

ISSN 2410-2601

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

# Δόξα / ДОКСА

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ  
З ФІЛОСОФІЇ ТА ФІЛОЛОГІЇ  
ВИП. 2 (34)

СМІХ ЯК ІНТЕЛЕКТУАЛЬНА РОЗВІДКА:  
СЕМАНТИКА ТА ГЕРМЕНЕВТИКА  
СМІШНОГО - 2



V. Krasnoludov

Одеса  
2020

*Редакційна колегія:*

докт. філософії,  
проф. М. Вак (Нью-Йорк);  
докт. філософії,  
проф. Д. Йонкус (Каунас);  
докт. філос. наук,  
проф. І. В. Голубович (Одеса);  
докт. філос. наук,  
проф. О. А. Довгополова (Одеса);  
докт. філос. наук,  
проф. О.С. Гомілко (Київ);  
докт. філос. наук,  
проф. О. І. Хома (Вінниця);  
докт. філос. наук,  
проф. М. В. Кашуба (Львів);  
докт. філос. наук,  
проф. В. І. Кебуладзе (Київ);  
докт. філос. наук,  
проф. С. О. Коначова (Москва);  
канд. філос. наук,  
доц. В. Л. Левченко (Одеса) –  
головний редактор;  
докт. філос. наук,  
доц. О. К. Соболевська (Одеса);  
докт. філос. наук,  
проф. С. П. Шевцов (Одеса) –  
головний редактор.

докт. філол. наук,  
проф. Н. В. Бардіна (Одеса);  
канд. філос. наук,  
доц. В. А. Титаренко (Київ);  
докт. філол. наук,  
проф. В. Б. Мусій (Одеса);  
докт. філософії,  
проф. Т. Щитцова (Вильнюс);  
докт. філософії,  
К. Харер (Потсдам);  
докт. філософії,  
проф. Л. Амір (Бостон);  
докт. філос. наук,  
проф. С. Г. Секундант (Одеса);  
докт. філософії,  
проф. Б. Шене (Бурса);  
канд. філос. наук,  
доц. А. Б. Паткуль (С.-Петербург);  
канд. філос. наук,  
С. О. Троїцький (С.-Петербург);  
канд. філос. наук,  
доц. К. В. Райхерт (Одеса);

*Редактор випуску* – В. Л. Левченко

Друкується за рішенням Вченої ради Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова (протокол № 8 від 30 червня 2020 р.).

Свідоцтво Держкомінформу України серія КВ № 6910 від 30.01.2003 р.  
Згідно наказу Міністерства освіти і науки України № 409 від 17.03.2020 р. збірник внесено до Переліку наукових фахових видань України (категорія В), в яких можуть публікуватися основні результати дисертаційних робіт зі спеціальності 033 філософія та 034 культурологія.  
Згідно наказу Міністерства освіти і науки України № 693 від 10.05.2017 р. збірник внесено до Переліку наукових фахових видань України, в яких можуть публікуватися основні результати дисертаційних робіт з філософських наук.  
Постановою президії ВАК України збірник внесено до переліку наукових видань, в яких можуть публікуватися основні результати дисертаційних робіт з філософських і філологічних наук (постанови № 3-05/7 від 30.06.2004, № 1-05/7 від 04.07.2006, № 1-05/8 від 22.12.2010).

© “Одеська гуманітарна традиція”, 2020

© Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова, 2020

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

Тридцять четвертий випуск збірнику «Докса» присвячений проблематиці природи сміху та його місця у культурі та соціумі. Він презентує результати оригінальних досліджень феномену сміху та смішного та різні виміри їхнього існування та презентації, а також рефлексії щодо них в історії гуманітарної та філософської думки. За тематикою цей випуск є продовженням попередніх випусків, особливо останнього, що були присвячені гемологічній проблематиці.

У першому розділі «Сміх та гумор: онтологія, семіотика, герменевтика» розглядається низка питань, пов'язаних з деякими аспектами існування та функціонування сміху та смішного в різних царинах соціального та культурного життя. Зокрема, надаються ґрунтовні розвідки щодо дослідження сміху як комунікації у концепції Ж. Батая, анатейстичному проекті Р. Керні, теорії міфу, герменевтиці, семіотики та теорії деконструкції, а також у логіці жартів та парадоксів.

У другому розділі «Виміри смішного в античному дискурсі» даний аналіз вчення про смішне в діалогах Платону «Федр» і «Філеб».

Третій розділ «Сміх мистецтва та мистецтво сміху» присвячено дослідженню місця сміху та смішного у культурі та мистецтві. Автори статей аналізують різний художній досвід, звернення до втілення смішного у класичному та сучасному мистецтві (образотворче мистецтво, література та кінематограф). Зокрема розглядається, як втілюється романтична іронія в іронічному детективі, у нідерландському живописі XVII сторіччя та українському авангардному живописі початку XX сторіччя та японському аніме.

У четвертому розділі «Карикатури та меми як виміри смішного» ми пропонуємо статті, що пропонують рефлексію над тим, як політичні конфлікти репрезентуються у мистецтві карикатури. У розділі присутні розвідки щодо сучасних тенденцій у мистецтві карикатури, як в ній віддзеркалюється ситуація з коронавірусом та пандемією. Дуже цікавим є також аналіз сучасної української та французької політичної карикатури, присвяченої феномену президента України Володимира Зеленського та останньої президентської компанії у Франції.

П'ятий розділ «Соціальні компоненти смішного» об'єднує статті, в яких досліджується місце сміху та сміхової культури в різних сферах суспільного

життя, зокрема травестія у політичній культурі, традиції одеського карнавалу, у мережевих спільнотах та інше.

У цьому випуску ми знову публікуємо у шостому розділі – «Наукові пародії» науковий фейлетон у формі пародійної містифікації.

У сьомому розділі «Наукова критика» надається критична стаття щодо методологічних основ сучасної біографістики. Це дослідження базується на аналізі книги М. Бірмана, присвяченій творчості П. Біцилли.

Редакційна колегія й автори запрошують читачів до діалогу і роздумів щодо природи сміху, його властивостей та артикульованості в сучасному соціумі, філософії та мистецтві.

#### *Редакційна колегія*

#### **ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ**

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

**БАРКОВСЬКИЙ** Павло – канд. філос. наук, доц. кафедри філософії культури Беларуського державного університету (м. Мінськ, Беларусь).

**БОРОДІНА** Наталія – канд. філос. наук, доц. кафедри філософії та методології науки Одеського національного політехнічного університету

**БОРОНІКОВ** Олександр – канд. філос. наук, доц. кафедри соціології та політології науки Пермського національного дослідницького політехнічного університету (м. Перм, Росія).

**БУЦИКІНА** Євгенія – канд. філос. наук, ас. кафедри етики, естетики та культурології Київського національного університету ім. Тараса Шевченка.

**ВАСИЛЕНКО** Ірина – канд. філос. наук, доц. кафедри політології, соціології та соціальних комунікацій Одеської національної академії зв'язку.

**ВЕРШИНА** Вікторія – канд. філос. наук, доц. кафедри філософії Дніпровського національного університету ім. Олеся Гончара.

**ГОЛУБОВИЧ** Інна – докт. філос. наук, проф., зав. кафедри філософії Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

**ЄРЕМЕЄВА** Катерина – канд. іст. наук, ст. викл. кафедри історії та мовознавства Українського державного університету залізничного транспорту (м. Харків).

**ЗОЛОТАРЬОВА** Крістіна – студентка магістратури зі спеціальності «культурологія» факультету історії та філософії Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

**ЗОЛОТАРЬОВА** Олена – доц. кафедри права Одеського інституту Міжрегіональної Академії управління персоналом.

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

**КОНАЧЕВА** Світлана – докт. філос. наук, проф., зав. кафедри сучасних проблем філософії Російського державного гуманітарного університету (м. Москва, Росія).

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

**КРИШЕВСЬКА** Ліана – докторантка факультету філософії, теорії науки і релігієзнавства Людвіг-Максіміліан університету (м. Мюнхен, Німеччина).

**ЛИСЕНКО** Олег – канд. соц. наук, доц., проректор Пермського державного гуманітарно-педагогічного університету (м. Перм, Росія).

**МИХАЙЛЮК** Олександр – докт. істор. наук, проф., зав. кафедри документознавства та інформаційної діяльності Національної металургійної академії України (м. Дніпро).

**МИСЮН** Ганна – канд. мистецтвознавства, доц. кафедри культурології, мистецтвознавства та філософії культури Одеського національного політехнічного університету.

**МУХУТДИНОВ** Олег – канд. філос. наук, доц. кафедри історії філософії, філософської антропології, естетики і теорії культури Уральського федерального університету (м. Єкатерінбург, Росія).

**ПЕТРИКІВСЬКА** Олена – канд. філос. наук, доц. кафедри філософії Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

**РАЙХЕРТ** Костянтин – канд. філос. наук, доц. кафедри філософії Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

**РОГОЖА** Марія – докт. філос. наук, проф. кафедри етики, естетики та культурології Київського національного університету ім. Тараса Шевченка.

**РУСЬКИХ** Софія – асп. кафедри культурології та філософської антропології Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова (м. Київ).

**СНАЧІН** Андрій – канд. соц. наук, керівник групи маркетингових досліджень і аналітики АТ «Науково-дослідна виробнича компанія «Електрон»» (м. Пермь, Росія).

**СЕМОТЮК** Орест – канд. політ. наук, доц., докторант кафедри нових медій Львівського національного університету ім. І. Франка.

**ШЕВЦОВ** Сергій – докт. філос. наук, проф. кафедри філософії Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

**ШИП** Сергій (псевд. **ФЛЕКС-ФІБІРСВ** Сігурд) – докт. мистецтвознавства, проф. кафедри музичного мистецтва і хореографії Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського (м. Одеса).

**ЩОКІНА** Олена – канд. культурології, доц. кафедри культурології, мистецтвознавства та філософії культури Одеського національного політехнічного університету.

## Розділ 1.

# СМІХ ТА ГУМОР: ОНТОЛОГІЯ, СЕМІОТИКА, ГЕРМЕНЕВТИКА

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2\(34\).218074](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2(34).218074)

УДК 111.852:82.09

Євгенія Буцикіна

## СМІХ ЯК КОМУНІКАЦІЯ (В РЕЦЕПЦІЇ

## Ф. НІЦШЕ І А. БЕРГСОНА Ж. БАТАЄМ)

*Стаття присвячена аналізу концепту «сміх» у філософських ідеях та літературних творах французького мислителя ХХ століття Жоржа Батая. Особливу увагу звернено на вплив ідей щодо сміху Анрі Бергсона та Фрідріха Ніцше на формування в текстах Батая воєнного періоду, що увійшли до циклу «Summa Atheologica», комплексного сприйняття сміху як практики, інтелектуальної настанови, метафори і засобу де-суб'єктивізації. В якості ґрунтовних характеристик сміху Батая виокремлено комунікацію (формування позасуб'єктивної спільності), еротизм (вибудовування аналогій із еротичним бажанням та екстазом), звернення до неможливого, не-знання, ніщо, саморозтрати (відмови від себе), розрізнення з гумором та інтелектуальним сміхом. Прослідковано вибудовування традиції філософської деконструкції (Ніцше – Батай – Фуко, Дельоз, Сіксу), в межах якої розглядається специфічний досвід читання тексту, пронизаного сміхом як настановою.*

**Ключові слова:** сміх, комунікація, досвід, метафора, еротизм, Батай, Ніцше.

Проблема концептуалізації сміху в контексті естетичних розвідок довкола категорії комічного зазнала низки поворотів протягом ХХ століття. Сьогодні варто звернути увагу на історію модерністського та постмодерністського дискурсу довкола даного концепту для того, щоб мати можливість у ширшому контексті аналізувати актуальні вияви даної тематики в суспільстві. Зокрема, концепт пост-іронії, що постає в якості критики постмодерністської іронічної настанови, – ідеї французького мислителя ХХ століття Жоржа Батая щодо сміху представляють цінне джерело для його більш багатогранного дослідження.

Ж. Батай звертав велику увагу на сміх як виразну форму переживання досвіду, спираючись, перш за все, на ідеї двох філософів життя – А. Бергсона та Ф. Ніцше, хоча лише другий був для нього авторитетом і прикладом для наслідування в філософуванні. Прийняті філософами стратегії значною мірою посприяли тому, як сміх осмислювався у філософії та культурології наприкінці ХХ – початку ХХІ століть.

Ідеї Батая репрезентують певний синтез онтологічної та соціологічної трактовки феномену та концепту сміху. Це і є предметом нашої уваги в межах даної статті. Відповідно, метою постає аналіз концепту сміху в текстах

Ж. Батая, написаних ним під час II Світової війни, виокремлення основних характеристик даного концепту, зважаючи на вплив ідей Ф. Ніцше, а також вплив самого Батая на філософів та філософинь другої половини ХХ століття. Основним питанням для нас постає ідея Батая щодо перетворення «внутрішнього досвіду» (принципово неінтелегібельного і не описуваного за допомогою міркування) у загальну та комунікативну нову філософію саме завдяки аналізу сміху. Адже Батай ставить виявлення філософського потенціалу екстатичного, не-інтелектуального сміху, не вдаючись до інструментів чорного гумору.

Ключовими авторами в межах даного дослідження постають А. Бергсон, Ф. Ніцше та Ж. Батай. В контексті постмодерністського тлумачення та просування ідей зазначених мислителів варто виокремити М. Фуко, Ж. Дельоза, Е. Сіксу та ін. Філософію сміху Ніцше досліджують такі сучасні філософи, як М. Вікс, К. Макґью та А. Флетчелл. Ідеям Батая довкола проблеми сміху присвятили роботи такі дослідники, як Ф. Бойссерон і С. Вілсон, Ф. Макдональд, Ф. Поппенберг та Дж. Райт.

Як уже було зазначено, основні свої думки щодо сміху Ж. Батай виклав в трьох визначних роботах, що увійшли до циклу «Summa Atheologica» (із аллюзією до філософської спадщини Томи Аквінського): «Внутрішній досвід» (1943), «Винуватий» (1944), «Про Ніцше» (1945). Усі три роботи мають специфічну форму письма – гібрид між філософським трактатом, критичними нарисами та персональним щоденником свідка воєнних часів у окупованій Франції. Всі три тексти були написані французьким мислителем під безпосереднім впливом ідей Ф. Ніцше (третя робота має за мету відмивання Ніцше від націонал-соціалістичного спалювання його ідей). Відповідно, Батай запозичує в німецького філософа настанову інтелектуала, що замінює метод міркування на сміх: «Ніцшеанський сміх – це некерована сила, яка відштовхує нас від себе, щоб створити момент нігілістичної зупинки, з якої ми можемо створити нову «веселу мудрість», засновану на позитивній політиці множинності та розрізнення» [McDonald 2015: 168].

Головним способом стати суб'єктом сміху для Батая є пригадування. Мислитель звертається до власного досвіду сміху, що не мав за собою жодної інтелектуальної складової, та використовує цей досвід в якості точки відліку: «Переходячи вулицю дю Фур, я став невідомим в цьому «ніщо» – раптом ... я заперечував ці сірі стіни, що мене оточували, я кинувся вперед у якомусь припадку. Я сміявся божественно: парасолька, опутившись мені на голову, приховувала мене (я навмисно накрив себе цим чорним саваном). Я сміявся так, як, можливо, ще ніхто і ніколи не сміявся. Сокровенність кожної речі, оголившись, відкрилася мені, наче я був уже мертвий» [Bataille 1973b: 46].

Цікавим елементом є сама форма опису даного спогаду – Батай вписує його у власний текст, наче різко перериваючись, змінюючи реєстр розповіді з академічного на ліричний, інтимний. Така форма введення спогаду про сміх є метафорою самого сміху, що виривається з вуст серйозної людини та змушує усміхатися всіх свідків цього дійства. Та Батай вдається до такого втручання спогаду у власному творі не випадково – це наслідування Ніцшеанського сміху, вписаного у дискурс, що критикує і заперечує сам себе.

Іншим опорним філософом сміху для Батая постав А. Бергсон – автор відомого трактату «Сміх», ознайомлення з яким (як і особисте знайомство з його автором) спонукало Батая звернутися до сміху як форми філософування: «...я був у Лондоні (в 1920 році) і мав вечеряти з Бергсоном; в ту пору я нічого з нього не читав (як, втім, майже не читав і інших філософів); мені стало цікаво, і працюючи в Британському Музеї, я замовив «Сміх» (його найкоротшу книжку); читання мене роздратувало, теорія здалася недалекою (крім того, я був розчарований персоною автора: і цей обережний чоловічок – філософ!), але саме питання – сенс сміху що залишився нерозкритим – стало для мене з тих пір ключовим (пов'язане з щасливим сміхом, яким, я відразу помітив, я став одержимий), стало загадкою, яку я розгадаю за будь-яку ціну» (вона, будучи розгаданою, вирішила б усе)» [Ibid.: 80]. Знов у формі спогаду Батай окреслює перехід від практикування сміху (він зізнається, що навіть у авангардному оточенні вважався диваком) до аналізу сміху як форми досвіду і настанови. І якщо Ніцше є провідником для Батая, то Бергсон – анти-прикладом філософування: «Батай вирішив довести, що сміх виходить за межі правди і дискурсу, іншими словами, поза “дратівливим” та “обережним” твором Бергсона. Батай збирався стояти вище за Бергсона, де він би дивився зі своєї “position dominante” на занадто обережне трактування Бергсона. Батай вирішив зробити те, чого не робив філософ Бергсон, трактуючи сміх: сміятися» [Boisseron 2010: 172].

Менше з тим, внесок Бергсона є важливим, адже Батай відштовхується від його соціального тлумачення сміху: «Щоб зрозуміти сміх, необхідно перемістити його в природне оточення, яким є суспільство, особливо необхідно виявити в ньому корисну функцію, яка є функцією суспільною. ... Сміх має відповідати відомим вимогам спільного життя людей. Сміх повинен мати суспільне значення» [Бергсон 1994: 20]. Так філософ позначає програмне завдання свого твору, і тим самим спонукає Батая на дослідження сміху поза соціальним значенням, але як таке, що виводить суб'єкта за межі власного я і об'єднує з іншими: «Коли ми бачимо, як хтось спіткнувся, коли ми стаємо свідками слабкості, ми сміємося не тільки з іншого, але ще

глибше разом з іншим. Ми сміємося над собою і, роблячи це, виходимо за межі себе...» [McHugh and Fletchall 2013: 389–390]. І Бергсон, і Батай розглядають один і той самий об'єкт – спільний сміх, але трактують його докорінно по-різному. Якщо для Бергсона сміх постає способом саморегуляції суспільства (та симптомом для аналізу суспільства філософом), то для Батая це стан «комунікації» за рахунок само-негації, відмови від перебування в своєму я. Крім того, Батай звинуватив Бергсона у руйнуванні різниці між сміхом і гумором. Для Батая невдача філософії адекватно визначити сміх є свідченням того, що він знаходиться в області невідомого: «Сміятися, значить, тілесно переживати раптову трансгресію і розкладання пізнаваності. Охоплене пристрасним спазмом сміху, тіло, що обертається, викликає пароксизм свідомості, що дозволяє промайнути цілком-іншому» [McDonald 2015: 23].

Ніцшеанський сміх як жест суверенного становлення людини, що позбавляється Бога, Батай запозичує з метою позбавлення суб'єкта трансцендентності (а відповідно, і самого статусу суб'єкта) через вихід у ніщо, можливий за рахунок поривання з самістю і комунікації з іншим (для Батая яскравим прикладом постає немовля, що усміхається у відповідь на усмішку матері): «Про такий дивний сміх (особливо, якщо він щасливий) важко говорити. Він підтримує ніщо, для якого нескінченним п'єдесталом послугувала незначна фігура Бога (образ людини). В що мить жах вириває мене з мене самого, з моїх дрібних турбот і кидає в ніщо. ... Але моя легкість без зусиль покінчила з цією безмірною вагою: вона звела до ніщо те, що і було всього лише нічим. Поза свободою, поза самим сміхом немає нічого, над чим би я сміявся менш божественно, ніж над Богом» [Bataille 1973c: 71–72]. Остання фраза Батая є відсилкою до думки Ніцше з «Ессе homo», яку перший цитує в різних своїх творах (зокрема, наводимо цитату із «Внутрішнього досвіду»): «Бачити, як гинуть трагічні природи і могти сміятися з цього, не зважаючи на глибоке розуміння, переживання і співчуття, що вони залишають по собі, – ось що божественне» [Bataille 1973b: 9].

Ця, така важлива для Батая, думка Ніцше відсилає до його ранньої роботи «Народження трагедії», що спочатку мала назву «Про грецьку життерадісність». Досліджуючи грецьку трагедію, Ніцше прирівнював її передбачуване виродження, представлене творами Есхіла і Софокла, з піднесенням Евріпіда та нової аттичної комедії [Weeks 2004: 2]. Здатність греків сміятися наприкінці трагедії постала точкою відліку для виписування сміху Ніцше. Дослідник «ніцшеанського сміху» Вікс аналізує його динаміку від «Народження трагедії» (в якій німецький філософ уже озброївся сміхом одинака, що протистоїть сміху натовпу) до «Веселої науки» і «Так казав

Заратустра»: «... в “Веселій науці” формулював сміх як тимчасовий засіб руйнування, як комічний пристрій в рамках свого грандіозного трагічного оповідання, але соціальна реальність мусить показати йому, як важко було би вбудувати сміх як інструмент вищої мети у такий спосіб: сміх простого народу нікуди не виходив не просто з упертості, а через тимчасово підривний стан самого сміху...» [Ibid.: 13].

