5. Драгулян В. В. Художественно-философские идеи А. Н. Скрябина и их развитие в музыке XX века: автореф. дис. ... канд. иск.– Харьков: Харьков. гос. ин-т иск. им. И. П. Котляревского, 2009.– 17 с.
6. Завадская Е. В. Беседы о живописи Ши-тао.– М.: Наука, 1978.– 208 с.
7. Лапшин И. И. Заветные думы Скрябина.– Петроград: Мысль, 1922.– 39 с.
8. Левая Т. Н. Скрябин и художественные искания XX века.– СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2007.– 183 с.
9. Михайлова Л. Е. Философское мировоззрение А. Н. Скрябина: дис. ... канд. филос. наук.– Тверь, 2008.– 142 с.
10. Петроградское скрябинское общество. Известия.– Петроград, 1917.– Вып. 2.– 29 с.
11. Прокофьев о Прокофьеве: статьи, интервью.– М.: Сов. композитор, 1991.– 285 с.
12. Рощина Е. Е. Эстетика Скрябина и русский символизм: дис. ... канд. филос. наук.– СПб., 2009.– 175 с.
13. Рубцова В. В. Александр Николаевич Скрябин.– М.: Музыка, 1989.– 447 с.
14. Рыбакина Е. Эстетическая природа жанра фортепианной поэмы А. Скрябина // Из истории русской и советской музыки: сб. ст.– Вып. 3.– М.: Музыка, 1978.– С. 182–194.
15. Сабанеев Л. Л. Скрябин.– М.: Скорпион, 1916.– 274 с.
16. Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине.– М.: Классика-XXI, 2000.– 274 с.
17. Скворцова И. А. Скрябин и стиль модерн // Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков.– М.: Композитор, 2009.– С. 245–285.
18. Скрябин А. Н. Письма.– М.: Музыка, 2003.– 720 с.
19. Славина Е. В. Философия творчества А. Н. Скрябина в контексте основных идей «русского культурного ренессанса» начала XX века: дис. ... канд. филос. наук.– М.: Моск. пед. гос. ун-т, 2007.– 155 с.
20. Фирсов В. В. Музыкальное мышление А. Н. Скрябина в период 1909–1915 гг. (Фортепианные произведения оп. 58–74): автореф. дис. ... канд. иск.– Л.: Ленингр. гос. конс. им. Н. А. Римского-Корсакова, 1985.– 18 с.
21. Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня / пер. с нидерл.– М.: ООО Изд-во АСТ, 2004.– 538 с.
22. Шумилин Д. А. Влияние теософии на позднее творчество А. Н. Скрябина: дис. ... канд. иск.– СПб.: Рос. ин-т истории культуры, 2009.– 218 с.

Омера Фаста (Omer Fast), которые, спустя примерно 10 лет после создания Спилбергом «Списка Шиндлера» он брал у жителей Кракова, задействованных в фильме в качестве статистов.

<sup>5</sup>В этом же ряду рафинированная и меткая шутка 1978 года «Неделя рекламы Shell. Жители побережья могут подключать свои масляные радиаторы непосредственно в море».

1. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое. Книга для свободных умов / пер. с нем. С. Л. Франка // Ницше Ф. Сочинения в 2-х тт. – Т. 1. – М.: Мысль, 1990. – С. 231–490.
2. Шлегель Ф. Критические фрагменты // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика / пер. с нем. Ю. Н. Попова. – Т. 1. – М.: Искусство, 1983. – С. 280–289.
3. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // <http://lib.guru.ua/UMBEKO/ekopolo.txt>
4. Briegleb T. Auf Suche jenseits der Gartenzäune. Macht er das Kleinbürgertum lächerlich oder feiert er es? Die Arbeiten des Künstlers Peter Piller in Braunschweig // *Süddeutsche Zeitung*. – 06.08.2011.
5. Colebrook C. Irony. – London/New York: Routledge, 2004.
6. Deleuze G., Parnet C. Dialoge. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980.
7. Farocki H., Ehmann A. Serious Games. Krieg/Medien/Kunst, Ausst., hg. Von Ralf Beil und Antje Ehmann. – Kat. – Mathildenhöhe Darmstadt, Ostfildern, 2011.
8. Groys B. Die Zukunft gehört der Tautologie // Groys B. Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters. – München, 1997.
9. History Will Repeat Itself Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance, Ausst.-Kat. Hartware MedienKunstVerein Dortmund / KW Institute for Contemporary Art Berlin 2007.
10. Hunt A. Humour vs. Irony // *Art Monthly*. – <sup>1</sup> 340, Oñtober 2010. – P. 13–16.
11. Kenner H. Von Pope zu Pop. Kunst im Zeitalter von Xerox. – Dresden; Basel, 1995.
12. Leonard Z., Dunye C. The Fae Richards Photo Archive. – Los Angeles, 1996.
13. Römer S. Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung. – Köln, 2001.
14. Rorty R. Kontingenz, Ironie und Solidarität. – Frankfurt a. M., 1989.
15. Schwartz H. The Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles. – New York, 1996.
16. Staeck K. Ohne Auftrag. Unterwegs in Sachen Kunst und Politik. – Göttingen, 2000.
17. Staeck K., Adelman D. Die Kunst findet nicht im Saale statt. Politische Plakate. – Reinbek, 1976.
18. Sylvester D. About Modern Art. – London, 1996.
19. Winokur J. The Big Book of Irony. – New York: St. Martin's Press, 2007. – 174 p.

---

**ЗМІСТ**
**Розділ 1. ФЕНОМЕН СМІХУ ТА СМІШНОГО**

<b>Іванова-Георгієвська Н.</b> Доля як іронія мрії (на прикладі ліній долі персонажів фільму «Вечір блазнів» Інгмара Бергмана) .....	7
<b>Кожем'якіна О.</b> Діалогічне підґрунтя сміху в мережах розуміння Іншого .....	16
<b>Коваленко Ю.</b> «Казус Бората»: Смех как механизм дистанцирования от реальности .....	22
<b>Афанасьев А.</b> Смешно ли смешное? Или его величество количество .....	29
<b>Шемонаев Т.</b> Понятие времени в различных хроно-логиках смеха ...	39
<b>Стефаненко Е., Иванова Е., Ениколопов С.</b> Кто, где, когда в России больше боится насмешки? .....	48

**Розділ 2. ІРОНІЯ ТА СМІХОВА КУЛЬТУРА**

<b>Кирилюк О.</b> «Winky the Pooh-rooh», або доморобне посміховисько російської постмодерністської порнологічної літературної критики ..	58
<b>Троицкий С.</b> Пародия как проблема онтологии и гносеологии в русском (петербургском) авангарде 1920-х гг. ....	70
<b>Левченко В.</b> Иронические реплики античного пира: пир Трималхиона в «Сатириконе» Петрония и пир Агафона у Платона ....	81

**Розділ 3. СМІХ І КОМІЧНЕ В МИСТЕЦТВІ**

<b>Шипицына А.</b> Особенности комического катарсиса .....	91
<b>Колесник О.</b> Стратегії інтерпретації комічного в ілюстрації та екранізації літературного тексту .....	97
<b>Савченко В.</b> «Псевдоусмішка Мони Лізи»: сучасна образотворчість – між артефактом і мистецьким витвором .....	106
<b>Маслякова А.</b> Александр Скрыбин: метафизика смеха .....	115

---

**CONTENTS**
**Section 1. PHENOMENON OF LAUGHTER AND FUNNY**
**LAUGHTER AS OBJECT OF INTERDISCIPLINARY RESEARCHES**

- Ivanova-Georgievskaya N.** The destiny as irony of dreams (on lines of destiny of the characters of Ingmar Bergman's film «Evening of fools») ..... 7
- Kozhemiakina O.** Dialogic principles of laughter in borders of Other's understanding ..... 16
- Kovalenko J.** «Borat's casus». Laughter as a distancing from the reality
- Afanasiev A.** Does amusing amuse? Or his majesty quantity ..... 29
- Shemonayev T.** The concept of time in various chronologies of laughter ..... 39
- Stefanenko E., Ivanova E., Enikolopov S.** Who, where and when are more afraid of ridicule in Russia? ..... 48