Наведемо цитату з «Так казав Заратустра», щоби показати, чим є для персонажа Ніцше сміх у його інтелектуальній настанові: «Коли я прийшов до людей, то побачив, що вони тримаються давньої зарозумілості: всім їм здавалося, ніби вони давно вже знають, що для людини є добром, а що злом. ... Я закликав їх повалити старі кафедри і усе, де лиш мостилася та давня зарозумілість, я закликав їх сміятися з великих учителів чесноти, з їхніх святих, поетів і спасителів світу. ... Я сидів край їхнього могильного шляху серед стерва й круків – і сміявся з усього минулого, оздобленого глевкою, прогнилою пишнотою. ... ось так сміхом і криком вибухала в мене туга за народженою в горах мудрістю, за моєю воістину несамовитою мудрістю, – моя велика бурекрила туга!» та «Й нехай у нас вважається облудною будь-яка істина, в котрій хоч раз не лунав сміх!» [Ніцше 1993: 194–195, 210]. Вікс підкреслює, що сміх переживає саме Заратустра – вигаданий персонаж-візіонер. Щоб протистояти реальній загрози сміху майбутнього, абсолютному бажанню та волі, Ніцше спроектував трансцендентний сміх, який стане об'єктом бажання посміятися над собою. Стратегія Ніцше в певному сенсі нейтралізує основну *нерозрізнюваність* сміху, поставивши його як привілейований маркер ієрархічного *розрізнення*. [Weeks 2004: 13–14]. Тобто, для Ніцше принципове розрізнення сміху натовпу, звичайної людини, та трансцендентного сміху філософа, за яким стоїть порив волі Надлюдини, емансипація. Сміх натовпу, що відокремлює, розрізняє (одні сміються над іншими), це сміх, якому протистоїть Заратустра, руйнівний і повертає його назад в ізоляцію. Сміх Ніцше проявляється в його розповіді, це інструмент, завдяки якому «трагічні натури» будуть знищені через висміювання. Субверсивний сміх пророка – принаймні в прочитанні Батая – вже є ознакою комунікації.

Ніцше для Батая постає своєрідним поводитирем внутрішнім досвідом, тим джерелом, що надає змогу трансресувати через текст: «За рідкісним винятком моя компанія на землі – це Ніцше ... Один лише Ніцше солідарний зі мною – коли говорить ми. Якщо спільнота не існує, то пан Ніцше – філософ. ... Моє життя в компанії Ніцше – це спільнота, моя книга – теж спільнота» [Bataille 1973c: 27, 33]. Він позначає цю комунікацію з Ніцше поняттям «спільнота» (communauté), запозичуючи його з тексту «Що таке метафізика» М. Гайдегера (де останній позначав Dasein спільнотою

науковців та студентів в університеті, яка може сформуватися лише в комунікації її учасників). Але, на відміну від Гайдегера, Батай акцентує увагу на тому, що його спільнота – не філософів, а когось принципово іншого – кого можна позначити як «контр-філософи». Лише відмовляючись від претензії на інтелектуальну цілісність, оригінальність, «істота» може вступити в комунікацію: «“Комунікація” не може відбуватися між повними і цільними істотами: вона вимагає, щоб істоти володіли буттям в собі, введеним в дію, поставленим на межі смерті, на межі ніщо...» [Ibid.: 44].

І така дія (саме в формі дії Батай конструює комунікацію) представлена у формі сміху – фізичній, емоційній та інтелектуальній само-розтраті: «Батай зазначає абсурдність і легковажність проекту, але в ньому приєднується щось відмінне від сенсу, раціональності, телеології або корисності. Сміх, наче в екстазі чи сп'янінні, витрачає енергію, утверджує цінність зла, тяжіє до внутрішнього досвіду в тихому, тужливому серці комунікації» [Botting and Wilson 1997: 9].

Сміх для Батая – це рефлекс, що не може бути підпорядкований рефлексивним міркуванням самосвідомого наміру (в цьому його розуміння сміху як дії, відрізняється від Ніцше, для якого сміх – свідомий, вольовий жест): «Подія-повторення наступаючої *втрати*, сміх може колись бути лише ліквідацією практичної волі та її продуктів. Парадокс сміху полягає в тому, що саме ця мимовільна втрата – це виразне випромінювання втрат, виписаних без нашої самосвідомої згоди чи роздумів – що, принаймні, в дивному всесвіті Батая, це наша *свобода*» [Wright 2017: 38]. Тому батаєвський сміх позначає втрату себе (як розтрату енергії в розкаті сміху і втраті розуму, самосвідомості, самототожності, суб'єктності) – щоб втілити це, треба по суті перетворитися на сміх: «Некерований сміх залишає поза сферою, доступною для дискурсу, це стрибок, який неможливо визначити з точки зору своїх початкових умов. ... Сміх – це стрибок від можливого до неможливого і від неможливого до можливого» [Bataille 1973a: 346]. Так, сміх є відмовою від дискурсивної та свідомої думки та доступу до іншої реальності, яку Батай концептуалізує як «неможливе», підкреслюючи спазматичний, надрухливий характер сміху, що виявляється в використанні діалектичних поняттєвих пар: «буття і не-буття, життя і смерть, знання і незнання, розум і нерозумність» [McDonald 2015: 78].

Відмова (звільнення) від буття, знання, пізнаваності і розуму – у сміху – це «божественний» жест саме через те, що всі ці відкинуті умови дискурсу є також ознаками суб'єкта, що мислить себе через позицію Бога (що зовсім не влаштовує ні Ніцше, ні Батая). Другий постійно звертається до релігійного досвіду як аналогії із досвідом внутрішнім (зрештою, за освітою Батай – медієвіст), а саме – до досвіду містиків, яскраво описаного в їхніх текстах. Ці

досвіди об'єднує переживання «неможливого», через втрату власного я: «По-справжньому “божественний” сміх був би сміхом, який сміється над тим, яким соціалізовані люди не можуть сміятися. Це обов'язково незрілий сміх, лише для тих, хто щойно набув антропоморфної опуклості, хто ще має досягти пізнаваного ступеня самостійності чи самосвідомої автономії і, таким чином, ще не розвинувши у собі довершеної віри в (ілюзію) її власну самодостатність, міг помилитися у настільки внутрішньо трагічному відкритті завершеності жарту» [Wright 2017: 20, 21].

Іншою важливою аналогією внутрішнього досвіду, сміху та релігійного екстатичного досвіду містика є досвід еротизму. Для Батая, переживання еротичного бажання іншого відповідає «грі в комунікацію», виходу за межі себе: «В плотських діяннях людина, забруднивши інших і забруднившись сама, – виходить за межі, надані живим істотам. ... Потроху бажання доводить містика до такого грандіозного руйнування, до настільки повної розтрати самого (самої) себе, що життя в ньому (в ній) можна порівняти з сонячним сьйвом» [Bataille 1973c: 45]. Порівнюючи еротичне бажання та порив містика в переживанні божественного, Батай здійснює чергову трансгресію у власному тексті – все, що він описує, він пережив або переживає сам (відомо, що мислитель за життя пройшов стадії і глибокої релігійності, і глибокої розпусти). Хоча зрештою, сміх повністю не відповідає ані релігійності, ані еротизму, а репрезентує щось третє: «Заблудлий католик, Батай не сприймав екстаз у релігійному розумінні, але використовував слово відповідно до його первісного значення, як для грека, “стояти поза собою”. ... Батай пропонує сміх – матеріальний спазм, сповнений звуку і слини – як найкращий засіб підбурювання екстатичного досвіду, оскільки викидання-з-вікна суб'єкта в безодню невідомості – це перш за все тілесне переживання: екстаз – це судом» [McDonald 2015: 68–69]. Сучасні дослідники філософії сміху Батая звертають увагу саме на поняття «*mise-en-abîme*», яке можна тлумачити і прямо (викидання себе в безодню) і художньо (зображення об'єкта в ньому самому як контр-філософський, сюрреалістський прийом): «Розпушта зведена до межі буття Жоржа Батая, “неможливого” мислителя, який піднімається на вершину і, в розриві тремтячого сміху, руйнує піраміду, потрапляючи в безодню небуття» [Porrenberg 2016: 136–137]. Адже для Батая ця безодня – не порожнеча, а простір переходу, сповнений можливостями для комунікації.

У різних творах Батая, філософських і, перш за все, художніх сміх відтворюється в різних образах, функціонує як втілення потоку життя, комунікації та екстатичного вибуху: «Внутрішнє переповнення сміхом є кращим методом Батая для доступу до цих проходів над прірвою, де пізнання, “я” та діалектика знищуються. ... У порнографічній літературі Батая сміх

витікає з рота оргазмічною субстанцією. Сцена оргії, в якій сміх зміщується з блювотою, спермою, сечею та кров'ю у рамках фестивалю багатовекторного бажання» [McDonald 2015: 75–77]. Дослідник Макдональд звертається до відомого оповідання Батая «Історія ока», де письменник вдається до циклічних метафор не лише ока (яке в одній сцені виходить за межі очниці, витікаючи з неї), але також рідин, і часто рідин тілесних, чоловічих і жіночих, або таких, що перебувають в безпосередньому контакті з оголеним тілом. Як і рідина, що виливається за межі (за межами) тіла, так і сміх постають яскравими метафорами марнотратного споживання, репрезентованого в соціологічній концепції базового (низького) матеріалізму Батая.

В даному контексті важливо зауважити ще одне ключове поняття в філософії сміху Батая – «ковзання» (*glissement*), яким час від часу послуговується мислитель з метою поєднати та перетнути всі метафори (сміху, релігійного та еротичного досвідів із «рідинною» складовою), а також виявити ці сенси у самій формі власного письма: «У письмі Батая є щось блискуче, ніби мокре, що пропонує нам читати ідею *ковзання* у його філософії не просто як абстрактну характеристику. Що стосується рідких метафор, то уява Батая значною мірою спирається на символічну роль тілесних виділень» [Boisseron 2010: 172].

Відповідні ідеї щодо сміху як форми внутрішнього досвіду, саморозтрати, виходу в ніщо та де-суб'єктивізації отримали безпосередній вплив на вагомих філософів-постмодерністів, зокрема М. Фуко, Ж. Дельоза та Е. Сіксу. Зазначимо лише деякі, проте ключові аспекти трансляції ідеї Ніцше і Батая в текстах їхніх послідовників.

Для Фуко в проєкті внутрішнього досвіду Батая важили продуктивні можливості, притаманні певному акту саморозсіювання, перетворення себе на щось інше: «На хвилі сміху виникає своєрідне почуття тривоги, яке Батай позначив як афективний знак того, що хтось потрапляє на неосмислені території не-знання» [McDonald 2015: 24]. Фуко цікавило поєднання Батаєм художньої літератури, філософії та практики мисленнєвого сміху, що були дані першому в досвіді читання. Сміх без гумору, сміх як екстремальний досвід (анти-)філософа: «... нам викладають альтернативні стратегії філософи нерозумності – Ніцше, Батай і Фуко – які свідчать, що ті, хто може втриматись у стані сміху, будуть свідками нових філософських можливостей, що піднімаються з пилу розуму. І справді, якщо хтось звертає увагу на *смій* у сцені, то висвітлюється інший шлях, який проходить скоріше крізь, а не від тексту» [Ibid.: 32].

Ж. Дельоз також має справу з «текстом» Батая та з творами Ніцше, переосмисленими Батаєм та іншими філософами ХХ століття. Саме Дельоз



ознаменовує їх «контрфілософією», яка змушує наступні покоління читати «інакше», сміючись: «... хто читав Ніцше, не сміючись, і не сміючись від усього серця, часто і іноді істерично, майже не читав Ніцше» [Ibid.: 28]. І Фуко, і Дельоз уже повноцінно вступають в сміховинну комунікацію через читаний текст, який поєднує в собі елементи художньої, критичної та філософської літератури, звільняючись від «деспотичного» філософського дискурсу: «Записуючи у образний простір художньої літератури, Ніцше здатний описати, як почуватися цей внутрішній досвід, роздумує над тим, які філософські погляди він може породити, і підбурює у читача спільне чуттєве враження від досвіду сміху» [Ibid.: 29]. А дослідниця-феміністка Е. Сіксу в межах деконструювання філософських та художніх текстів звертається до сміху, і саме жіночого сміху як об'єкт деспотичного перетворення на сміх чоловічий як чоловічий «порядок речей» [Ibid.: 3]. Таким чином, в межах даної статті можемо зробити наступні висновки: 1) для Ж. Батая сміх постає в якості філософсько-теоретичної настанови, методу субверсивного досвідчення та критики попередньої філософської традиції, самоаналізу через власний текст і метафори (філософської, художньої та життєвої); 2) головними джерелами для вбудовування концепту і феномену сміху у власний текст для Батая постають Ф. Ніцше і А. Бергсон. Якщо перший є провідником і точною звернення в комунікації та формуванні спільноти, то ідеї другого (соціологічна концепція сміху) є об'єктом оспорування та критики; 3) сміх в роботах Ніцше Батай витлумачує як свідомий жест суверенного становлення людини, хоча сам Батай позбавляє сміх характеристики свідомості, а натомість у сміху виявляє можливість порівняння суб'єкта з самістю і, відповідно, вихід на комунікацію з іншим; 4) Батай використовує сміх в якості метафори внутрішнього досвіду, що також постає аналогією до містичного релігійного екстазу та еротичного бажання. В якості об'єднувальної ланки Батай використовує художньо-літературні метафори тілесних рідин і «ковзання» як досвідчення; 5) ідеї щодо сміху як практики та метафори впливають на рецепції послідовників Ф. Ніцше і Ж. Батая – зокрема, М. Фуко, Ж. Дельоза і Е. Сіксу – які звертають увагу на досвіді читання текстів в межах настанови філософського сміху і подальшої відмови від філософського дискурсу через його деконструкцію.

#### Список використаної літератури

- Бергсон, А. (1994) *Сміх*. Київ: Дух і літера.  
 Ніцше, Ф. (1993) *Так казав Заратустра*, у: Ніцше, Ф. *Так казав Заратустра: Книжка для всіх і ні для кого. Жадання влади*. Пер. з нім. А. Онишко та П. Тарашук. Київ: Основи, Дніпро. сс. 7–328.  
 Bataille, G. (1973a) *Le Coupable*, in *OEuvres complètes. Tome V. La Somme*

- Athéologique I*, Paris, Gallimard, pp. 235–392.  
 Bataille, G. (1973b) *L'Expérience intérieure*, in *OEuvres complètes. Tome V. La Somme Athéologique I*, Paris, Gallimard, pp. 7–189.  
 Bataille, G. (1973c) *Sur Nietzsche, Volonté de chance*, in: *OEuvres complètes. Tome VI. La Somme Athéologique II*, Paris, Gallimard, pp. 7–205.  
 Botting, F. and Wilson, S. (1997) *Introduction: From Experience to Economy*, in: *Bataille: a critical reader*, ed. by F. Botting and S. Wilson. Oxford, UK ; Malden, Mass.: Blackwell, pp. 1–34.  
 Boisseron, B. (2010) *Georges Bataille's Laughter: A Poetics of glissement*, in: *French Cultural Studies*, 21(3), pp.167–177.  
 McDonald, F. (2015) *Laughter without Humor: Affective Passages through Post-War Culture*. Dissertation, Duke University. Retrieved from <https://hdl.handle.net/10161/9869>.  
 McHugh, K. and Fletchall, A. (2013) *Festival and the Laughter of Being*, in: *Space and Culture*, 15, pp. 381–394.  
 Poppenberg, G. (2016) *Inner Experience*, in: *Georges Bataille: key concepts* / ed. by M. Hewson and M. Coelen, New York: Routledge, pp. 134–148.  
 Weeks, M. (2004) *Beyond a Joke: Nietzsche and the Birth of "Super-Laughter"*, in: *The Journal of Nietzsche Studies*, 27(1), pp. 1–17.  
 Wright, D. M. (2017) *The Impossible Thought of Georges Bataille: A Consciousness That Laughs and Cries*. Thesis, Georgia State University. Retrieved from [https://scholarworks.gsu.edu/english\\_theses/214](https://scholarworks.gsu.edu/english_theses/214).

**Евгения Буцыкина**

#### СМЕХ КАК КОММУНИКАЦИЯ (В РЕЦЕПЦИИ Ф. НИЦШЕ И А. БЕРГСОНА Ж. БАТАЯ)

Статья посвящена анализу концепта «смех» в философских идеях и литературных произведениях французского мыслителя XX века Жоржа Батая. Особое внимание обращено на влияние идей касемо смеха Анри Бергсона и Фридриха Ницше на формирование в текстах Батая военного периода, вошедших в цикл «*Summa Atheologica*», комплексного восприятия смеха как практики, интеллектуальной установки, метафоры и средства де-субъективизации. В качестве фундаментальных характеристик смеха Батая выделены коммуникация (формирование внесубъективного сообщества), эротизм (выстраивание аналогии с эротическим желанием и экстазом), обращение к невозможному, незнанию, ничто, саморастрапе (отказ от собственного я), различие с юмором и интеллектуальным смехом. Прослежено выстраивание традиции философской деконструкции (Ницше – Батай – Фуко, Делез, Сиксу), в рамках которой рассматривается специфический опыт чтения

текста, пронизанного смехом как установкой.

**Ключевые слова:** смех, коммуникация, опыт, метафора, эротизм, Батай, Ницше.

*Yevheniia Butsykina*

**LAUGHTER AS COMMUNICATION (IN THE RECEPTION  
OFF NIETZSCHE AND A. BERGSON BY G. BATAILLE)**

The article is devoted to the analysis of the concept of “laughter” in the philosophical ideas and literary works of the twentieth century French thinker, Georges Bataille. Laughter appears as a philosophical-theoretical instruction, a method of subversive experience and critique of the previous philosophical tradition, self-analysis through one’s own text and metaphors (philosophical, artistic and life). Particular attention is paid to the influence of ideas about laughter by Henri Bergson and Friedrich Nietzsche on the formation in the texts by Bataille of the war period included in the *Summa Atheologica* cycle, a comprehensive perception of laughter as a practice, intellectual setting, metaphor and means of de-subjectivization. If Nietzsche is a guide and an accurate appeal in communication and community formation, then the ideas of Bergson (the sociological concept of laughter) are the subject of challenging and criticism. In the works of Nietzsche Bataille interprets laughter as a conscious gesture of the sovereign formation of a man, although Bataille himself deprives laughter of the characteristics of consciousness, but instead in laughter reveals the possibility of breaking the subject with himself and, consequently, communication with others. The fundamental characteristics of Bataille’s laughter are communication (formation of an extra-subjective community), eroticism (building an analogy with erotic desire and ecstasy), appeal to the impossible, non-knowledge, nothing, loss of the self (abandonment of I), distinction with humor and intellectual laughter. Another key concept in Bataille’s philosophy of laughter – “glissement” – is noted, as time to time it is used by the thinker to combine and cross all metaphors (laughter, religious and erotic experiences with the component of liquids), and to identify these meanings in the very form of one’s own writing. The development of the tradition of philosophical deconstruction (Nietzsche – Bataille – Foucault, Deleuze, Cixous) is traced, within the framework of which the specific experience of reading a text penetrated by laughter as an attitude is considered.

**Keywords:** laughter, communication, experience, metaphor, eroticism, Bataille, Nietzsche.

**References**

- Bergson, H. (1994) *Smih* [Laughter], Kyiv: *Duh i litera*.
- Nietzsche, F. (1993) *Tak kazav Zaratustra* [Thus Spoke Zarathustra], in: *Nietzsche, F. Tak kazav Zaratustra: Knizhka dlja vsih i ni dlja kogo. Zhadannja vladi*. Per. z nim. A. Onishko ta P. Tarashhuk. Kyiv, *Osnovy*, Dnipro, pp. 7–328.
- Bataille, G. (1973a) *Le Coupable*, in *OEuvres complètes. Tome V. La Somme Athéologique I*, Paris, Gallimard, pp. 235–392.
- Bataille, G. (1973b) *L’Expérience intérieure*, in: *OEuvres complètes. Tome V. La Somme Athéologique I*, Paris, Gallimard, pp. 7–189.
- Bataille, G. (1973c) *Sur Nietzsche, Volonté de chance*, in *OEuvres complètes. Tome VI. La Somme Athéologique II*, Paris, Gallimard, pp. 7–205.
- Botting, F. and Wilson, S. (1997) *Introduction: From Experience to Economy*, in *Bataille: a critical reader* / ed. by Fred Botting and Scott Wilson. Oxford, UK; Malden, Mass., Blackwell, pp. 1–34.
- Boisseron, B. (2010) *Georges Bataille’s Laughter: A Poetics of glissement*, in: *French Cultural Studies*, 21(3), pp. 167–177.
- McDonald, F. (2015) *Laughter without Humor: Affective Passages through Post-War Culture*. Dissertation, Duke University. Retrieved from <https://hdl.handle.net/10161/9869>.
- McHugh, K. and Fletchall, A. (2013) *Festival and the Laughter of Being*, in: *Space and Culture*, 15, pp. 381–394.
- Poppenberg, G. (2016) *Inner Experience Georges Bataille: key concepts* / ed. by Mark Hewson and Marcus Coelen. New York, Routledge, pp. 134–148.
- Weeks, M. (2004) *Beyond a Joke: Nietzsche and the Birth of “Super-Laughter”*, in: *The Journal of Nietzsche Studies*, 27(1), pp. 1–17.
- Wright, D. (2017) *The Impossible Thought of Georges Bataille: A Consciousness That Laughs and Cries*. Thesis, Georgia State University. Retrieved from [https://scholarworks.gsu.edu/english\\_theses/214](https://scholarworks.gsu.edu/english_theses/214)

Стаття надійшла до редакції 13.04.2020

Стаття прийнята 13.05.2020

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2\(34\).218079](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2(34).218079)

**УДК 009+304**      *Александр Михайлюк, Виктория Вершина*  
**СМЕХ И МИФ (НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ  
 ВЗАИМООТНОШЕНИЙ)**

*Понятие «миф» понимается в широком смысле как особая синкретичная форма мировосприятия, основанная скорее на чувственности, чем на разуме, не предполагающая аналитики, содержащая готовые образы, прямо воздействующие на эмоциональную и бессознательную сферу и стимулирующие к определенным типам поведения. Смех как социальная явление возникает в тесной взаимосвязи с мифом как первой формой культуры, на той же основе, что и миф и в рамках мифа. Но смех выступает как реакция на миф, как своего рода критика мифа.*

**Ключевые слова:** миф, смех, культура, семиотика, знак.

О мифе создана огромная литература. Однако, единого взгляда на суть мифа, который позволил бы установить природу мифотворчества и прояснить его роль в социокультурных системах современности, не существует. Слово «миф» терминологически перегружено [Зайцев 2003]. Границы понятия «миф» стали чрезвычайно размытыми. В это понятие зачастую вкладывается различный смысл и разные содержания.

Смеху также посвящена огромная литература. Однако тема взаимосвязи и взаимоотношений смеха и мифа затрагивается лишь эпизодически. Особенно актуальной представляется тема взаимосвязи мифа и смеха для современной Украины.

Понятие «миф» понимается нами в широком смысле как особая синкретичная форма мировосприятия, основанная скорее на чувственности, чем на разуме, не предполагающая аналитики, содержащая готовые образы, прямо воздействующие на эмоциональную и бессознательную сферу и стимулирующие к определенным типам поведения. В широком смысле мифом можно назвать любой феномен или любую идею, которая становится предметом иррациональной веры. По словам К.Леви-Строса, ничто так не напоминает мифологию, как политическая идеология [Леви-Строс 2001: 217].

В определенном смысле миф вечен, элементы мифологического сознания сопровождают человечество в течение всей его истории. Мифы и сейчас остаются важным компонентом общественного сознания. По словам К. Г. Юнга, присущий отдаленным во времени эпохам способ мышления продолжает и сейчас цвести пышным цветом в самых широких слоях населения. Непосредственно в нашей среде, активнее, чем когда-либо, развиваются наиболее архаичные мифологии и магические представления

[Юнг 1994: 105]. Мифологическое мышление может трансформироваться, адаптироваться к новым культурным условиям, окружать свою иррациональную веру разнообразными рациональными подпорками. Но оно не может исчезнуть.

Одна из главных функций мифа – упорядочение социума, превращение хаоса в космос. Как у древних, так и у современных мифов существует прагматическая функция, которую Б. Малиновский описывает следующим образом: «...функция мифа заключается не в объяснении происхождения вещей, а в утверждении существующего порядка, не в удовлетворении человеческой любознательности, а в упрочении веры, не в развертывании занимательной фабулы, а увековечивании тех деяний, которые свободно и часто совершаются сегодня и столь же достойны веры, как свершения предков» [Малиновский 1998: 84]. Социальные мифы выступают не столько объясняющими алгоритмами, сколько служат оправданию и приданию смысла всему происходящему.

Миф есть проявление свойства сознания; его потребность в вере, переживании и оценке нужны для создания понятной картины мира. Неполнота представлений, относительность знаний, неясность критериев истины, незнание причин и непонимание происходящего вынуждают человека искусственно создавать недостающие части мира [Коломыц 2017: 18].

Миф становится своеобразным фильтром для информации, которая поступает извне. Мифологическое мировоззрение, трансформируясь в современных условиях, порождает специфические конструкции, которые препятствуют адекватному и критическому восприятию реальности.

Однако учтем методологическое наставление А. Ф. Лосева: «Чтобы дойти до наиболее древних корней мифологии Зевса, надо забыть не только гомеровского Зевса, светлого, мудрого, могучего и прекрасного, надо забыть и все его относительно поздние философские интерпретации» [Лосев 1957: 93].

Миф – это, прежде всего, конкретно-чувственное переживание. Миф, писал А. Ф. Лосев, – самое реальное и живое, самое непосредственное и даже чувственное бытие. Для мифического сознания все явлено и чувственно-ощутимо. «Миф не есть бытие идеальное, но – *жизненно ощущаемая и творимая, вещественная реальность и телесная, до животности телесная действительность*» [Лосев 2001: 40–41]. Лосев утверждает, что всякое реальное переживание (пола, любви, пищи, одежды, обиды, болезни, времени, чуда и т. д.) «всегда мифично» [Лосев 2001: 39].

При этом миф – форма коллективного переживания. Особенность возникновения мифа – несвобода людей, понимаемая как зависимость от

природы, так и зависимость от коллектива. Согласно А. Ф. Лосеву, мышление осуществляется не столько индивидом, сколько родовым коллективом [Лосев 1963: 127]. Индивид участвует в совместной духовной деятельности, не отдавая себе в том отчет. В мифе происходит коллективизация индивидуального и социализация биологического (физиологического, психологического) опыта. В мифе утверждается доминирующее положение над индивидуальными установками сознания, имеющих обязательное и неоспоримое значение для каждого.

Сущность мифа заключается в означивании (очеловечивании, освоении, осмыслении) объектов окружающего мира. В этой роли мифология, по словам К. Маркса, «преодолевают, подчиняет и формирует силы природы в воображении и с помощью воображения» [Маркс: 737]. Создание знака в процессе внутреннего развития духа – всегда первый и необходимый шаг на пути объективного познания сущности [Кассирер 2020а: 27]. Знаку, имени, слову в мифе придается огромное значение. Любое слово имело глубинный, потаенный смысл, являясь не просто символом, а сутью, своей значимостью ничуть не уступавшей корреляту данного слова. Для первых наивных, не тронутых рефлексией выражений языкового мышления, как и для мифологического мышления, характерно то, что содержание «вещи» и содержание «знака» не вполне отчетливо разделены, индифферентно переходят друг в друга. Имя вещи и вещь как таковая неотделимы друг от друга; образ или слово таят в себе магическую силу, позволяющую проникать в сущность вещи [Кассирер 2002а: 26–27]. Всякое слово тождественно действию; всякое вызывание есть воспроизведение действия [Фрейденберг 1997: 97].

Мифологическое имя – это знак, фиксирующий эмоционально-ценностный и целостный образ явления, моделирующий освоенный мир и идеально (имагинативно) тождественный ему. По логике мифологического сознания, где «часть равна целому», была возможна символизация в имени всего освоенного мира или его значимой части. Узнать имя означало получить власть над его обладателем. Поэтому процесс именования, присвоения имени приобретал особое, сакральное значение [Пивоев 1991: 82].

Но миф – это доязыковое образование. Следует отметить мысли О. Фрейденберг о том, что слово (словесный миф, словесный сюжет) вторично по отношению к иным реализациям в виде вещи или действия, например: «Словесные мифы — только одно из метафорических выражений мифа. Но миф охватывает и выражает собою всю без исключения жизнь первобытного человека. Он может поэтому быть и вещным и действенным» [Фрейденберг 1998: 87]. «Сюжет имел стадию долитературную и даже

дословесную, когда его морфология совпадала с морфологией действия, вещи, кинетической речи, мира действующих лиц, с которым он был слит» [Фрейденберг 1997: 222]. «На стадии мифологического мышления то, что говорится, еще не отделено от того, о чем говорится» [Руднев 1997: 169].

Язык мифа – язык образов. Миф живет в мире чистых образов, представляющихся ему более объективными, более того – как сама объективность [Кассирер 2002b: 50]. В качестве одной из основных черт мифологического образа мысли мы обнаружили его склонность переводить связь, устанавливаемую между двумя элементами, в отношение тождества. Желаемый синтез постоянно приводит к совпадению, к «конкретции» двух связываемых членов отношения [Кассирер 2002b: 134]. Миф это слияние предмета и образа. Предмет – образ – имя (знак) выступают в единстве.

Мифологическое сознание предполагает восприятие действительности в конкретно-чувственных образах. Событие или явление не может быть воспринято само по себе: оно воспроизводится на эмоционально-образном языке, определяя реальность через уже пережитые ощущения [Карпицкий 2010: 123]. Образность лежит в природе языка. Миф – это язык, но этот язык работает на самом высоком уровне, на котором смыслу удается, если можно так выразиться, отделиться от языковой основы, на которой он сложился [Леви-Строс 2001: 218].

В мифологическом сознании нет четкого различия реального и идеального, фантазия неотделима от подлинных событий, обобщение действительности выражается в чувственно-конкретных образах и подразумевает их непосредственное взаимодействие с человеком, коллективное преобладает над индивидуальным и почти полностью его замещает. Мифологическому сознанию присущи неразделимость логического и эмоционального, субъекта и объекта, предмета и знака, вещи и слова, существа и его имени, пространства и времени. Миф мыслит чувственно-наглядными, зримыми образами предельно широкого обобщения. Миф связывает образы не на основе логики, а посредством эмоциональных ассоциаций, так называемых партиципаций [Леви-Брюль 1994]. Возникающие представления и образы переживаются и «проживаются» человеком как сама действительность. Миф – это эмоциональное переживание. Миф нерелексивен, поскольку изначально несовместим с рационально-критическим подходом к любому явлению, отдавая преимущество эмоциональному созвучию и субъективной убежденности. Восприятие, переживание и волевой импульс здесь слиты воедино. Миф не содержит абстрактных понятий, образы представляют сами себя и не отсылают к понятиям. Миф рассказывается, переживается, танцуется, поется, входит в сознание, рисуется или скульптурно воплощается

не как сухое описание, а как эмоциональное переживание. Миф должен воплотиться, реализоваться (поскольку он выше т. н. реальности). Миф формирует «очевидности». Поэтому он чрезвычайно серьезен. Для одних, например, очевидно, что вареные яйца при употреблении их в пищу следует разбивать с тупого конца, для других – с острого. Чем не повод напечатать сотни огромных томов, посвященных этой полемике? Чем не причина для шести восстаний, во время которых один император потерял жизнь, а другой – корону? Чем не причина для одиннадцати тысяч фанатиков идти на казнь, лишь бы не разбивать яйца с острого конца. По сути, при взгляде со стороны, миф смешон (хотя может быть одновременно и страшным). Но человек, пребывающий в рамках мифа (независимо от его интеллектуального уровня) не в состоянии этого осознать.

На наш взгляд, весьма проблематично относить смех к «досимволическим коммуникативным средствам», «родовой памяти», связывающей поведение человека с поведением его предков. Согласно А. Г. Козинцеву, смех, улыбка, плач, зевота оказываются как раз в промежуточной зоне, за которую соперничают две системы моторного контроля – пирамидная и эволюционно более древняя экстрапирамидная, а также вегетативная нервная система. «Во избежание путаницы мы не будем называть их «языком» и сохраним этот термин лишь за символическими системами», – пишет Козинцев [Козинцев 2007: 197]. Конечно, «языком» (в виде четко оформленного кода соответствия между означаемым и означающим) смех назвать, конечно же, нельзя. Смех – доязыковое образование. И в этом он подобен мифу [Шатин 2003].

Смех, считает А. Г. Козинцев, несовместим с речью, он выступает в качестве ее антагониста и временного прерывателя [Козинцев 2002: 29]. Но, на наш взгляд, смех может дополнять, сопровождать речь, усиливая тем самым ее воздействие. Смех выступает также как реакция на речь. Т. е., смех и речь вовсе не исключают друг друга.

Смех оперирует не понятиями (к понятиям нужно было бы отнестись серьезно), а образами и представлениями, (наверное, более уместно говорить о «концептах», «паттернах» или «скриптах»). Язык смеха, как и язык мифа, обращен не столько к сознанию, сколько к бессознательному, не столько к мысли, сколько к эмоциям, он изначально коннотативен. Смех возникает на той же основе, что и миф. Но миф смеха не вызывает. Миф пафосен и трагичен. Миф конкретен, не допускает критики, требует безусловного признания.

На наш взгляд, смех, в процессе социальной эволюции приобрел знаковость (если, предположим, он и связан лишь с «родовой памятью»). Даже зевота и чихание приобрели своеобразную знаковость [Богданов 2001].

Представляется, что смех относится именно к знаково-символической сфере человеческой деятельности и является чисто человеческим свойством, хотя и находится «на грани» культуры.

Восприятие физиологических событий так или иначе определяется идеологией. Рождение и смерть, достижение половой зрелости, смех и плач не обходятся в культуре без утверждающей и «опознающей» их санкции коллектива [Богданов 2001]. Смех и плач являются не просто биологическим фактом, но мировоззренческим, имеющим свою семантическую историю [Фрейденберг 1997: 95].

Смех – переживание, телесное ощущение, физиологическая реакция. В этом он подобен зевоте, чиханию, икоте. Подобно чиханью, икота и зевание указывают на самого человека и вместе с тем на нечто сверхчеловеческое, человеку а priori неподвластное [Богданов 2001]. Смех вызывается чем-то внешним, смех – реакция на внешнее воздействие физическое – щекотка, или знаковое (информационное). Смех, как и чихание, не зависит от намерений человека. Но в отличие от чихания, вызываемого чисто внешним воздействием, смех зависит и от самого человека. Над чем и когда смеется – ответственен ли человек за свой смех? Заставить принцессу/царевну рассмеяться – распространенный сказочный мотив. В телешоу «Рассмеши комика» цель участника – любой ценой заставить жюри засмеяться или хотя бы улыбнуться. Члены жюри, в свою очередь, пытаются сдерживать смех, поскольку смех стоит им денег. То, что у одного вызывает смех, у другого может вызвать даже слезы. В отличие от чихания и зевоты смех обусловлен не только внешними причинами, внешними воздействиями, но и внутренним состоянием человека. Смех – внешнее выражение внутреннего состояния людей [Редкозубова, Ромах 2008]. Все зависит от свойств интерпретатора. При этом смех – коллективное переживание, при всех индивидуальных проявлениях, смех, все же, явление социальное.

Миф первичен по отношению к смеху. Смех возникает вместе с мифом, но как реакция на миф. Так трагедия первична по отношению к комедии. Миф – это переживание. Самые сильные, первичные переживания – переживания ужаса и радости. Смех противопоставляют страху, но и страшное может быть смешным, не переставая от этого оставаться страшным – как, например, в творчестве Н. В. Гоголя. Страх и смех не отрицают друг друга – страшно, но смешно, смешно, но страшно. При этом возможен и «ужасный», «зловещий» и т. п. смех. Страх древнее смеха, страх есть и у животных. Возможно, со страхом сопоставим и является его антагонистом не смех, а радость. Радость проявляют и животные – и проявляется не посредством смеха – у животных, все же, смеха нет. Смех и радость – не тождественны. Выражение радости не исчерпывается смехом.

Радость может выражаться и другими способами – повиливание хвостом, повизгивание, танец, пение, люди могут даже плакать от радости. Смех может и не выражать особой радости, может быть даже смех сквозь слезы, горький смех – не связанный однозначно с позитивными эмоциями.

Для человека мифологического сознания не может быть противопоставления правды и лжи [Руднев 1997: 169]. Древний миф – это не обман, а групповая (общинная) эмоционально-ценностная картина мира [Пивоев 1991: 9–10]. Здесь смех выступает как, своего рода, антипод мифу, как разоблачение мифа. Смех возникает как реакция на обнаруженную ложь, на несообразность, несоответствие образу. Знак, образ и вещь, оказывается, могут не соответствовать друг другу. Магия оказывается просто фокусом.

Знак – объект, парадоксальный по самой своей природе. Знак не тождествен ни себе, ни обозначаемому им объекту. В мире знаков не действует закон тождества; в основе семиотики лежит внутренняя парадоксальность. Именно внутренняя противоречивость знаков лежит в основе феномена лжи: во вне- и дознаковом мире лжи нет, ложь входит в мир вместе с языком, ложь творят знаки [Лотман 2002].

Мифологическому сознанию свойственно слишком буквальное понимание знака, непонимание его условности, отождествление означающего и означаемого. Слишком буквальное восприятие знака, отождествление означающего и означаемого, смысла и значения выглядит наивным, смешным или абсурдным. Отождествление означающего и означаемого создает угрозу редукции к архаике или патологии, не различающим иллюзии и реальности [Марков 2011: 176]. Что можно назвать антиподом чувства юмора? Нельзя сказать, что его отсутствие, ибо логически неправильно определять что-либо через его отрицание. Антиподом чувства юмора можно назвать наивность (простоту, доверчивость) – которые и сами по себе выглядят смешными. Человек, не понимающий анекдот, шутку, воспринимает знаки слишком буквально, наивно.

Миф целостен и синкретичен. Если миф объединяет (предмет, образ и имя, означаемое и означающее), то смех их разделяет. Существо смеха связано с раздвоением. Смех открывает в одном другое – не соответствующее, в высоком – низкое, в духовном – материальное, в торжественном – будничное, в обнадеживающем – разочаровывающее [Редкозубова, Ромах 2008].

Смех происходит от сравнения двух представлений: того, что должно быть, того, что ожидается в нормальной ситуации, и того, что есть на самом деле. Миф (и связанная с ним религия) основывается на вере. Смех

основывается на недоверии.

Язык мифа метафоричен. И язык смеха – также язык образов и также метафоричен. Только это может быть «метафора наоборот» – не от известного к неизвестному, а от неизвестного к известному. Это позволяет объяснить неизвестное и увидеть уже известное в новом образе. Миф полагается на очевидность неизвестного как известного. В этом случае неизвестное доказывается неизвестным (презумпция доказанности) [Коломыц 2017: 19]. Известное превращается в неизвестное и наоборот – чем не основа как для ужаса, так и для смеха?

Миф оперирует образами, формирует образное мышление. Образное мышление, воображение открывает возможности для фантазии, как конструирования новой реальности из элементов, запечатленных в памяти. Смех созерцает существующий мир, оценивает его, выворачивает наизнанку и создает свой, смеховой мир. Смех переворачивает «нормальный» мир, показывает его изнаночную сторону, открывает «голую» правду, создает свой, изнаночный мир [Редкозубова, Ромах 2008]. Смеховой мир выступает оборотной стороной мира мифологического.

Миф создает условности, смех их разоблачает. Миф создает стереотипы, смех их разрушает. Миф (якобы) формирует порядок из хаоса, смех (якобы) возвращает хаос. Но хаос и порядок взаимообуславливают друг друга. Смех и миф взаимодополняют друг друга. В фольклоре первобытных народов рядом с серьезными (по организации и тону) культами существовали и смеховые культы, высмеивавшие и срамословившие божество («ритуальный смех»), рядом с серьезными мифами – мифы смеховые и бранные, рядом с героями – их пародийные двойники-дублеры [Бахтин 1990: 10]. Всеохватывающий, миф, в конечном итоге, включает в себя, подчиняет себе, использует смех. Но даже смех в мифе, так сказать, серьезен и пафосен. Смех противостоит мифу, но смех и укрепляет миф (фигура трикстера, явление карнавала). Но смех остается автономным явлением. Смех остается стихией, говоря словами С. С. Аверинцева, – «чуждой форме, строю, логосу» [Аверинцев 1992: 16].

Миф и смех – универсальные явления культуры. Смех и миф – генетически связаны между собой, смех как социальное явление возникает в тесной взаимосвязи с мифом как первой формой культуры и в рамках мифа. Миф и смех – формы непосредственного, конкретно-чувственного восприятия мира, сопряженные, взаимосвязанные явления. Миф, игра, смех – доязыковые образования. Само мышление – доязыковый процесс. Смех возникает на той же основе, что и миф – это форма чувственного переживания, физиологическая реакция на знак. Но смех выступает как реакция на миф, как своего рода критика мифа. Смех возникает вместе с

речью и ложью. Мифологическому сознанию свойственно отождествление означающего и означаемого, иллюзии и реальности. Смех их разделяет. Миф пафосен и трагичен. Миф создает условности, смех их разоблачает. Миф формирует порядок из хаоса, смех возвращает хаос. Смех и миф взаимодополняют друг друга.