**Section 2. IRONY AND CULTURE OF LAUGHTER**

- Kiriljuk O.** «Winky the Pooh-Pooh», or a some post-modern Russian pornological literary critics' self-made laughing-stock ..... 58
- Troitskiy S.** Parody as ontologic and gnoseologic problem of Russian (S.-Petersburg) avant-garde in 1920s. .... 70
- Levchenko V.** Ironic replica of ancient feast: a Trimalchio's feast in «Satyricon» of Petronius and Agathon's feast in Plato ..... 81

**Section 3. LAUGHTER AND COMIC IN ART**

- Shipitsina A.** Some features of comic catharsis ..... 91
- Kolesnik O.** Strategies of the interpreting the comical in the illustration and screen adaptation of the belles-lettres ..... 97
- Savchenko V.** «Pseudo-Mona Lisa smile»: modern fine arts between an artifact and a work of art ..... 106
- Masliakova A. A.** Scriabin: metaphysics of laughter ..... 115

---

**ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ**

- ставити проблему в загальному вигляді і зазначити її зв'язок із важливими науковими та практичними завданнями;
- аналізувати останні досягнення і публікації, що розглядають зазначену проблему і становлять передумови цієї статті;
- виділяти ті частини загальної проблеми, що доки не знайшли розв'язання і що становлять завдання цієї статті;
- чітко формулювати цілі і завдання статті;
- викладати основний матеріал із обґрунтуванням отриманих наукових результатів;
- зазначити висновки із цього дослідження і перспективи подальших розвідок у цьому напрямі;
- додавати **анотації** (3 речення) и **ключові слова** (до 5 слів) трьома мовами: українською, російською та англійською;
- шриф Times New Roman, кегль 14, інтервал 1,5;
- обсяг статті – 14,5 тис.–22 тис. знаків;
- ширина сторінки – 16,5 см;
- лапки використовувати такі: « »;
- в разі необхідності наголос зазначити курсивом: недоторканість – недоторканість;
- список літератури розміщати після тексту статті за алфавітом із наданням **повного** бібліографічного опису без курсиву;
- посилання на джерела – у вигляді внутрішньотекстових посилань, у квадратних дужках: [2, с. 17], – де перша цифра – номер джерела із списку літератури, друга – номер сторінки з цього джерела;
- примітки поміщати у вигляді кінцевих посилань **перед** списком літератури;
- сторінки **не** нумерувати, переноси **не** ставити;
- відомості про автора надсилати окремим файлом: повністю прізвище, ім'я, по батькові, посада, місце праці, вчений ступінь, звання, адреса (службова і домашня), телефони. Адреса електронної пошти автора – обов'язково.

Невиконання зазначених вимог дає підстави для відмови в прийомі статті до публікації.

Статті до редакції надсилати за електронною адресою: doxa.ohf@yandex.ua

## НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Δόξα / Докса. *Збірник наукових праць з філософії та філології*. Вип. 1 (17). *Сміх і смішке: множина виміру*. – Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2012. – 126 с.

Це видання – сімнадцятий випуск збірника наукових праць з філософії та філології, присвячений проблемі сміху і сміхової культури. В статтях розглядаються філософські, культурологічні, антропологічні, літературознавчі та ін. аспекти сміху.

Для фахівців з філософії та філології, аспірантів і студентів-гуманітаріїв і широкого кола читачів.

Δόξα / Doxa. *Collected Scientific Articles on the Philosophy and the Philology*. I. 1 (17). *Laughter and laughing*: . – Odessa: ONU, 2012. – 126 p.

This edition is the seventeenth issue of the collected scientific articles on the philosophy and the philology devoted to the problem of the laughter and its features. The articles consider the philosophical, cultural, anthropological, philological etc. aspects of the laughter.

For philosophers, philologists, students on the humanities and wide circle of readers.

Комп'ютерна верстка та оригінал-макет – В. Л. Левченко  
На обкладинці малюнок Г. Палатникова

Свідоцтво Держкомінформу України серія КВ № 6910 від 30.01.2003 р.

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