#### Список использованной литературы

- Аверинцев, С. С. (1992) *Бахтин, смех, христианская культура*, в: М. М. Бахтин как философ, Москва: Наука, сс. 7–19.
- Богданов, К. А. (2001) *Повседневность и мифология*, в: *Исследования по семиотике фольклорной действительности*, СПб.: Искусство-СПб, 438 с. Дата звернення: 5.04.2020. Режим доступу: <https://www.booksite.ru/localtxt/pov/sed/nev/nost/9.htm>
- Зайцев, Д. С. (2003) *Миф в культуре: Истоки и современность*: дис. кандидат культурол. наук: 24.00.01 – Теория и история культуры. Нижневартговск, 162 с. Дата звернення: 5.04.2020. Режим доступу: <https://www.dissercat.com/content/mif-v-kulture-istoki-i-sovremennost>
- Карпицкий, Н. Н. (2010) *А. Ф. Лосев: феноменология мифологического сознания*, в: *Наука о человеке: гуманитарные исследования*, вып. 2(6), Омск, сс. 123–132.
- Кассирер, Э. (2002а) *Философия символических форм*. Т. 1. Язык, М.-СПб.: Университетская книга, 272 с.
- Кассирер, Э. (2002б). *Философия символических форм*. Т. 2. Мифологическое мышление, Москва-СПб.: Университетская книга, 280 с.
- Козинцев, А. Г. (2002) *Об истоках антиповедения, смеха и юмора (этюды о щекотке)*, в: *Смех: истоки и функции*, СПб.: Наука, сс. 5–43.
- Козинцев, А. Г. (2007) *Человек и смех*, СПб.: Алетейя, 236 с.
- Коломыц, Д.М. (2017) *Миф как отражение свойств человеческого сознания*, в: *Вестник КАЗГУКИ*, вып. 2, Казань, сс. 17–20.
- Леви-Брюль, Л. (1994) *Сверхъестественное в первобытном мышлении*, Москва: Педагогика-Пресс, 608 с.
- Леви-Строс, К. (2001) *Структурная антропология*, пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова, Москва: ЭКСМО-Пресс, 512 с.
- Лосев, А. Ф. (1957) *Античная мифология в её историческом развитии*, Москва: Учпедгиз, 620 с.
- Лосев, А.Ф. (2001) *Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа»*, сост., подгот. текста А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкий, Москва: Мысль, 559 с.
- Лосев, А. Ф. (1963) *История античной эстетики (ранняя классика)*, Москва:

- Высш. школа, 443 с.
- Лотман, М. Ю. (2002) *Семиотика культуры в Тартуско-Московской семиотической школе. Предварительные замечания*, в: *История и типология русской культуры*, СПб.: Искусство-СПб, сс. 5–20. Дата звернення: 10.03.2020. Режим доступу: <http://www.ruthenia.ru/lotman/txt/mlotman02.html#T22>
- Малиновский, Б. (1998) *Магия, наука и религия*, Москва: Рефл-бук, 290 с.
- Марков, Б. В. (2011) *Люди и знаки: антропология межличностной коммуникации*, СПб.: Наука, 667 с.
- Маркс, К. (1958) *Введение (Из экономических рукописей 1857–1858 годов)*, в: *Маркс К., Энгельс Ф. Соч.* 2-е изд. Т. 12, Москва: Госполитиздат, сс. 709–738.
- Пивоев, В. М. (1991) *Мифологическое сознание как способ освоения мира*, Петрозаводск: Карелия, 111 с. Дата звернення: 25.03.2020. Режим доступу: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000933/st000.shtml>
- Редкозубова, О. С., Ромаха, О. В. (2008) *Феноменология смеха в культуре*, в: *Аналитика культурологии*, вып. 1(10), Тамбов. Дата звернення: 10.04.2020. Режим доступу: [http://analiculturolog.ru/journal/archive/item/532-article\\_14-2.html](http://analiculturolog.ru/journal/archive/item/532-article_14-2.html)
- Руднев, В. П. (1997) *Словарь культуры XX века*, Москва: Аграф, 384 с.
- Фрейденберг, О. М. (1998) *Миф и литература древности*, Москва: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 800 с.
- Фрейденберг, О. М. (1997) *Поэтика сюжета и жанра*. Подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н. В. Брагинской, Москва: Лабиринт, 448 с.
- Шатин, Ю. В. (2003). *Миф и символ как семиотические категории*, в: *Язык и культура*, Новосибирск, сс. 7–10. Дата звернення: 5.04.2020. Режим доступу: <http://www.lingvotech.com/shatin-03>
- Юнг, К. Г. (1994) *Современный миф о «небесных знаменьях»*, в: *Карл Густав Юнг о современных мифах*: Сб. трудов, Москва: Практика, 251 с.

#### Олександр Михайлюк, Вікторія Вершина СМІХ І МІФ (ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ВЗАЄМВІДНОСИН)

Поняття «міф» розуміється в широкому сенсі як особлива синкретична форма світосприйняття, заснована швидше на чуттєвості, ніж на розумі, яка не припускає аналітики, містить готові образи, що прямо впливають на емоційну і несвідому сферу та стимулюють до певних типів поведінки. Сміх як соціальне явище виникає в тісному взаємозв'язку з міфом як першою формою культури, на тій же основі, що й міф та у рамках міфу. Але сміх постає як реакція на міф, як свого роду критика міфу.

**Ключові слова:** міф, сміх, культура, семіотика, знак.

*Alexander Mikhailiuk, Viktoriia Verzhyna*

#### LAUGHTER AND MYTH (SOME FEATURES OF RELATIONSHIPS)

*Laughter as a social phenomenon arises in close connection with Myth as the first form of Culture. The concept of “myth” is understood in a broad sense as a special syncretic form of world perception, based more on sensuality than on reason, not involving analytics, containing ready-made images that directly affect the emotional and unconscious sphere and stimulate certain types of behavior. Myth and Laughter are forms of a direct, concrete-sensory perception of the world. Myth, Play, Laughter, Thinking itself are pre-language formations. Laughter and Myth are genetically related. Laughter arises on the same basis as the Myth and within the framework of the Myth. But Laughter appears as a kind of criticism of the myth, the antipode of myth, as the exposure of myth. Laughter, in the process of social evolution has acquired a sign of mythological consciousness is characterized by the identification of the signifier and the signified, illusion and reality. For a person of mythological consciousness, there can be no juxtaposition of truth and falsehood.*

*Laughter arises as a reaction to a detected lie, to incongruity, inconsistency with the image. The sign, image and thing, it turns out, may not correspond to each other. Laughter does not operate with concepts, but with images and representations (it is probably more appropriate to talk about “concepts”, “patterns” or “scripts”). The language of laughter, like the language of myth, is addressed not so much to consciousness as to the unconscious, not so much to thought as to emotions, it is initially connotative. Laughter arises on the same basis as myth.*

*But the Myth does not cause laughter. The Myth is pathos and tragic. The Myth is concrete, does not allow criticism, requires unconditional recognition. The myth creates conventions; laughter exposes them. The myth forms order out of chaos; laughter brings back chaos. Laughter and myth are mutually reinforcing. Laughter, like Myth, Language, Lies, the Game, is archaic, primary and universal. Along with them, Laughter lies at the heart of Culture.*

**Keywords:** *Myth, Laughter, Culture, Semiotics, Sign.*

#### References

- Averinczev, S.S. (1992) *Bakhtin, smekh, khristianskaya kultura* [Bakhtin, laughter, Christian culture], in: *M. M. Bakhtin kak filosof*, Moskva, Nauka, pp. 7–19.
- Bogdanov, K. A. (2001) *Povsednevnost i mifologiya* [Everyday Life and Mythology], in: *Issledovaniya po semiotike folklornoj dejstvitel'nosti*, Spb.,

- Iskusstvo-SPb, 438 p. Retrieved April 5, 2020 from <https://www.booksite.ru/localtxt/pov/sed/nev/nost/9.htm>
- Zajczev, D. S. (2003) *Mif v kulture: Istoki i sovremennost* [Myth in Culture: Origins and Modernity]: dis. kandidat kulturool. nauk: 24.00.01 – Teoriya i istoriya kulturey. Nizhnevartovsk, 162 p. Retrieved April 5, 2020 from <https://www.dissercat.com/content/mif-v-kulture-istoki-i-sovremennost>
- Karpiczkiy, N. N. (2010) *A. F. Losev: fenomenologiya mifologicheskogo soznaniya* [A. F. Losev: the phenomenology of mythological consciousness], in: *Nauka o cheloveke: gumanitarnye issledovaniya*, vyp. 2(6), Omsk, pp. 123–132.
- Kassirer, E. (2002a) *Filosofiya simvolicheskikh form* [Philosophy of symbolic forms]. T. 1. Yazyk, Moskva-SPb.: Universitetskaya kniga, 272 p.
- Kassirer, E. (2002b) *Filosofiya simvolicheskikh form* [Philosophy of symbolic forms]. T. 2. Mifologicheskoe myshlenie, Moskva-SPb., Universitetskaya kniga, 280 p.
- Kozinczev, A. G. (2002) *Ob istokakh antipovedeniya, smekha i yumora (etyud o shhekotke)* [On the origins of anti-behavior, laughter and humor (a ticklish study)], in: *Kozinczev, A. G. Smekh: istoki i funkczii*, Spb., Nauka, pp. 5–43.
- Kozinczev, A. G. (2007) *Cheloveki i smekh* [Man and laugh], Spb., Aletejya, 236 p.
- Kolomy'cz, D.M. (2017) *Mif kak otrazhenie svojstv chelovecheskogo soznaniya* [Myth as a reflection of the properties of human consciousness], in: *Vestnik KAZGUKI*, vyp. 2, Kazan, pp. 17–20.
- Levi-Bryul, L. (1994) *Sverkhstestvennoe v pervobytnom myshlenii* [Primitives and the Supernatural], Moskva, Pedagogika-Press, 608 p.
- Levi-Stros K. (2001) *Strukturnaya antropologiya* [Structural anthropology], per. s fr. Vyach.Vs. Ivanova, Moskva, EKSMO-Press, 512 p.
- Losev, A.F. (1957) *Antichnaya mifologiya v eyo istoricheskom razviti* [Ancient mythology in its historical development], Moskva, Uchpedgiz, 620 p.
- Losev, A. F. (2001) *Dialektika mifa. Dopolnenie k «Dialektike mifa»* [The dialectic of myth. Supplement to the “Dialectic of Myth”], sost., podgot. teksta A. A. Takho-Godi, V. P. Troiczkiy, Moskva, Mysl, 559 p.
- Losev, A. F. (1963) *Istoriya antichnoj estetiki (rannyaya klassika)* [History of ancient aesthetics (early classics)], Moskva, Vyssh. shkola, 443 p.
- Lotman, M. Yu. (2002) *Semiotika kulturey v Tartusko-Moskovskoj semioticheskoy shkole. Predvaritelnye zamechaniya* [Semiotics of culture in the Tartu-Moscow semiotic school. Preliminary remarks in: History and typology of Russian culture], in: *Istoriya i tipologiya russkoj kulturey*, Spb., Iskusstvo-SPB, pp. 5–20. Retrieved March 10, 2020 from <http://www.ruthenia.ru/lotman/>



- txt/mlotman02.html#T22
- Malinovskij, B. (1998) *Magiya, nauka i religiya* [Magic, Science and Religion], Moskva, Refl-buk, 290 p.
- Markov, B. V. (2011) *Lyudi i znaki: antropologiya mezhlichnostnoj kommunikacii* [People and Signs: Anthropology of Interpersonal Communication], Spb., Nauka, 667 p.
- Marks, K. (1958) *Vvedenie (Iz ekonomicheskikh rukopisej 1857–1858 godov)* [Introduction. Economic Manuscripts of 1857–1858], in: *Marks K., E“ngel“s F. Soch.* 2-e izd. T. 12, Moskva, Gospolitizdat, pp. 709–738.
- Pivoev, V.M. (1991) *Mifologicheskoe soznanie kak sposob osvoeniya mira* [Mythological consciousness as a way of mastering the world], Petrozavodsk, Kareliya, 111 p. Retrieved March 25, 2020 from <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000933/st000.shtml>
- Redkozubova, O. S., Romakh, O. V. (2008) *Fenomenologiya smekha v kulture* [The phenomenology of Laughter in Culture], in: *Analitika kulturologii*, vyp. 1(10), Tambov. Retrieved April 10, 2020 from [http://anaculturolog.ru/journal/archive/item/532-article\\_14-2.html](http://anaculturolog.ru/journal/archive/item/532-article_14-2.html)
- Rudnev, V.P. (1997) *Slovar kultury XX veka* [Dictionary of 20th Century Culture], Moskva, Agraf, 384 p.
- Frejdenberg, O. M. (1998) *Mif i literatura drevnosti* [The Myth and Literature of Antiquity], Moskva, Izdatelskaya firma «Vostochnaya literatura» RAN, 800 p.
- Frejdenberg, O. M. (1997) *Poetika syuzheta i zhanra* [Poetics of plot and genre]. Podgotovka teksta, spravochno-nauchnyj apparat, predvarenie, posleslovie N. V. Braginskoy, Moskva, Labirint, 448 p.
- Shatin, Yu. V. (2003). *Mif i simbol kak semioticheskie kategorii* [Myth and Symbol as semiotic categories], in: *Yazyk i kultura*, Novosibirsk, pp. 7–10. Retrieved March 15, 2020 from <http://www.lingvotek.com/shatin-03>
- Yung, K. G. (1994) *Sovremennyj mifo «nebesnykh znameniyakh»* [The modern myth of the «heavenly signs»], in: *Karl Gyustav Yung o sovremennykh mifakh*: Sb. trudov, Moskva, Praktika, 251 p.

Стаття надійшла до редакції 16.04.2020

Стаття прийнята 16.05.2020

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2\(34\).218080](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2(34).218080)

УДК 8142:82.02.09

Ольга Королькова

### СЕМИОТИКА ИРОНИИ И ИРОНИЯ СЕМИОТИКИ: ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ ДЕТЕКТИВ

*Статья посвящена семиотическому и ироническому дискурсу в современном интеллектуальном детективе. Целью является выявление семиотических характеристик иронии как художественного приема в жанре «семиотического детектива». Материалом исследования стали романы У. Эко и Л. Бине, особое внимание уделено анализу иронической контекстуальности и интертекстуальности интеллектуального детектива.*

**Ключевые слова:** ирония, семиотика, интеллектуальный детектив, интертекстуальность, Умберто Эко, Лоран Бине.

Детектив как жанр появился в XIX веке в романтической литературе и с тех пор стал не только одним из самых популярных, но и одним из самых быстро развивающихся жанров. На сегодняшний день мы можем говорить о полицейском, политическом, психологическом, историческом, шпионском, конспирологическом, ироническом, женском и детском детективе, о «крутом» детективе и так далее. Одной из довольно молодых разновидностей этого любимого читателями жанра стал интеллектуальный детектив, возникновение которого связывают с именем Умберто Эко, а точнее, с выходом в свет в 1980 году его первого романа «Имя розы». **Объектом** данной статьи и будут особенности жанра интеллектуального детектива. Предваряя публикацию русского перевода романа Эко, Ю. М. Лотман [Лотман] справедливо назвал его «семиотическим» детективом. Именно семиотический и неотъемлемый от него иронический дискурс в их жанрообразующей функции, так, как они представлены в романе У. Эко «Имя розы» и романе Л. Бине «Седьмая функция языка» (2015 г.), будут **предметом** нижеследующих рассуждений.

Жанр детектива сущностно семиотичен, поскольку в основе сюжета лежит не история людей, а история загадки и разгадки. «Пространство, в котором работает сыщик, <...> есть именно пространство смыслов, а не фактов: <...> сцена преступления, которую анализирует сыщик, по определению “структурирована как язык”» [Жижек], – замечает С. Жижек. Сюжетная линия детектива строится на нахождении знаков-улик, отделении знака от не-знака, на «двойном кодировании» означающего материала» [Жижек], на сведении разрозненных знаков в систему и выявлении их системных связей. Композиционная структура детектива также строится на двойной интриге – событийной (преступление и события,

предшествующие ему и следующие за ним) и когнитивной (процесс раскрытия преступления как процесс дешифровки).

Интеллектуальный детектив добавляет еще одну интригу – это интрига интеллектуальная, которая определяет и сам факт преступления, и его мотивировку, и ход расследования, поскольку раскрыть преступление может только тот, кто находится в контексте определенной интеллектуальной проблематики. У Эко это сам следователь, францисканский монах-интеллектуал Вильгельм Баскервильский, у Бине же следователь-простака Байяр, расследующий предполагаемое убийство Ролана Барта, вынужден взять себе в помощники молодого преподавателя Сорбонны Симона Херцога, который должен переводить на человеческий язык то, что в кругу интеллектуалов говорится на «ролан-бартском». И хотя завязкой сюжета в обоих роман является убийство и/или смерть при загадочных обстоятельствах, очень быстро артефактом, вокруг которого крутится событийная интрига, становится некий текст, который мелькает на страницах романов, но не дается в руки ни следователю, ни преступнику, мало того, никто не может его даже прочитать (вторая часть «Поэтики» Аристотеля и рукопись Ролана Барта о седьмой функции языка). В финале текст, который стоил жизни многим персонажам, так и не находится, поскольку важным для интриги оказывается не он в своем физическом облике, а поле смыслов, сконцентрированное вокруг него.

Не удивительно, что в такой ситуации это поле смыслов оказывается расположено в семиотическом дискурсе (референциальность знака у Эко, перформативность языка у Бине). Авторы не только не скрывают, но напротив всячески обнажают эту научную проблематику, перемежая эпизоды детективного саспенса и экшена с вполне лекционным нарративом (не зря оба автора в момент написания романов были университетскими преподавателями). Критики сразу обратили внимание на такую семиотическую подоплеку. Ю. М. Лотман считал, что «Вильгельм Баскервильский – семиотик XIII века, и все действия, поучения, обращенные к юному послушнику, выкладки можно назвать практикумом по семиотике» [Лотман], а в первых отзывах на роман Бине отмечалось, что автор «предлагает учебный курс по семиологии под видом полицейской интриги» [Mielczarek 2015]. Таким образом, семиотическая проблематика становится сюжетным и смысловым ядром интеллектуальных детективов Эко и Бине, на чем сам Бине настаивает в одном из своих интервью: «Элементы лингвистических теорий в моей книге никогда не появляются просто для украшения, они основные движущие силы истории: семиология, функции языка, перформатив ... Я хотел написать роман о риторике и посмотреть, можно ли преобразовать лингвистические концепции в нечто

романическое» [Phélip 2015].

Однако, коль скоро семиотика занимается полисемантической знаков и предполагает открытость семиозиса, а, следовательно, и множественность интерпретаций, единственно возможного ответа на загадку «семиотический детектив» предполагать не может. Отсюда открытость финала в обоих рассматриваемых здесь романах, что, конечно, отличает их от классической детективной схемы и становится их жанровым признаком. Впрочем, это также вытекает из идеологической контрверзы: противостояние множественности истин, которую защищает у Эко Вильгельм Баскервильский, и убежденность его антагониста Хорхе из Бургоса в единственности истины – основа одного из важнейших конфликтов в романе «Имя розы». Но скольжение от истины к истине, колебание между ними являются характерным признаком иронического дискурса, если понимать семиотику иронии как переход из одного семантического поля в другое, постоянную смену кодов и их столкновение, что не только создает комический эффект, но и порождает новые смыслы. «Ирония – дочь сомнения, а сомнение лежит в основе метода, которым Вильгельм ведет свое расследование: он всегда исходит из возможности существования другой версии. Пожалуй, именно это, в наибольшей мере, позволяет видеть в нем “семиотика до семиотики”...» [Лотман], – пишет о герое Эко Ю. М. Лотман. Ирония становится не только художественным приемом, но и основой конструкции «семиотического» романа.

Романы Эко и Бине насквозь пародийны, начиная с жанра. Но если Эко пародирует главным образом классический детектив (пародия пары Шерлок Холмс – доктор Ватсон в паре Вильгельм Баскервильский – Адсон из Мелька; отсылка к новелле Э. По «Золотой жук» в сюжете случайно обнаруженного при нагревании зашифрованного текста и его дешифровка), то в орбиту иронии Бине попадает все многообразие детективного жанра – это и политический детектив (противостояние Жискара д'Эстена и Франсуа Миттерана), и шпионский детектив (вездесущее КГБ во главе с Юрием Андроповым, болгарская шпионская сеть, частью которой является Юлия Кристева и, конечно же, сюжет с уколом зонтиком), и «крутой детектив» с сумасшедшими погонями и стрельбой из всех видов оружия. Что касается классического детектива, то его Бине пародирует и непосредственно, выворачивая наизусть парочку Холмса и Ватсона (следователь Байяр становится простаком Ватсоном, а университетский преподаватель Симон Херцог с инициалами SH, такими же, как и у героя Конан-Дойля, превращается в детектива поневоле), так и через двойную пародию – пародируя пародию У. Эко. Нужно отметить, что роман Бине пестрит ироническими отсылками к «Имени розы», да и сам итальянский автор

становится пародируемым героем в тексте Бине.

Структура персонажей в романе «Седьмая функция языка» специфична. Здесь и уже упомянутые реальные политические деятели, и литературные персонажи, пришедшие из других книг (Морис Цапп, американский профессор, специалист по Джейн Остин из романа Д. Лоджа «Академический обмен») и, как говорят французы, глазурь на торте – весь цвет гуманитаристики восьмидесятых годов прошлого века: Ролан Барт, Мишель Фуко, Жак Деррида, Жиль Делёз, Луи Альтюссер, Пол де Ман, Джон Сёрл, Цветан Тодоров, Джудит Батлер, демонический дуэт Филиппа Соллерса и Юлии Кристевой, Умберто Эко («Эко с интересом выслушивает историю об утраченной рукописи, из-за которой убивают. Он видит человека, проходящего мимо с букетом роз. Мгновение его мысль блуждает сама по себе: в голове мелькает образ отравленного монаха» [Бине]), загадочной тенью мелькает Роман Якобсон. Но говорить о биографизме применительно к роману Бине не приходится. Он обращается со своими героями и учителями (сам Бине учился в Сорбонне!) с веселой наглостью. Бине путешествует с Мишелем Фуко из переполненных аудиторий Коллеж де Франс («Эпистема, дьявол ее забодай!» [Бине]), – вздыхает простак-полицейский Байяр) в темные притоны, где устраивает оргии с жиголо-арабами; превращает Юлию Кристеву в пособницу болгарских шпионов, а Филиппа Соллерса оскотливляет в расплату за бесплодную риторику и попытку состязаться с самим Умберто Эко; затравливает Жака Деррида собаками, принадлежащими Джону Сёрлу (хотя в 1980 году, к которому отнесено действие романа, Деррида был еще вполне жив и умер много позже и по другой причине), а самого Сёрла, здравствующего и поныне и отметившего несколько лет назад свои восемьдесят пять лет, заставляет прыгнуть в суицидальном порыве в реку. По-видимому, дело здесь не только в юморе разной степени черноты, но и в самом понимании литературного героя и литературного текста вообще.

Всё, происходящее в романе Бине, развивается в парадигме иронической интертекстуальности. Нет ни одного события, ни одного поступка, ни одной вещи, которые не отсылали бы нас к другим текстам. Смерть (убийство?) Барта в первых главах романа – это, конечно же, «смерть автора», рукопись которого будут разыскивать на протяжении всего действия; описание кабинета Жискара д'Эстена превращается в иллюстрацию к бартовской «Семантике вещи» и ничего невозможно съесть, чтобы не вспомнить о его же «К психосоциологии современного питания». А охотиться за рукописью Барта будут болгарские шпионы на «ситроене» DS, той самой «богине» из «Мифологий»: «Новая модель “ситроена” упала к нам прямо с небес, поскольку она изначально представлена как сверхсовершенный объект. Не

следует забывать, что вещественный объект – первейший вестник сверхъестественного: в нем легко сочетаются совершенство и происхождение “ниоткуда”, замкнутость в себе и сияющий блеск, преображенность жизни в неживую материю (которая гораздо магичнее жизни) и, наконец, таинственно-волшебное безмолвие. Модель DS, “богиня”, обладает всеми признаками объекта, ниспосланного из горнего мира» [Барт], – писал Барт, и в романе автомобиль действительно превращается в темную богиню смерти, если судить по количеству трупов, которые он после себя оставляет. Болгарам противостоят японцы-ниндзя, они неоднократно приходят на помощь Симону Херцогу и спасают ему жизнь («Друзья Ролана Барта – наши друзья»), что неизбежно пробуждает учителя аллюзии из статей Барта о Японии, которой он был восхищен как культурой с кодами, абсолютно отличными от европейских. А если вспомнить о восхищении Барта способами означивания у японцев, где значимым становятся пустые знаки («означаемое бежит от одной оболочки к другой, и, когда в конце концов его ухватываешь <...> оно кажется ничего не значащим, ничтожным, дешевым: удовольствие, поле означающего, уже было задействовано: пакет не пуст, но опустошен: обнаружить объект, находящийся в пакете, или означаемое, заключенное в знаке, – значит отбросить его: то, что с энергичностью муравьев переносят туда-сюда японцы, суть пустые знаки» [Барт 2004: 62]), можно предугадать и финал романа, в котором седьмая функция языка окажется таким пустым, но тем не менее наделенным огромной манипулятивной силой, знаком.

В мощном интертекстуальном поле сам персонаж превращается в текст. В «Заметках на полях “Имени розы”» Эко объяснял, почему Хорхе из Бургоса похож на Борхеса: «Мне нужен был слепец для охраны библиотеки. Но библиотека плюс слепец, как ни крути, равняется Борхес» [Эко]. Бине с наслаждением играет в эту же игру: Умберто Эко равняется гуру семиотики плюс политика (а если он не захочет о ней говорить, хиппи на пороге кабачка в Болонье помочится на него) плюс тайное общество (как верховный Протагор тайного Клуба Логос он накажет оскотлением бесплодную риторику Соллерса). Да и чем же еще, кроме текста, может быть Жак Деррида, провозгласивший, что нет ничего за пределами текста, а потому что же может помешать писателю, тоже составителю текста, убить своего героя-текст в неуточное время?

Ироничный интертекстуальный дрейф, в котором стирается разница между текстом и жизнью, усугубляется сложным взаимодействием текстов с разной кодировкой. Коды все время меняются, а, следовательно, меняются и смыслы. Похитившая рукопись Барта Юлия Кристева отдает ее на хранение Луи Альтюссеру, который прячет рукопись на самом виду в кипе ненужных

бумаг (детективный код «Похищенного письма» Э. По). Но ирония ситуации в том, что жена Альтгюссера попросту выбрасывает эти бумаги в мусор (код реальной повседневности), за что муж ее и убивает. Несовпадение кодов литературы и жизни приводит к трагической развязке, а Лоран Бине похода «раскрывает» загадку действительно происшедшей трагедии в семье Альтгюссера. Постоянным фоном событий, разворачивающихся в романе, является игра в теннис: «чпок-чпок, чпок-чпок» постоянно слышат герои; мячик летит направо – мячик летит налево, так визуализируется семиотика иронии. «Разговор – это партия в теннис, разыгранная пластилиновым мячом, который, перелетая сетку, каждый раз приобретает новую форму» [Бине], – изрекает Морис Цапп на конференции в Корнеллском университете.

В этом же ироническом ключе, исключая единственность кодировки и понимания, разрешаются (не разрешаются?) и важные проблемы романа Бине – проблема перформативности языка и вопрос о возможностях и границах семиотики. Действительно ли существует магическая тайная функция языка, и, как утверждает в беседе с Симоном Херцогом Умберто Эко, тот, «кто познакомится с этой функцией и овладеет ею, потенциально мог бы стать властелином мира. Его возможности не знали бы границ. Он мог бы побеждать на выборах, поднимать толпы, провоцировать революции, соблазнять всех женщин без исключения, продавать все, что только можно вообразить, строить империи, водить за нос весь земной шар, добиваться всего, что ни пожелает, в любых обстоятельствах» [Бине]? Действительно ли Миттерану удалось заполучить рукопись Барта и овладеть этой функцией, чтобы победить в политической гонке д'Эстена? Или все это конспирологические фейки, а перформативность принадлежит к сущностным характеристикам языка и культуры, она не тайное знание, а способ существования человека и человечества (не зря ведь Джудит Батлер, тоже фигурирующая в романе Бине, объявит перформативом гендер)? И действительно ли «семиология – мать всех наук» [Бине], ведь, с одной стороны, вооруженный ею Симон Херцог тайну пропавшей рукописи так и не раскрывает, многочисленных убийств не предотвращает, но, с другой стороны, ему самому, пусть искалеченному, она спасает жизнь? Ответить можно по-разному, ведь шарик, перелетая сетку, меняет форму. «Умберто разводит руками и улыбается во всю бороду: “Ессо!”» [Бине].

Таким образом, к жанровым признакам современного интеллектуального детектива можно отнести интеллектуальную интригу, пародийность, интертекстуальный дрейф, множественность интерпретаций, превращение персонажа в текст, открытость композиции, что обусловлено, в первую очередь, ироническим дискурсом этого жанра.

#### Список использованной литературы

- Барт, Р. (2004) *Империя знаков*, Москва: Праксис, 144 с. Дата обращения: 01.06.20. Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=155665>
- Барт, Р. *Новый «Ситроен»*. Дата обращения: 01.06.20. Режим доступа: <https://www.drive2.ru/b/536774705806311981>
- Бине, Л. *Седьмая функция языка*. Дата обращения: 01.06.20. Режим доступа: [http://loveread.ec/read\\_book.php?id=85665](http://loveread.ec/read_book.php?id=85665)
- Жижек, С. *Два способа избежать реального в желании*. Дата обращения: 01.06.20. Режим доступа: [detective.gumer.info/txt/zizek.doc](http://detective.gumer.info/txt/zizek.doc)
- Лотман, Ю. *Выход из лабиринта*. Дата обращения: 01.06.20. Режим доступа: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Lotman/Lotman\\_Vuhod.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotman/Lotman_Vuhod.php)
- Эко, У. *Заметки на полях «Имени розы»*. Дата обращения: 01.06.20. Режим доступа: <https://litportal.ru/avtory/umberto-eko/kniga-zametki-na-polyah-imeni-rozy-240222.html>
- Mielczarek, E. (2015) «*La 7e fonction du langage*» de Binet existe-t-elle? *Les motont bel et bien un pouvoir*. Retrieved June 1, 2020 from <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1428468-la-7e-fonction-dulangage-de-binet-existe-t-elle-les-mots-ont-bel-et-bien-un-pouvoir.html>
- Phélip, O. (2015) *Laurent Binet brouille les pistes entre le réel et la fiction dans «La septième fonction du langage»*. Retrieved June 1, 2020 from [https://www.huffingtonpost.fr/olivia-phelip/laurent-binet-la-septieme-fonction-du-langage\\_b\\_8350350.html](https://www.huffingtonpost.fr/olivia-phelip/laurent-binet-la-septieme-fonction-du-langage_b_8350350.html).

Ольга Королькова

#### СЕМІОТИКА ІРОНІЇ ТА ІРОНІЯ СЕМІОТИКИ: ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ ДЕТЕКТИВ

Статтю присвячено семіотичному та іронічному дискурсу у сучасному інтелектуальному детективі. Метою є виявлення семіотичних характеристик іронії як художнього прийому в жанрі «семіотичного детективу». Матеріалом дослідження є романи У. Еко і Л. Бине, особливу увагу привернуто до аналізу іронічної контекстуальності та інтертекстуальності інтелектуального детектива.

**Ключові слова:** іронія, семіотика, інтелектуальний детектив, інтертекстуальність, Умберто Еко, Лоран Бине.

Olga Korolkova

#### SEMIOTICS OF IRONIA AND IRONIA SEMIOTICS: INTELLECTUAL DETECTIVE

The article is devoted to the semiotic and ironic discourse in modern

*intellectual detective novel. The goal is to identify the semiotic foundations of the detective as a literary genre, the features of the structure of the sign in the construction of a detective story as well as the semiotic characteristics of irony as an artistic device in the genre of «semiotic detective novel». The material of the study was the novels «The Name of the Rose» by U. Eco and «Seventh language function» by L. Binet, the intellectual mysteries combining semiotics in fiction, historical and linguistic studies, and literary theory. Special attention is paid to the analysis of the ironic contextuality and intertextuality of the intellectual detective novel. Such genre signs of a modern intellectual detective story are highlighted: intellectual intrigue (intellectual intrigue complements the composition of the classic detective novel, which is based on plot intrigue and cognitive intrigue), parody (peculiarity of the parody in the novels at various levels of organization of the literary text – plot lines, character structure, rhetorical techniques – is considered), intertextual drift (hidden and open citation various techniques for using allusions, turning a character into a text), change of communication codes and multiple interpretations as well as open composition and the unfinished finale which is not typical for a classic detective novel. All of the listed features are primarily due to the ironic discourse of this genre.*

**Keywords:** *irony, semiotics, intellectual detective, intertextuality, Umberto Eco, Laurent Binet.*

#### References

- Bart, R. (2004) *Imperiya znakov* [Empire of signs]. Moskva: Praksis, 144 p. Retrieved June 1, 2020 from <https://www.litmir.me/br/?b=155665>
- Bart, R. *Novyj «Sitroen»* [New Citroen]. Retrieved June 1, 2020 from <https://www.drive2.ru/b/536774705806311981>
- Bine, L. *Sedmaya funkcija yazyka* [Seventh language function]. Retrieved June 1, 2020 from [http://loveread.ec/read\\_book.php?id=85665](http://loveread.ec/read_book.php?id=85665)
- Zhizhek, S. *Dva sposoba izbezhat realnogo v zhelanii* [Two ways to avoid the real in desire]. Retrieved June 1, 2020 from [detective.gumer.info/txt/zizek.doc](http://detective.gumer.info/txt/zizek.doc)
- Lotman, Y. *Vyhod iz labirinta* [Exit from the maze] Retrieved June 1, 2020 from [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Lotman/Lotman\\_Vuhod.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotman/Lotman_Vuhod.php)
- Eko, U. *Zametki na polyah «Imeni rozy»* [Postscript to the *Name of the Rose*] Retrieved June 1, 2020 from <https://litportal.ru/avtory/umberto-eko/kniga-zametki-na-polyah-imeni-rozy-240222.html>

- Mielczarek, E. (2015) «*La 7e fonction du langage*» de Binet existe-t-elle? *Les mots ont bel et bien un pouvoir*. Retrieved June 1, 2020 from <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1428468-la-7e-fonction-du-langage-de-binnet-existe-t-elle-les-mots-ont-bel-et-bien-un-pouvoir.html>
- Phélip, O. (2015) *Laurent Binet brouille les pistes entre le réel et la fiction dans «La septième fonction du langage»*. Retrieved June 1, 2020 from [https://www.huffingtonpost.fr/olivia-phelip/laurent-binnet-la-septieme-fonction-du-langage\\_b\\_8350350.html](https://www.huffingtonpost.fr/olivia-phelip/laurent-binnet-la-septieme-fonction-du-langage_b_8350350.html)

*Стаття надійшла до редакції 16.04.2020*

*Стаття прийнята 16.05.2020*

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2\(34\).218084](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2(34).218084)

УДК 38.2

Ліана Кришевська

## ВДАВАНИЙ ПАТОС ДЕКОНСТРУКЦІЇ

*Ця попередня розвідка ставить питання про засади деконструкції. Її структурні елементи розглядаються на прикладі конкретного мистецького твору та порівнюються з принципами серйозно-сміхових жанрів. Із співставлення деконструкції і карнавального світосприйняття здобувається висновок про суперечність деконструкції як такої принципам екзистенції людини.*

**Ключові слова:** деконструкція, карнавал, серйозно-сміхові жанри, досвід, художній твір.

Основою викладених тут спостережень став досвід художнього твору – інсталяції Томаса Хіршхорна «Never Give Up The Spot». Цей факт має принципове значення. Свій твір Томас Хіршхорн мислив та зреалізував як свого роду модель деконструкції. Вона була тематично спрямованою, мала за собою конкретну програму, однак з переконливою наочністю, концентровано втілювала засадничі і дійові принципи деконструкції як такої, як методу опрацювання явищ культури, як світоглядної позиції. Твір був словом, словом в тому сенсі, в якому його тлумачить Густав Шпет [Шпет 2007: 207], яке в чуттєвій формі художніх засобів інсталяції розгорталося перед глядачем та потребувало задля свого розуміння радше зчитування, ніж витлумачення.

Таке сприйняття художнього твору, та його відношення до викладених далі міркувань викликає потребу додаткового коментаря. Адже викладені тут настанови щодо деконструкції не є інтерпретацією інсталяції «Never Give Up The Spot». Це важливо підкреслити, аби з одного боку конкретизувати позицію по відношенню до художнього твору Т. Хіршхорна, наголосити деякі аспекти досвіду мистецького твору загалом, та врешті решт роз'яснити логіку побудови думки щодо концепту, який тут власне розглядається.

У відношенні до досвіду предикат «естетичний», що традиційно використовується в контекстах, де мова заходить про враження від мистецького твору, усунуто свідомо. Враження від інсталяції Хіршхорна не мали нічого спільного з душевними чи навіть з духовними коливаннями, які найчастіше і часто недоречно пов'язують з естетикою. Так само як і в інсталяції, естетичний елемент у сприйнятті твору був відсутній. Натомість змістовна інтенція через посередництво художньої мови, яка зберегла свою метафоричність з притаманною їй символічністю та ігровими елементами, тобто все те, що мову мистецтва робить мовою мистецькою, була

загострена максимально. Це значно «полегшувало» сприйняття твору, надавало можливість схоплювати його безпосередньо, без еківоків та відволікань. Твір «зчитувався» як аналітично зважена теза, з тією лише різницею, що засобом її донесення до публіки була метафорика мови мистецтва, максимально абстрагована від конвенційності вказівного знаку.

Ці особливості інсталяції, пов'язані з індивідуальною авторською стилістикою, дали змогу проступити тим засадничим елементам художнього твору, які в принципі зумовлюють існування мистецтва як дискурсу мовлення про Світ, дискурсу, що співіснує поряд з іншими дискурсами, наприклад, науковим, і відрізняється, на сам перед, мовою, якою послуговується і якою мовить. (До порівняння [Ковальова, Левченко 2018: 9]).

Масштабну інсталяцію Томаса Хіршхорна «Never Give Up The Spot» було презентовано в Мюнхені в музеї Вілла Штука наприкінці 2018 року. Мюнхенська інсталяція Т. Хіршхорна відноситься до ряду його відомих інсталяцій під загальною назвою «Руїна». Однак ця «Руїна» не тільки мала свою власну додаткову назву, але й розгорнутий епіграф, з яскраво вираженим маніфестарним, навіть дещо патетичним характером. «Never Give Up The Spot» доповнювався висловом А. Грамши «Destruction Is Difficult. Indeed It Is As Difficult As Creation» [Hirschhorn 2018]. Сам вибір назви та епіграфу надає інсталяції свого роду програмного характеру. А у співвідношенні до засобів художнього виразу, застосованих в творі, до його композиційно-конструктивних елементів ці красномовні тези вже є активним імпульсом до інтерпретаційного тлумачення. Однак від такої аналітичної стратегії потрібно утриматись. В усякому випадку попервах.

Інсталяція, художнім змістом якої стала деконструкція, не розглядається в цьому контексті як змістовне ціле, інтенції та ідеї якого потребують тлумачення. Вона сприймається як власне *модель деконструкції*, модель діюча та така (і це найбільш цінне) яка в свої художні реалізації унаочнює принципи деконструкції, її природу та дійові засади. Аби схопити цю модель перед спокусою змістовного тлумачення твору необхідно утриматись. Незважаючи на інтерпретаційну спокусу красномовного і багатообіцяючого співставлення чистої художньої форми твору і змістовної перспективи назви та епіграфу.

Інсталяцію, яка динамічно функціонувала протягом своєї презентації в музеї і в ці динаміці змінювалась, треба охопити в цілому, як модель, як самостійний світ, відсторонений, виокремлений від світу справжнього, усталеного і яким по відношенню до твору Т. Хіршхорна являвся світ музейної інституції. В контексті цього викладу це охоплення інсталяції як «самостійно» існуючого світу змушено буде замінено описом. І хоча

перекладати художній твір аналітичною чи навіть описовою вербальною мовою справа невдячна, чи навіть й марна, зробити це необхідно. Це дасть змогу окреслити засадничі елементи світу, який утворювала інсталяція. Концептуальним підґрунтям аналізу інсталяції як динамічної структури стане теорія серйозно-сміхових чи то карнавалізованих жанрів М. М. Бахтіна, яка не тільки не втрачає актуальності, але й постійно набуває значущості з огляду і на культурні, і на соціально-політичні тенденції сьогодення.

Розгляд твору Т. Хіршхорна в категоріях концепції М. Бахтіна створить основу, аби і деякі засади деконструкції порівняти з карнавальним світосприйняттям та надалі сформулювати деякі попередні зауваження, чи навіть застереження, що стосуються деконструкції як настанови до сприйняття світу та відносин з ним.

В мюнхенській «Руїні» Т. Хіршхорн вкотре звертається до однієї з своїх лейттем: музей майбутнього. Не слід вважати, що він трактує чи втілює її як якусь фантазійну, на кшталт science fiction. Його проекти – це послідовне втілення бачення музейного простору, як простору, в якому людина вільно, в любий час, без обмежень має доступ до творів мистецтва та змогу реалізувати свою власну потребу творчого висловлювання. В своєму баченні музею майбутнього Т. Хіршхорн заперечує на сам перед ієрархічну структуру, яка складається внаслідок одноосібного (з боку музею) привласнення права на експертне володіння творами мистецтва [Hirschhorn, 2018]. Він декларує необхідність усунення дистанції між відвідувачем та музейним простором і в своїх проектах реалізує цю ідею послідовно. Іншими словами, Т. Хіршхорн руйнує інституалізовану музейну ієрархію, в якій відвідувач займає найнижчий щабель. Досягається це завдяки тому, що музейно-виставковий простір сприймається ним як простір для креативної діяльності відвідувача музею. В буквальному значенні цього виразу.

Отже презентація «Руїни» в Мюнхені була влаштована за тими принципами, які на переконання Т. Хіршхорна мають обумовлювати функціонування музею майбутнього. На сам перед це вільний доступ до музею та вільне, не обмежене контролем перебування відвідувача в музейних стінах. Тож відвідування виставки протягом трьох місяців було безкоштовним. Також безкоштовно кожен бажаючий міг отримати огрядний каталог про саму інсталяцію та творчі настанови Т. Хіршхорна. Музейні наглядачі в виставковому просторі були відсутні. Натомість в залі постійно знаходились куратор виставки та його помічники-волонтери, які за потреби могли розказати про інсталяцію та відповісти на питання.

Наступний принцип функціонування музею майбутнього – можливість та умови творчої самореалізації. Втілення цього принципу вплинуло, з

одного боку, на змістовну складову інсталяції, з іншого, на її загальну формальну конструкцію. «Руїна» була інстальована в новій частині музею Вілла Штука, в залах для змінних виставок. Інсталяція уявляла собою єдину композицію, влаштовану чи вбудовану в триповерхове приміщення. Зовнішня структура інсталяції нагадувала щось на кшталт перевернутого кратера, чи радше перевернуту вирву, що залишається по вибуху. Також і за змістом інсталяція імітувала місце вибуху.

Матеріал, з якого інсталяція була забудована, був самим різноманітним, але загалом його б можна було б визначити терміном «сміття»: картон, папір, пінопласт, якісь меблі. Все це трималось купи завдяки кілограм липкої стрічки легко впізнаваного коричневого кольору невизначеного відтінку. Протискатись через це структуроване звалище вгору а потім вниз треба було вузькими стежечками, інколи навіть навпростець по картону і пінопласту, роззираючись на всі боки: вся інсталяція була завішана малюнками, схожими на ті, які малюються на полях учнівських зошитів чи рукописів, фото, вирізками з газет, надписами чи роздруковками текстів переважно політичного або критично-соціального змісту, скульптурами та об'єктами, естетика яких часто відтворювала стилістику «заборного», а інколи і «туалетного» мистецтва.

Переважна частина цих елементів інсталяції була виконана і відразу вмонтована в інсталяцію самими відвідувачами. І це не лише не заборонялось, а, навпаки, заохочувалась та передбачалась проектом. В саму конструкцію «Руїни» було вбудовано декілька «гrotів» чи то кімнат, в яких можна було знайти все, що могло знадобитись для такої діяльності: комп'ютер, принтер, папір, олівці, фарби тощо. Окремий гrot був призначений для створення об'єктів та скульптур. В цих гrotах-кімнатах можна було не лише дати волю своїм креативним потребам, незалежно від рівня здібностей, але просто зупинитись для відпочинку, посидіти на дивані та в кріслах, випити каву з встановленого автомату та побалакати з друзями.

І це ще не все. Кожен бажаючий міг влаштувати в рамках інсталяції власний захід, домовившись з організаторами лише про час: якихось встановлених вимог організаторів до змісту і професійного рівня не було. Майже кожен день в «Руїні» відбувалось щось ініційоване кимось з відвідувачів. Тут проходили поетичні вечори, читання, концерти класичної та популярної музики, якісь майстер-класи, уроки йоги і навіть виїзні засідання історичної кафедри університету Людвіг-Максиміліана. Про численні екскурсії годі вже говорити, а батьки приводили свою малечу в цю інсталяцію погратись. Загалом за три місяці роботи інсталяцію відвідало близько 15 000 людей. Це майже вдвічі більше звичайного числа відвідувачів музею за аналогічний період.

Т. Хіршхорну не вдалось втілити лише один з принципів музею майбутнього – його цілодобове функціонування.

Навіть короткий, узагальнений опис інсталяції і конституційних умов її функціонування дають беззаперечні підстави сприймати і аналізувати інсталяцію в категоріях теорії серйозно-сміхових жанрів. Саме в тому її варіанті, в якому вона була сформульована свого часу М. Бахтіним.

За своєю суттю, в свої первинні формі карнавал є дійством, що відбувається не на сцені, а на площі. Це дійство складно (якщо взагалі можливо) зрозуміти, знаходячись поза його межами, споглядаючи його осторонь. Розділення на дійових осіб та глядачів в карнавалі є неможливим та більш того, не передбачено взагалі: в карнавалі не приймають участь, в ньому живуть, і ним живуть. Карнавал є особливим світом, не схожим на світ об'єктивної повсякденної реальності. Це світ «навпаки», що випрацьовує свої власні правила, які не співпадають і навіть заперечують закони соціально-ієрархічної дійсності.

Простір і час карнавалу це простір і час вивільнення від законів соціума, від норм соціально-ієрархічних відноси, правил етикету, умовностей спілкування. Це світ вільний від регламентованих відносин і світ вільного спілкування, аж до фамільярного контакту та ексцентричних форм поведінки. Саме фамільярний контакт та ексцентричність поведінки М. Бахтін визначає як дві з чотирьох зовнішніх характеристик карнавалу. Інші характеристики: різного типу мезальянси та профанація, пов'язані з двома попередніми та безпосередньо від них походять [Бахтін 1990: 25].

Слід зазначити, що вкоріненість мюнхенської «Руїни» в природі карнавалізованих жанрів серед інших аналогічних проєктів Т. Хіршхорна найбільш послідовна. Якщо тут не вкралась помилка, то мюнхенська «Руїна» є першим з аналогічних проєктів, який було облаштовано саме в музейному просторі, а не в виставковому просторі іншого типу. Тож жанрові елементи, визначні для серйозно-сміхової сфери були в цьому випадку підкреслено унаочнені. В цьому контексті і на змістовному, і на формально-композиційному рівні важливо зауважити той домінуючий елемент інсталяції, який в бахтінській теорії пов'язано з ритуалом дійства розвінчання короля і елементом профанації або зниження, на якому він базується [Бахтін 1990: 221]. «Розвінчаним королем» в цьому випадку слід вважати музейну інституцію як таку, що втратила свою позицію в ієрархії музейна інституція – твір мистецтва – відвідувач.

Безпосередньо, елемент профанації чи то зниження мав свій вираз не лише в безкоштовному та вільному доступі глядача до виставки та в позиції глядача як спів-автора. Але і в самому факті презентації «Руїни» Т. Хіршхорна в музеї Вілла Штука. Свою візуалізацію це зниження отримало в контрасті

між вишуканою архітектурою вілли, збудованої в стилі ар-нуво і, власне, інсталяцією, яка б з точки зору прискіпливого в питаннях естетства Франца фон Штука була б купою сміття, а факт її розміщення в його віллі – скандалом і неподобством. До того ж, протягом всього часу дії виставки це умовно кажучи «сміття»: частинки пінопласту та шматочки липкої стрічки, чіплялись до одягу та взуття відвідувачів і розповсюджувалось по всьому приміщенні музею, завдаючи зайвого клопоту прибиральникам з одного боку, з іншого ж, сповіщаючи про інсталяцію та захоплюючи музейні території. Тож саме поєднання матеріалів та зовнішньої форми: вишуканої будівлі з її коштовно оздобленими інтер'єрами та на позір беззмістовної інсталяції гігантських розмірів, створеної з матеріалів, які не відповідають усталеному уявленню про матеріал мистецького твору, виглядало досить ексцентрично, а з позиції музейної інституції (якби та була особою), воно безумовно сприймалось би як мезальянс та фамільярність вищого гатунку.

Аналіз інсталяції в контексті карнавалізованих жанрів та аналіз укоріненості твору Т. Хіршхорна в царині серйозно-сміхового можна плідно продовжувати далі. Однак важливіше наголосити тут інше. Це інше не стосується використання автором мови, методів та структур серйозно-сміхових жанрів. В усякому разі не стосується безпосередньо. Воно не є питанням органічного зв'язку карнавалізованого світосприйняття і деконструкції як світоглядної позиції, чи радше відсутності такої позиції. Йдеться не про подібність карнавалу і деконструкції, хоча питання про їх спорідненість є більш ніж обґрунтованим. Йдеться про їх різницю. І саме в площині, де чітко визначається кардинальна розбіжність деконструкції і карнавалу, унаочнюються ті особливості першої, що дають підстави сприймати пафос, супроводжуючий деконструкцію незалежно від сфери її використання – чи то царина конструктивів культури, чи то соціально-політична сфера, чи будь що інше, є вдаваним, чи що найменше гаданим.

Як зазначає М. Бахтін, карнавальне світовідчуття базується на метафізичному (в його власному визначенні на космічному) страху трансцендентного та пов'язаних з ним есхатологічних образах [Бахтін, 1990, 371]. Саме карнавальне дійство є формою долання цього страху. Отже онтологічно карнавал базується на опозиції страху і його долання, на опозиції, яка безпосередньо визначає символічний зміст і значення карнавального дійства як постійне, безперервне в свої циклічності відновлення світу через його смерть<sup>1</sup>. В свою чергу це постійне відновлення через смерть є засадничою рисою людської екзистенції, поза якою існування Світу не є можливим. Опосередковано ця символічна структура зберігається в художній мові серйозно-сміхових жанрів, що викристалізувались як свого роду відбитки карнавалу, залишились і надалі



функціонують в культурі.

Питання ж про підгрунтя деконструкції, яке виправдовувало б її на метафізичному рівні та утворювало б її беззаперечний, переконливий онтологічний статус має отримати негативну відповідь. У порівнянні з карнавальним світоглядом ця негація отримує лише додаткову підтримку. Та більше. Здається це порівняння дає можливість припустити, що деконструкція як така, чиста (reïn) деконструкція суперечить самим засадам екзистенції людини і в своєму послідовному втіленні в якості світоглядної позиції може бути руйнівною для індивідуальних та суспільних структур існування<sup>2</sup>.

Саме тут необхідно повернутись до мистецького твору, до інсталяції Хіршхорна як до «діючої» моделі деконструкції, аби з'ясувати, виокремити той первень, що попри все може забезпечити деконструкції продуктивність. В цьому відношенні надзвичайно важливою була робота команди волонтерів, які протягом всього часу дії виставки обслуговували інсталяцію. В буквальному сенсі кожен день вони розчищали її, підклеювали, збирали сміття, яке утворювалось із-за постійної і надзвичайно активної діяльності відвідувачів, прокладали «стежки», тощо. Без цього інсталяція швидко перетворилася б на справжню купу сміття, втратила б форму та сенс, унеможливила б будь яку творчу комунікацію. Сприяти цю роботу лише як підтримку чистоти та порядку було б неприпустимим спрощенням. Ця діяльність, яку не можна було припинити, яка потребувала постійного перебування в інсталяції – в місці, радикально виокремленому від об'єктивної реальності, в місці, яке встановлювало власні суспільні закони та власний плин часу, була зумовлена іншими цілями. Власне, утриманням / триманням форми, що забезпечувало трансляцію покладеного в неї змісту.

Отже, у відповідності до логіки мистецького твору Т. Хіршхорна, додатковою компонентою деконструкції, що забезпечувала б її плідність і продуктивність є робота чи то діяльність (Tätigkeit), яка може бути описана в особливих категоріях зв'язку часу, місця та перебування в свідомості. Без цих зусиль, спрямованих на утримання / тримання форми та змісту деконструкція перетворюється на хаос та породжує лише його.

#### Примітки

<sup>1</sup> Лише нагадаємо, що одним із символів середньовічного карнавалу була вагітна смерть.

<sup>2</sup> Прикладів такого руйнівного впливу деконструкції на структури суспільства можна легко знайти, звернувшись хоч би до політичної чи соціальної сфер.

#### Список використаної літератури

- Бахтин, М. М. (1990) *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва: Художественная литература, сс. 543.
- Ковальова, Н. І., Левченко, В. Л. (2018) *Сфера естетичного у філософських та інтелектуальних рефлексіях ХХ сторіччя*, в: *Українські культурологічні студії*, № 2 (3), Київ, сс. 8–13.
- Шпет, Г. (2007) *Эстетические фрагменты*, в: *Шпет, Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры*, Москва: РОССПЭН, сс. 173–323.
- Hirschhorn, T. (2018) *Künstler/innenbuch «Never Give Up The Spot»*. München, Museum Villa Stuck.

*Ліана Кришевська*

#### МНИМЫЙ ПАФОС ДЕКОНСТРУКЦИИ

Затрагиваемый в статье вопрос касается оснований деконструкции. Ее структурные элементы рассматриваются на примере конкретного художественного произведения и сравниваются с принципами серьезно-смеховых жанров. Тезис о несовместимости деконструкции как таковой и принципов человеческой экзистенции выводится из сравнения деконструкции и карнавального мироощущения.

**Ключевые слова:** деконструкция, карнавал, серьезно-смеховые жанры, опыт, произведение искусства.

*Liana Kryshevska*

#### IMAGINARY PATHOS OF DECONSTRUCTION

The main topic of this article is the foundation of deconstruction. Its structural elements are considered on an example of the Thomas Hirschhorn's installation *Never Give Up The Spot?*, which is a deconstruction of the traditional museum pattern. The highlighted elements are similar to the paradigms of the serio-comic genres. It means the deconstruction can be described with the concept of carnivalesque developed of M. Bakhtin. On these grounds the deconstruction considered as an attitude to World was compared to the carnivalesque as a Worldview. This comparison allows to make a conclusion about the incompatibility of the deconstruction as such and the foundation of Human Existence.

**Keywords:** deconstruction, carnivalesque, serio-comic genres, experience, work of art.

## References

- Bakhtin, M. M. (1990) *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovia i Renessansa* [Rabelais and its world], Moskva, Khudozhestvennaya literatura, pp. 543.
- Kovalova, N. I., Levchenko, V. L. (2018) *Sfera estetychnoho u filosofskykh ta intelektualnykh refleksiakh XX storichchia* [Sphere of esthetics in philosophical and intellectual reflections of XX century], v: *Ukrainski kulturolohichni studii*, № 2 (3), Kyiv, pp. 8–13.
- Shpet, H. (2007) *Estetycheskiye fragmenty* [Esthetical fragments], v: *Shpet, H. Iskusstvo kak vid znaniya. Izbrannye trudy po filosofii kultury*, Moskva, ROSSPEN, pp.173–323.
- Hirschhorn, T. (2018) *Künstler/innenbuch «Never Give Up The Spot»*, München, Museum Villa Stuck.

Стаття надійшла до редакції 22.05.2020

Стаття прийнята 20.06.2020

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2\(34\).218086](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2(34).218086)

УДК 1(091); 2(211)

Светлана Коначева

### ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЮМОРА В АНАТЕИСТИЧЕСКОМ ПРОЕКТЕ РИЧАРДА КЕРНИ

*В статье рассматривается роль юмора в постметафизических исследованиях религии в трудах Р. Керни. Исследуется концепция анатеизма как проекта возвращения религии «после смерти Бога». Автор показывает, что юмор является необходимой составляющей анатеистической религиозности, позволяя сочетать возможное и невозможное.*

**Ключевые слова:** юмор, анатеизм, герменевтика, воображение, гостеприимство.

В классическом христианском теизме к юмору, по выражению С. С. Аверинцева, относятся с «духовной осторожностью». Он полагал, что смех как средство для достижения внутреннего освобождения (а не свободы!), сам по себе включает элементы психофизического насилия. Поэтому «предание, согласно которому Христос никогда не смеялся, с точки зрения философии смеха представляется достаточно логичным и убедительным. В точке абсолютной свободы смех невозможен, ибо излишен» [Аверинцев 1992: 9]. Лишь безсмеховый юмор, который «соответствует суверенному пользованию свободой», был, по мнению Аверинцева, для Христа естественным посредником между совершенством его внутреннего мира и несовершенством внешнего. Однако по мере того как многие положения классического теизма ставятся под вопрос в современной религиозно-философской мысли, меняется и отношение к юмору и смеху. Свое место юмор обретает в трудах теологов, которые предлагают новые взгляды на религию, способные, как полагает П. Гарднер преодолеть, «жизнеотрицающие пародии прошлых веков» [Gardner 2010: 133]. В данной работе мы обратимся к интерпретации юмора в диакритической герменевтике ирландского философа и теолога Ричарда Керни, чтобы показать, как юмор становится неотъемлемой частью современных постметафизических теологических проектов.

В ряде работ [Kearney 1999, Kearney 2001, Kearney 2002, Kearney 2006, Kearney 2010, Kearney 2016] Керни рассматривает вопрос о судьбе Бога в постсовременном мире, пытаясь уйти от метафизических категорий онто-теологии и мыслить Бога, «который может быть», – Повелителя истории, который действует и вмешивается, кто призывает к Себе и Сам приходит в мир нашего повседневного существования. Свой способ понимания религии «после смерти Бога» он называет анатеизмом (anatheism). Согласно Керни,

анатеизм – путь, по которому секулярное агностическое общество может вновь начать поиск Бога. Не стремясь объединить или снять две диалектически противоположные позиции теизма и атеизма, он характеризует анатеизм не как новую религию, а как повторное возвращение божественного на границе, где встречаются священное и секулярное. Сам Керни описывает анатеизм различными способами: как движение, парадигму, приглашение, пари, драму; положение между, до и вне пределов разделения теизма и атеизма. Приставка *ana* в слове ана-теизм вызвала оживленные дискуссии [Gschwander 2013, Rubenstein 2012, Sheehan 2017]. В статье «Эпифания повседневности: навстречу микро-эсхатологии» [Kearney 2006]. Керни придает два значения префиксу *ana* в слове ана-теизм – «снова» (*again*) и «после» (*after*). В подобном значении этот концепт описывает такой тип религиозности, который оставляет открытые варианты как теизма, так и атеизма: «Это повторение перед Богом самых ординарных вещей нашего самого обыденного существования» [Kearney 2006: 8]. Мэри-Джейн Рубенштейн предпочитает видеть в этом неологизме значение: «Бог снова» [Rubenstein 2012: 90]. Томас Шихан подчеркивает двойственность анатеизма: это одновременно и *ab deo* – отказ от Бога метафизики, и *ad deum* – теопоэтическое переосмысление Бога возможности [Sheehan 2017: 88]. В ключевой работе, развивающей концепцию анатеизма, «Анатеизм: Возвращение к Богу после Бога» [Kearney 2010], Керни указывает, что *ana* сигнализирует о возвращении к тому, что можно назвать изначальным пари, заново открывающем то пространство, где мы можем свободно выбирать между верой и неверием. Керни характеризует анатеизм фразой О. Уайльда – «религия агностиков» [Kearney 2010: 13], которая определяется и вдохновляется пространством «святой незащищенности» [Kearney 2010: 5], радикального смирения и верности. Тем самым, «анатеизм представляет собой возможность заново обрести веру» – «это приглашение вернуться к тому, что можно было бы назвать инаугурационной сценой религии: к встрече с радикальным Чужаком, которого мы можем называть или не называть Богом» [Kearney 2010: 5].

Ядром анатеистической концепции становится понятие божественного Чужого (*divine Stranger*). В то время как официальная теология и религиозное сознание обычно сосредоточены на истории творения, спасения, чудес или Страшного суда как торжества веры, Керни обращается к забытой фигуре Чужого (*Stranger*). Движение анатеизма «начинается и заканчивается эпифанией божественного в лице чужого» [Kearney 2010: 149]. Согласно Керни в основе веры должна лежать предрасположенность к гостеприимству в отношении Другого, который превосходит человеческий опыт. Такое расположение способствует открытости к божественному как Чужому,

всегда остающемуся за пределами человеческого понимания. Керни развивает феноменологию чужого как парадигму для любой встречи человека с Богом. По его мнению, подлинная религия делает возможным переживание Бога как чужака, незнакомца, несводимого при этом к Его чуждости.

Анатеистическое пари, которое пытается описать Керни, имеет пять основных компонентов: воображение, юмор, преданность, проницательность и гостеприимство. Строго говоря, они представляют собой не пять последовательных моментов, хронологически разделенных во времени, а скорее равно изначальные аспекты одной герменевтической арки. Ставки делаются в одно мгновение, все сразу. Кратко обозначим каждую из них, выделив роль юмора.

Воображение описывается в контексте свободы выбора. Такой выбор предполагает нашу способность воображать разные возможности в одном и том же человеке, видеть перед собой Другого как Чужака, которого можно приветливо встретить или отвергнуть. Это чувство изначальной открытости по отношению к Чужаку означает, что наше восприятие уже является герменевтическим «видением как». Речь идет о предвещающей любые теоретические размышления первичной интерпретации, вписанной в наши телесные реакции, эмоции и аффекты. Реакция страха или принятия уже подразумевает движение первичного воображения. По Керни, акт веры – как веры в возможность невозможного, в возможность, выходящую за рамки невозможного – был бы невыносим без этой мгновенной реакции воображения. Первичный момент воображения также имеет решающее значение для этики. Ведь без воображения нет эмпатии между собой и другими. Керни отсылает здесь к описанию эмпатии как «опыта чужого сознания» у Эдит Штайн. Этот «примордиальный опыт непримордиального» есть то, что дается мне другим, остающимся чуждым мне в самой своей данности. Он никогда не становится полностью мной самим, а только другим во мне и для меня. Таким образом, разрыв всегда остается и, именно он побуждает воображение реагировать на нередуцируемую трансцендентность и инаковость чужака, находящегося передо мной. В акте воображения «я превращаюсь в хозяина (я сам как другой), который принимает посетителя как гостя (другого как себя)» [Kearney 2010: 42]. При этом Керни отмечает, что незнакомец никогда «по-настоящему» не переводим на язык моих переживаний в полном или адекватном смысле. Я приветствую Другого, воображая Другого «как» Другого (метафорически) или «как если бы» Другой был похож на меня (фигуривно). Эмпатия может работать только по аналогии. Для того чтобы эмпатия стала симпатией, необходим акт воображения. Мы можем убить

чужака только в том случае, если не можем представить, каково это – быть им. Подобие несет в себе и сходство, и различие: в воображении я одновременно и являюсь, и не являюсь чужаком. А это, в свою очередь, подразумевает двойное движение действия и претерпевания: я активно воображаю, что значит – быть похожим на чужака, поскольку пассивно принимаю вызов чужака и его страдания.

Переходя к юмору, Керни отмечает, что это движение иногда упускается из виду в официальных религиозных доктринах, где безрадостное ханжество часто маскирует подлинно человеческие реакции. Под юмором он понимает «способность встречать и сочетать противоположности: то, что я вижу как невозможное и возможное одновременно» [Kearney 2010: 42]. Так бесплодная Сара у входа в свою палатку смеется, когда слышит, что у нее будет ребенок; так Мария, в тишине своей горницы говорит «Аминь», имея в виду: пусть невместимое будет вмещено. Напоминая определение юмора у Бергсона, который видит в нем творческий ответ на загадку, противоречие и парадокс, Керни утверждает, что, смиренно признавая земные пределы человеческого опыта, юмор превращает наше отношение к непостижимому Другому в «божественную комедию». Как указывает нам латинский корень *humus*, юмор, смирение и человечность (*humor*, *humility*, *humanity*) имеют общий источник.

Керни приводит примеры юмора в текстах христианства, ислама и иудаизма. В Новом Завете, это, прежде всего игривый обмен репликами Иисуса с самарянкой у колодца, когда Он дразнит ее рассказом о пяти мужьях; превращение воды в вино во время брака в Кане; вопросы Иисуса ученикам о Его личности: «а вы за кого почитаете Меня» (Мф 16:15); Его посмертное явление ученикам на берегу Тивериадского озера: «придите, пообедайте» – «вряд ли это первые слова, которые апостолы ожидали услышать от своего воскресшего Мессии» [Kearney 2010: 43]. Отмечаются также многочисленные комические повороты, каламбуры и головоломки, которые повторяются во всех Евангелиях и, особенно, в притчах: последние как первые, гора движется, царство подобное горчичному зерну, богач и игольное ушко и т. д.

По мнению Керни, история собственной жизни Иисуса сама по себе «божественно комическая» [Kearney 2010: 43], в той мере, в какой Он в основном прожил ее, как заметил Кьеркегор, «инкогнито». Это «драма Святого Дурака», исчезающего в присутствии и вновь появляющегося в отсутствии. Иисус предшествует Своему историческому существованию («Прежде, нежели был Авраама, Я есмь» Ин 8:56) и в то же время Он превосходит его («лучше для вас, чтобы Я пошел, ибо, если Я не пойду, Утешитель не придет к вам, а если пойду, то пошлю Его к вам» Ин 16:7).

Подобное комическое чувство Незнакомца, как человеческого и божественного, как того, кто приходит в масках и инкогнито, присутствует также в великой суфийской поэзии, где божественное посещение иногда описывается как игра в прятки. Керни отмечает, что одна из самых известных газелей Хафиза называется «Я слышал, как Бог смеялся», а сборник его стихотворений «Диван» изобилует случаями, когда поэт шутит со своим божественным возлюбленным. Здесь же Керни упоминает смешные хасидские рассказы о мессианских событиях, например, знаменитую историю нищего, который подходит к Мессии у ворот Рима и, постучав его по плечу, спрашивает: «Когда же ты придешь?» Мессианское время, разрушающее привычный континуум истории и переворачивающее прошлое и будущее с ног на голову, божественно комично.

Тем самым, для Керни юмор как составной элемент анатеистической религиозности – это «глубокое смирение перед избытком смысла, который божественный незнакомец несет как нимб вокруг своей головы» [Kearney 2010: 43]. Божественный Чужак преодолевает границы общепринятых познаний, призывая нас вернуться к нашей земной доле, как смертных, ищущих чего-то «большого». Высший как низший, хозяин как слуга; все перевернуто вверх дном в логике священной инаковости. Юмор напоминает нам о том, что мы глубоко и неизменно земные творения – конечные, смертные, натальные: «Мы смеемся, как Сара, когда видим Бога, потому что мы – мирские сущие, стоящие перед божественным избытком» [Kearney 2010: 43]. Керни также указывает, что истинные мистики и святые отличались своим юмором, и цитирует Майстера Экхарта: «Бог рассказал мне анекдот, и созерцание того, как Он смеется, научило меня больше, чем все Писания». В конечном итоге, по мнению Керни, юмор обнаруживает бездну нашего незнания и умение принять возможность невозможного.

Третье движение анатеистического пари – обязательство. Наш ответ незнакомцу уже является решением. Открытость воображения и юмора к противоположным вариантам сопровождается моментом выбора. Это момент, когда человек на призыв Бога отвечает «Вот я, Господи» (Исх 2:4). Тем самым момент истины становится не просто знанием истины, но ее свершением (*facere veritatem*, как сказал Августин). Обязательство, по мнению Керни, напоминает о том, что «ортопраксия предшествует ортодоксии; доверие предшествует теории; действие предшествует абстракции» [Kearney 2010: 44]. Понятое таким образом обязательство делает истину в своем истоке вопросом экзистенциальной трансформации (*metanoia*). В анатеистическом пари речь идет о перформативной истине, которая становится возможной как заключение завета.

Проницательность – четвертый аспект пари, не идет вслед за другими,

но сопровождает их. Керни настаивает на различии слепого и мудрого прыжка веры. Анатеистическое пари отнюдь не иррационально, оно, как указывал Поль Рикер, герменевтически бдительно. Это значит, что каждое видение – это «видение как», чтение Чужака как того или иного, как источника любви или ненависти, жизни или смерти. Прочитать лик другого трудно, он часто дезориентирует и озадачивает, но это никогда не бывает полностью невозможным. В противном случае каждая встреча с божественным была бы свиданием вслепую. Но анатеистическая точка зрения предполагает, что даже если Чужак появляется в темноте, мы принимаем его с широко открытыми глазами. Здесь Керни вступает в критический диалог с Жаком Деррида и приверженцами теории деконструкции для которых «каждый другой – полностью другой» (*tout autre est tout autre*). Он настаивает на необходимости «различия духов»: «не каждый незнакомец божественен, есть тот, кто убивает, и тот, кто приносит жизнь, Другой, который любит, и другой, который лжет» [Keatney 2010: 45]. Было бы большой наивностью полагать, что мы, люди, способны безоговорочно приветствовать каждого, кто к нам приближается. Авраам, Иисус и Мухаммад слушали Другого, который принес жизнь, однако в истории есть бесчисленное множество случаев, когда люди слушали голоса, которые повелевают убивать невинных во имя Бога. Вот почему многие великие святые и мистики, утверждавшие, что слышали священные голоса, настаивали на необходимости критериев различения, главным из которых является различие между божественным посетителем, который приносит сострадание, и обманщиками, которые приводят в смущение. Проницательность включает в себя интенсивный акт внимания, начинающегося с самого элементарного телесного уровня, сопровождаемого движением воображения, преданности и смирения, и простирается до критической рефлексии.

Наконец, последний момент анатеистического пари, который присутствует в нем с самого начала, – гостеприимство. Керни подчеркивает, что введение проницательности как важного составного элемента анатеистического проекта не означает, что знание превосходит любовь. Скорее, можно сказать, что любовь к незнакомцу – это форма «веры, ищущей разумения» (*fides quaerens intellectum*), при этом мы никогда не имеем абсолютного знания об абсолютном. Продолжая свой спор с теоретиками деконструкции, Керни отмечает, что роль знания в гостеприимстве сложна. Способность быть гостеприимным хозяином – это не только вопрос различения между чужаками; это также вопрос различения в самом себе. Здесь снова появляется отсылка к Рикеру, размышлявшему о «реконфигурации я», которое открывает себя другим

возможностям бытия. Заклучая анатеистическое пари, это проходит через своего рода «небытие», «акт самоотстранения от привычного Я» [Keatney 2010: 48]. Это умирание для эго не сводится к ничто, скорее мы становимся самими собой, «лишёнными единообразия». Здесь самость остраивается, подвергается различию, открывается альтернативам несхожести. Здесь «я» становится Другим для самого себя, сталкиваясь с Другим за своими пределами. Подобная трансформация личной идентичности, предполагающая прохождение через горнило небытия, – неотъемлемая часть движения гостеприимства, поскольку, только забыв о себе как об эго, можно стать гостеприимным хозяином для радикально вторгшегося в нашу самость Чужака. При этом Керни признает, что реконфигурация эго в гостеприимного хозяина отнюдь не безгранична. Есть пределы гостеприимства, по крайней мере, для конечных существ. Только Бог, как показал Ориген в своей концепции «всеобщего апокатастасиса», может любить всех сущих безоговорочно и без причины. Безусловное гостеприимство доступно Богу, а не человеку. Однако это не означает, что мы не должны пытаться подражать божественному, признавая наши пределы. Анатеистическое гостеприимство осуществляется и внутри религиозной традиции, и в межрелигиозных отношениях, и в отношении тех, кто вообще чужд религиозной культуре. Как справедливо отмечает Дж. Бёрки, достоинство анатеистического проекта как раз и заключается в том, что он «открывает площадку для проведения диалога между конфликтующими сообществами людей религиозных, секулярных или даже безбожных» [Burkey 2010: 165].

Таким образом, анатеизм обнаруживает себя в пространстве между теизмом и атеизмом, продолжая традицию Сократа, Августина, Николая Кузанского, С. Кьеркегора, Э. Гуссерля, акцентируя удивленное недоумение, которое в первую очередь побуждает искать и вопрошать. И здесь юмор, как одна из ставок в анатеистическом пари имеет решающее значение. Его обезоруживающее смирение позволяет смягчить как догматическую уверенность («Я знаю Бога») теиста, так и рациональную самоуверенность («Я знаю, что Бога нет») атеиста. Внутри самих религиозных традиций юмор своим смирением перед избытком смысла напоминает, что не может быть абсолютного знания Абсолюта, но должен быть лишь плюрализм интерпретаций, которые всегда подлежат пересмотру или даже отказу от них. Бог в анатеистическом проекте предстает как вечно уходящий и приходящий, явленность божественного сопровождается негативностью, божественное перерождается в ординарное. Для Керни, это двойное чувство ухода и возвращения составляет «само сердце священного» [Keatney 2016: 17]. И оно может выражать себя либо духовно (как общая милостивая

открытость к «чему-то большему») или религиозно (с вовлечением в процесс веры обязательства и преданности). У анатеизма много вариантов. Можно быть либо анатеистом-теистом, либо анатеистом-атеистом, но каким бы не был выбор – вера или неверие – анатеизму остается пари. Помогая проститься с Все-богом (метафизическим Богом всеведения, всемогущества и всеприсутствия), анатеизм открывает путь Богу, который все еще может прийти, или Богу, Который все равно вернется. И когда в этом анатеистическом пари возникает риск, что «Бог до и после Бога» будет зафиксирован в статичных унивокативных понятиях, юмор позволяет деконструировать этот последний фетиш и снова «иди за Богом».

#### Список использованной литературы

- Аверинцев, С. С. (1992) *Бахтин, смех и христианская культура*, в: М. М. Бахтин как философ, Москва: Наука, сс. 7–19.
- Burkey, J. (2010) *Review: Kearney R. Anatheism: Returning to God after God* in: *Journal for Cultural and Religious Theory*, Vol. 10, № 3, pp. 160–166.
- Gardner, P. (2010) *Review: Kearney R. Anatheism: Returning to God After God. Taylor, M. C. After God*, in: *Expositions*, 4.1&2, pp. 133–138.
- Gschwander, Chr. M. (2013) *Postmodern apologetics? Arguments for God in contemporary philosophy*, N.Y.: Fordham University Press, 352 p.
- Kearney, R. (1999) *Desire of God*, in: *God, the Gift, and Postmodernism* / eds. Caputo J., Scanlon M., Bloomington: Indiana University Press, pp. 112–145.
- Kearney, R. (2001) *The God who may be: a hermeneutics of religion*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 172 p.
- Kearney, R. (2002) *Strangers, Gods and Monsters: Ideas of Otherness*, London: Routledge, 294 p.
- Kearney, R. (2006) *Epiphanies of the Everyday: Toward a Micro–Eschatology*, in: *After God: Richard Kearney and the religious turn in continental philosophy* / Ed. by Manoussakis J. P., NY: Fordham University Press, pp. 3–21.
- Kearney, R. (2010) *Anatheism: Returning to God after God (Insurrections: Critical Studies in Religion, Politics, and Culture)*, NY: Columbia University Press, 248 p.
- Kearney, R. (2016) *God After God: An Anatheist Attempt to Reimagine God*, in: *Reimagining the sacred: Richard Kearney debates God* / ed. Kearney R., Zimmermann J., NY: Columbia University Press, pp. 6–18.
- Rubenstein, M.–J. (2012) *Continental philosophy and philosophy of religion by Morny Joy; Anatheism: returning to God after God by Richard Kearney*, in: *International Journal for Philosophy of Religion*, Vol. 71, № 1, pp. 87–

92.

- Sheehan, T. (2017) *Review: Richard Kearney and Jens Zimmerman, eds., Reimagining the Sacred: Richard Kearney Debates God*, in: *Journal of French and Francophone Philosophy – Revue de la philosophie française et de langue française*, Vol. XXV, № 2, pp. 87–91.

Світлана Коначева

#### ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ГУМОРУ В АНАТЕІСТИЧНОМУ ПРОЕКТІ РІЧАРДА КЕРНІ

У статті розглядається роль гумору в постметафізических дослідженнях релігії в працях Р. Керні. Досліджується концепція анатеїзма як проекту повернення релігії «після смерті Бога». Автор показує, що гумор є необхідною складовою анатеїстическої релігійності, дозволяючи поєднувати можливе і неможливе.

**Ключові слова:** гумор, анатеїзм, герменевтика, уяву, гостинність.

Svetlana Konacheva

#### INTERPRETATION OF HUMOR IN RICHARD KEARNEY'S ANATHEISTIC PROJECT

The article deals with the role of humor in post-metaphysical studies of religion in the works of R. Kearney. We analyze the concept of anatheism as a project of returning religion "after death of God". The core of the anatheistic concept is the notion of the divine Stranger. Kearney develops the phenomenology of the Stranger as a paradigm for any human encounter with God. The main attention is paid to the five main components of anatheistic wager: imagination, humor, commitment, discernment and hospitality. The purpose of the study is to demonstrate that humor is a necessary component of anatheistic religiosity allowing to combine the possible and the impossible. Humor as a constituent element of anatheistic wager is deep humility before the excess of meaning. The humor shakes both the dogmatic certainty of the theist and the rational self-confidence of the atheist. Within the religious traditions the role of humor is to remind us that there can be no absolute knowledge of the Absolute, but there must be only a plurality of interpretations. We argue that in the context of anatheistic project humor reveals the abyss of our unknowing and our ability to accept the possibility of the impossible.

**Keywords:** humor, anatheism, hermeneutics, imagination, hospitality.

#### References

- Averincev, S. S. (1999) *Bahtin, smekh i hristianskaya kul'tura* [Bakhtin,

- laughter and Christian culture], in: *M. M. Bahtin kak filosof* [Bakhtin as a philosopher], Moskva, Nauka, pp. 7–19.
- Burkey, J. (2010) *Review: Kearney R. Anatheism: Returning to God after God*, in: *Journal for Cultural and Religious Theory*, Vol. 10, № 3, pp.160–166.
- Gardner, P. (2010) *Review: Kearney R. Anatheism: Returning to God After God. Taylor, M. C. After God*, in: *Expositions*, 4.1&2, pp. 133–138.
- Gschwander, Chr. M. (2013) *Postmodern apologetics? Arguments for God in contemporary philosophy*, N.Y.: Fordham University Press, 352 p.
- Kearney, R. (1999) *Desire of God*, in: *God, the Gift, and Postmodernism* / eds. Caputo, J., Scanlon, M., Bloomington: Indiana University Press, pp. 112–145.
- Kearney, R. (2001) *The God who may be: a hermeneutics of religion*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 172 p.
- Kearney, R. (2002) *Strangers, Gods and Monsters: Ideas of Otherness*, London: Routledge, 294 p.
- Kearney, R. (2006) *Epiphanies of the Everyday: Toward a Micro–Eschatology*, in: *After God: Richard Kearney and the religious turn in continental philosophy* / Ed. by Manoussakis, J. P., NY: Fordham University Press, pp. 3–21.
- Kearney, R. (2010) *Anatheism: Returning to God after God (Insurrections: Critical Studies in Religion, Politics, and Culture)*, NY: Columbia University Press, 248 p.
- Kearney, R. (2016) *God After God: An Anatheist Attempt to Reimagine God*, in: *Reimagining the sacred : Richard Kearney debates God* / ed. Kearney, R., Zimmermann, J., NY: Columbia University Press, pp. 6–18.
- Rubenstein, M.-J. (2012) *Continental philosophy and philosophy of religion by Morny Joy; Anatheism: returning to God after God by Richard Kearney*, in: *International Journal for Philosophy of Religion*, Vol. 71, № 1, pp. 87–92.
- Sheehan, T. (2017) *Review: Richard Kearney and Jens Zimmerman, eds., Reimagining the Sacred: Richard Kearney Debates God*, in: *Journal of French and Francophone Philosophy – Revue de la philosophie française et de langue française*, Vol. XXV, № 2, pp. 87–91.

Стаття надійшла до редакції 22.04.2020

Стаття прийнята 22.05.2020

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2\(34\).218090](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2(34).218090)

УДК 801.73: 101.8: 82-311.5

Павел Барковский

### ГЕРМЕНЕВТИКА СМЕШНОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

*Герменевтический анализ комического в тексте не тождествен реконструкции и выявлению набора комических приемов, воссозданию контекста и исторических коннотаций произведения, но обнаруживает собственную онтологическую интенцию. На примере фрагмента одного из классических юмористических текстов культуры в статье раскрывается несовпадение представлений о смешном как о содержательной характеристике самого текста или сугубо психологической установки человека. Герменевтическое прочтение опыта комического раскрывает его связь с общими установками понимания смысла и онтологическим характером данного опыта.*

**Ключевые слова:** герменевтика, смешное, текст, понимание.

*«Малое время спустя она начала вздыхать, стонать и кричать. Тотчас отовсюду набежали повитухи, стали ее щупать внизу и наткнулись на какие-то обрывки кожи, весьма дурно пахнувшие; они было подумали, что это и есть младенец, но это оказалась прямая кишка: она выпала у роженицы вследствие ослабления сфинктера, или, по-вашему, заднего прохода, оттого что роженица, как было сказано выше, объелась требухой. Тогда одна мерзкая старушонка, лет за шестьдесят до того переселившаяся сюда из Бризпайля, что возле Сен-Жну, и слышавшая за великую лекарку, дала Гаргамелле какого-то ужасного вяжущего средства, от которого у нее так сжались и стянулись кольцевидные мышцы, что – страшно подумать! – вы бы их и зубами, пожалуй, не растянули. Одним словом, получилось как у черта, который во время молебна св. Мартину записывал на пергаменте, о чем судачили две податливые бабенки, а потом так и не сумел растянуть пергамент зубами. Из-за этого несчастного случая вены устья маточных артерий у роженицы расширились, и ребенок проскочил прямо в полую вену, а затем, взобравшись по диафрагме на высоту плеч, где вышеуказанная вена раздваивается, повернул налево и вылез в левое ухо. Едва появившись на свет, он не закричал, как другие младенцы: «И-и-и! И-и-и!» – нет, он зычным голосом заорал: «Лакать! Лакать! Лакать!» – словно всем предлагал лакать, и крик его был слышен от Бюссы до Виваре.*

*Я подозреваю, что такие необычные роды представляются вам не вполне вероятными. Что ж, не верите – не надо, но только помните, что люди порядочные, люди здравомыслящие верят всему, что услышат или прочтут. Не сам ли Соломон в Притчах, глава XIV, сказал; *Innocens credit omni verbo*, и т. д.? И не апостол ли Павел в Первом послании к Коринфянам, глава XIII, сказал: *Charitas omnia credit*? Почему бы и вам не поверить? Потому, скажете вы, что здесь отсутствует даже видимость правды? Я же вам скажу, что по этой-то самой причине вы и должны мне верить, верить слепо, ибо сорбонисты прямо утверждают, что вера и есть обличение вещей невидимых. Разве тут что-нибудь находится в противоречии с нашими законами, с нашей верой, со здравым смыслом, со Священным писанием? Я, по крайней мере, держусь того мнения, что это ни в чем не противоречит Библии. Ведь, если была на то Божья воля, вы же не станете утверждать, что Господь не мог так сделать? Нет уж, пожалуйста, не обморочивайте себя праздными мыслями. Ведь для Бога нет ничего невозможного, и если бы Он только захотел, то все женщины производили бы на свет детей через уши. Разве Вахх не вышел из бедра Юпитера? Роктальяд – из пятки своей матери? Крокмуш – из туфли кормилицы? Разве Минерва не родилась в мозгу у Юпитера и не вышла через его ухо? Разве Адонис не вышел из-под коры миррового дерева? А Кастор и Поллукс – из яйца, высуженного и снесенного Ледой? А как бы вы были удивлены и ошеломлены, если б я вам сейчас прочел целиком ту главу из Плиния, где говорится о необычных и противоестественных родах! А ведь я не такой самонадеянный враль, как он. Прочтите III главу VII книги его *Естественной истории* – и не задуривайте мне голову».*

Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» (пер. Н. М. Любимова, Ю. Б. Корнеева) Фрагмент гл. 6 «О том, каким весьма странным образом появился на свет Гаргантюа» [Рабле 2009].

Представленный выше текст признанного мэтра юмористической литературы, французского писателя Франсуа Рабле может послужить не только метафорическим эпиграфом к теме неестественного места рождения смеха в тексте, но и предварительным материалом для разбора содержания художественного текста с точки зрения возникновения смеховых аллюзий при его чтении и интерпретации. С одной стороны, парадоксальным образом данный фрагмент выглядит для современного

читателя не слишком смешным, особенно в переводе на язык иной культуры: ассоциации кажутся странными, сравнения и переходы натянутыми, а примеры досужими. Что скорее склонно вызывать читательскую скуку или раздражение, нежели желательный комический эффект. С другой же стороны, Рабле еще при жизни числился первым по популярности писателем-острословом, причем не только в литературной или аристократической среде, но и среди простого народа, на что ссылается именитый исследователь его творчества М. М. Бахтин, приводя цитату одного из современников автора и указывая на широкий спектр заимствований и подражаний [Бахтин 1990: 71–72]. В таком случае, что может объяснить примечательное отсутствие или скудость смешного в тексте, исторически заносимом в разряд смешных?

Юмор – это явление, которое принято считать интеллектуальным, иными словами, для лучшего понимания смешного требуется определенное интеллектуальное напряжение, посредством которого достигается проникновение в тот аспект содержания, который и отвечает за комический эффект, а потому, чем юмор тоньше, тем в большей степени он чувствителен к определенной культуре ума. Подобная гипотеза, типично сопровождающая размышления о природе смешного, может в некоторой мере ответить на поставленный ранее вопрос. Возможно, для лучшего понимания смешных моментов в указанном эпизоде современному читателю просто не достаёт сведений из области истории и культуры, а также некоторой филологической эрудированности. Ведь писатель, живший в XVI веке и писавший для своих современников на языке, в котором смешивались латинские и галльские компоненты, обращался к житейским анекдотам и курьезным историям, кругу чтения, понятным для представителей той эпохи и культуры и герметичным для нас.

К примеру, довольно комично мог бы прозвучать дословный перевод славного исторического местечка Сен-Жену (Saint Genou), из под которого переселилась старушка – великий знаток медицины, если знать, что буквально это название могло бы передаваться как городок Святое Колено, в то время как указанный Бризпайль (Brizepaille) в буквальном смысле означает Волнолом, и в контексте последующего повествования аллегорически сравнивает борьбу повитух с женскими выделениями с усилиями человеческими по сдерживанию стихии моря, что предстает уже как очевидное комическое преувеличение, или гипербола. И безусловно, что для понимания данной гиперболы желательно иметь минимальное представление о семантике слов французского языка. Точно так же, как и для возникновения комического эффекта в конце приведенного абзаца необходимо помнить легенду о чудесно восстановившемся плаще св.



Мартина Турского, поделившегося его половинкой с нищим бродягой – персонификацией Христа, чтобы оценить ее переплетение со средневековой по происхождению басней о дьяволе, присутствовавшем при родах и записывавшем речи рожениц: когда места на пергаменте не осталось, он попытался растянуть его зубами и разбил себе голову о столб [Рабле 2009: прим. 47]. Хотя согласно иной версии писатель-насмешник снабдил текст коварной аллюзией на происки одного из французских монархов, пытавшегося изобличить неверность собственной жены из тайных записей сплетен придворных куртизанок [Рабле 2015: прим. 8]. При этом дополнительно комично может прозвучать оригинал выражения «*de quaquet de deux Gualoises*», которое буквально может быть передан как «квохтанье двух галльских курочек», что через соответствующую омонимию отсылает как к образу куртизанок, так и в целом бойких на язык француженок, хотя современный читатель скорее уловит в этой фразе тонкий аромат воспетых французскими интеллектуалами сигарет «Голуаз». Здесь соответствующие комические приемы очевидно проявляются лишь при большом старании переводчика и наличии специальных знаний по теме. Правда, само по себе знание об использовании приема еще не делает текст смешным.

Точно так же сравнительно нелепо может выглядеть фрагмент «Едва появившись на свет, он не закричал, как другие младенцы: «И-и-и! И-и-и!»», – нет, он зычным голосом заорал: «Лакать! Лакать! Лакать!» – словно всем предлагал лакать, и крик его был слышен от Бюссы до Виваре», – если не озадачиться наблюдением, что французское выражение «*A boire! A boire!*» (буа, буа), которое выкрикивает раблезианский персонаж действительно звучит похоже на вопль алчущего младенца, и по мнению некоторых комментаторов комически пародирует эпизод из текста Геродота про финикийского царя, возжелавшего узнать, на каком языке говорят новорожденные. Незначительная же, казалось бы, ремарка насчет распространения звука «от Бюссы до Виваре» оборачивается полноценной игрой слов, где почтенный и древний регион Бёсе (Beusse) превращается в парафраз, еще раз воспроизведенный Рабле в гл. 16, когда он обыгрывает это название как реплику Гаргантюа «*Oh! Que c'est beau, ce!*» («О, красота ща какая!») и в таком виде мог бы переводиться, например, как Красотище(нск). Пресловутое же Виваре (Vibaroys) выглядит как словосочетание, соединяющее известный в простонародье латинский глагол *bibo* – пить, пьянствовать, с довольно привычной для французской провинции «королевской» концовкой *goys* («руа»), что можно было бы передать примерным словосочетанием Царепьянск. Понятно, что для русскоязычного читателя «крик, разносимый от Красотища до самого

Царепьянска» может прозвучать куда комичнее предложенного переводчиком варианта, хотя и с утратой французской аутентичности звучания.

Пожалуй, понять ехидную иронию французского писателя, цитирующего к месту и не к месту фрагменты Священного Писания, а также выкладки схоластов, не хуже заправского академика, для обоснования собственного тезиса, не уступающего порой в абсурдности некоторым предметам интеллектуальных споров того времени, вполне способен и современный читатель. Впрочем, как и насмешку над смесью естественных наблюдений и откровенных небылиц, которую нам демонстрируют античные авторы, тот же Плиний, и которая становится очевидна уже для набирающего силу естествознания XVI в. Куда сложнее угледеть в перечне приводимых мифологических примеров не просто выбивающееся из ряда перечисление неких загадочных французских «аристократов» – Рокталяда (*Rocquetaillade*) и Крокмуша (*Croquemouche*), но усмотреть в этом комический прием подстановки и все той же гиперболы, уловив «говорящее» свойство представленных имен, свободно переводимых с французского примерно как Косопёс и Мухохруст, чье «рождение» от удара пяткой или туфлей вполне себе закономерно. В современном, кстати, прочтении последнее из имен обретает дополнительный комический эффект за счет омонимии с известным французским праздничным тортом Крокембуш (*Croquemouche*), чье название возможно является легкой пародией на раблезианский неологизм.

Конечно, в данном случае многое хочется списать на трудности перевода: переводчик всегда обретается между Сциллой верности оригиналу и Харибдой необходимости достучаться до восприятия своего читателя. О сравнительных особенностях тактики и стратегии перевода романа Рабле на русский язык убедительно пишет тот же Е. Г. Эткинд, указывая на сильные и слабые стороны уже существовавших переводов [Эткинд 1963: 29–33]. Но делает ли текст действительно смешным произведенная нами реконструкция? Сделает ли его смешнее знание того, что по средневековой легенде дева Мария родила младенца Христа через ухо, потому оставшись непорочной, и рождение великана Гаргантюа в таком случае пародирует рождение божественного дитя в народной обработке. Все указанные выше комические приемы и эффекты хорошо известны и описаны в филологии и эстетике [Борев 1997, Сафонова 1013]. И, как кажется, произведенный краткий обзор демонстрирует, что для их схватывания требуется именно наличие определенных знаний и компетенций, т. е. своеобразная интеллектуальная подготовленность. Однако же, простое знание использованных приемов и их реконструкция вовсе не

гарантирует появления смешного в тексте. Даже умышленно вплетенная в ткань повествования автором шутка или острога далеко не всегда становится триггером смеха читателя, в большей степени потешающегося над попыткой автора неумело сострить. В таком случае, что знаменует явление смешного в тексте и как его можно понимать?

Прежде всего, необходимо сделать акцент на слове «понимать» в случае смешного, что непосредственно вплетает герменевтический подход в указанную проблематику. Что означает понимание смешного в художественном тексте? Как мы уже установили, частично это понимание может затрагивать установление техники производства смеха, или комического приема, использованного в произведении. Но понимание данной смеховой «механики» еще не гарантирует понимания того, почему текст может быть смешон читателю. Что требует соответствующего герменевтического анализа. Показательно, что ни Ф. Шлейермахер, впервые связавший герменевтику с «искусством правильно понимать чужую речь» [Шлейермахер 2004: 41], ни обосновавший ее универсальные притязания на область понимания Г.-Г. Гадамер, ни многие прочие именитые представители герменевтической традиции не уделяли какого-либо существенного внимания данному вопросу. Комическое как вызывающее смех измерение текста, как кажется, не представляет для них какого-то особого случая приложения герменевтического опыта (здесь комическое понимается равнозначным понятию смешного). И это тем более загадочно в связи с тем, что понимание юмора, иронии и прочих проявлений смешного в текстовом пространстве является делом далеко неоднозначным.

Ведь требуется не просто выявить и восстановить использованием автором некоторого комического приема, доказав его уместность стилистике и содержанию текстового фрагмента, – да и в ряде случаев комический эффект появляется вовсе помимо прилагаемых автором усилий, – требуется дать ответ на вопросы: что именно «смешно» в данном тексте для данного читателя? какие элементы содержания и/или формы текста обладают «универсальным» или ситуативным комическим эффектом? в какой степени смешное в тексте является результатом закладывания туда комического или спонтанной реакцией, зависящей сугубо от реципиента текста? Последнее обстоятельство может быть связано с субъективными установками читателя, усматривающего забавные аллюзии и комические переплетения со случайным содержанием собственной биографии или актуального для него среза культурного опыта. Это в свою очередь объясняет, почему человек может смеяться лишь ему одному понятной шутке или находить комичной ситуацию, которая не кажется таковой всем прочим окружающим.

Итак, коль скоро мэтры герменевтики оставляют данную тему в тени, то нам остается смоделировать возможный герменевтический подход к вопросу на основании общей схемы. В рамках проведенной реконструкции дополнительных смыслов и использованных комических приемов в тексте Ф. Рабле мы могли убедиться, что комический эффект от восприятия текста способен увеличиться путем реконструкции старых приемов в ином культурном контексте. Означает ли это, что герменевтическая задача, стоящая перед интерпретатором, состоит в правильном воссоздании этих элементов смешного в тексте, помещения их в благоприятную для возникновения комического эффекта среду. Как, например, проделанные нами разъяснения по поводу значения «говорящих» имен и вскрытие некоторых культурно-исторических деталей, реконструирующий утраченные лакуны при восприятии старинного текста. Однако, еще Шлейермахер писал: «Если бы искусство требовалось только для иноязычных и древних текстов, то первоначальному читателю оно бы не было потребно, и искусство зависело бы от различия между ним и нами. Различие это следует, прежде всего, устранить знакомством с языком и историей; и только после такого выравнивания начать истолкование. Различие между иноязычным древним текстом и современным, написанным на родном языке, состоит лишь в том, что данная операция выравнивания не целиком предшествует, но сопутствует истолкованию и завершается одновременно с ним, что всегда следует иметь в виду» [Шлейермахер 2004: 60].

Отсюда непосредственно вытекает, что знание языка и истории вовсе не является гарантией понимания, скорее, это то, что его предваряет и коль скоро оно достигнуто, дает нам возможность собственно «начать истолкование». Так, без указанных знаний многие места рассматриваемого текста не кажутся смешными вовсе, представляясь нелепыми, лишенными уместности и необходимости своего присутствия возле других, «значимых» частей содержания. Но такое знание может лишь подготовить нас к встрече со смешным в тексте, не давая однозначного понимания его комического потенциала. Если бы смех от прочтения комического эпизода был сугубо физиологичен, как прочие естественные реакции человеческого организма, о которых столь подробно и красочно живописует средневековый французский автор, то понять механизм его действия было бы сравнительно просто: само понимание могло бы быть сведено к объяснительной схеме «стимул-реакция», когда обязательное наличие определенных формальных или содержательных элементов являлось бы необходимым и достаточным условием возникновения реакции смеха. В данном случае, правда, и само понимание уступило бы место механизму

фактически естественнонаучного объяснения, каковой является, по мнению В. Дильтея, прямо противоположным по способу действия методом истолкования, плохо применимым к объектам духовного, или человеческого плана.

Для исследователей феномена смеха представляется зачастую соблазнительным свести механизм его функционирования в культуре к отработке определенных, если и не однозначно природных, то культурно закрепленных сценариев поведения, к особому способу общественной саморегуляции. Так, один из наиболее известных философов, поставивших себе целью выявить природу смешного, Анри Бергсон полагает в качестве базовой схемы следующее определение смешного: «Если включить в особый круг те действия и наклонности, которые вносят замешательство в личную или общественную жизнь и карой за которые являются их же собственные естественные последствия, то вне этой сферы волнений и борьбы, в нейтральной зоне, где человек для человека служит просто зрелищем, остается известная косность тела, ума и характера, которую общество тоже хотело бы устранить, чтобы получить от своих членов возможно большую гибкость и наивысшую степень общности. Эта косность и есть комическое, а смех – кара за нее» [Бергсон 1992: 21].

А. Бергсон видит в комическом проявление особого свойства человеческих сообществ: стремление организовывать поведение своих представителей. Что присуще и в целом другим коллективным видам высших млекопитающих. Смех в таком случае есть форма воздействия группы на индивида, стремление «нормализовать» его поведение, внешность или манеру держаться через такой механизм давления как публичное осмеяние. Предмет насмешки становится особо чувствителен к тому обстоятельству, что он предстает в смешном и нелепом виде, а потому стремится выйти из зоны подобного пристального внимания и оценки, изменяя свой вид и корректируя совершаемые действия. Для Бергсона очевидно, что в ряде наиболее базовых и часто вызывающих смех случаев, таких как нелепые падения, издаваемые неприличные звуки или гримасы, деформирующие черты лица, смех возникает достаточно инстинктивно, что и демонстрирует зачастую смех раблезианский. Тем не менее, его спонтанный взрыв зависит по Бергсону от отсутствия факта эмоциональной вовлеченности в происходящее (наблюдатель воспринимает сцену, скорее, разумом, он отстраненный зритель происходящего, а не сочувствующий участник) и от возможности разделить свой смех с другими. Последнее для Бергсона значимое обстоятельство, поскольку непосредственно подчеркивает социальную природу происходящего: смех заразителен и возбуждающе воздействует на членов некоторого сообщества как разделяемая ими

установка. Зачастую смеяться в одиночку человеку кажется странным и зорным. «Смех должен отвечать известным требованиям совместной жизни людей. Смех должен иметь общественное значение» [Бергсон 1992: 14].

При этом, однако, французский мыслитель не исключает того, что в смехе присутствует не только этот социальный компонент: «Смех, стало быть, не относится к области чистой эстетики, поскольку он преследует (бессознательно и в большинстве случаев нарушая требования морали) полезную цель общего совершенствования. В нем есть, однако, и нечто от эстетики, потому что комическое возникает в тот самый момент, когда общество и личность, освободившись от забот о самосохранении, начинают относиться к самим себе как к произведениям искусства» [Бергсон 1992: 21]. Это важное замечание, которое имеет собственный герменевтический подтекст. Что означает это стремление «относиться к себе как к произведению искусства» в момент отрешения от всех забот? Данный рецепт во многом совпадает с той базовой ситуацией понимания, которую согласно Гадамеру обнаруживает любой интерпретатор, сталкиваясь с восприятием произведения искусства. Это включает в гадамеровской теории регистр герменевтической игры как выход на сущностную схему репрезентации бытия через феномен произведения искусства.

Прежде всего, обращает на себя внимание подмеченное еще Бергсоном обстоятельство, что нечто смешное приобретает для нас черты зрелища, своеобразной сцены, спектакля. Причем безотносительно того, идет ли речь о визуальном или любом ином феномене другого рода, как, например, смешном звуке. Прежде чем нечто становится для нас смешным, оно как будто попадает в особое пространство, очерченное собственными законами представления и развития. Смешное есть то, за чем можно наблюдать со стороны, но при этом это то, что вызывает отклик внутри нас, заставляет в некоторой мере соприсутствовать и соучаствовать происходящему. Даже в случае автореферентного смеха индивид рассматривает случившееся с ним как бы со стороны, в рефлексивной установке отделяя свое проживание момента от его представления.

Нахождение в позиции зрителя для гадамеровской теории игрового взаимодействия означает нечто большее, чем простое созерцание: «Зритель явно больше, чем простой наблюдатель, следящий за тем, что разворачивается перед ним. В качестве участника он – составная часть самой игры» [Гадамер 1991: 289]. Более того, в некоторой степени зритель становится важнее непосредственного участника, так как именно в его позиции происходит собирание смыслов игрового действия: «таково тотальное преобразование, происходящее с игрой, когда она становится

спектаклем; зрителя оно ставит на место играющего. Отныне он, а не играющий представляет того, для кого и в ком осуществляется игра» [Гадамер 1988: 156]. Также и в ситуации смешного зрелища можно вести речь о том, что смешное как таковое появляется именно из позиции наблюдающего, именно для него происходящее приобретает черты комического и может быть оценено как достойное смеха. Иными словами, смешное не присутствует априорно в самом произведении как то, что обязано вызывать соответствующую реакцию. И поэтому мяч здесь находится преимущественно на зрительской стороне. Что, однако, вовсе не предполагает полной случайности и абсолютной субъективности происходящего.

Смешными могут казаться и вызывать бурную реакцию такие события, которые сами по себе драматичны или даже трагичны: как это демонстрирует, к примеру, успех киноленты Роберто Бенини «Жизнь прекрасна» (1997), с комической стороны раскрывающей отдельные моменты драматичной европейской истории прошлого столетия, ужасы Холокоста. При этом, когда они входят в резонанс со зрительским восприятием, сами по себе трагические обстоятельства могут выявлять свою комическую подоплеку, что подмечает тот же Ю. Борев (Борев 1997: 135). Смеющийся человек как бы сливается с тем, что предстает перед ним в качестве смешного, он присутствует при бытии того, что разворачивается перед ним и является его свидетелем и резонатором, полностью теряя контроль над происходящим с ним. Разражаясь при этом мало контролируемым хохотом. Как описывает это состояние Гадамер, речь здесь идет не о некой частности, но об определенном онтологическом событии. «В этом смысле экстатической самозабвенности зрителя соответствует его временное тождество с самим собой. Именно то, что он, будучи зрителем, как бы отказывается от себя самого, теряет себя, и сообщает ему смысловую тождественность. То, что перед ним изображается и в чем он себя познает, – это истина его собственного мира, мира религиозного и нравственного. Способ эстетического бытия отмечен чем-то напоминающим «парусию» (богопришествие), абсолютным настоящим, благодаря чему произведение искусства и является одним и тем же всюду, где такое настоящее представлено; точно так же абсолютное мгновение, в котором находится зритель, является одновременно самозабвением и опосредованием. То, что вырывает зрителя из всего окружающего, одновременно возвращает ему всю полноту бытия» [Гадамер 1988: 174].

Как таковая сцена родов великана Гаргантюа, описанная в романе Ф. Рабле, как и сам по себе процесс родовспоможения не представляется

чем-то смешным до того момента, как наблюдающему за происходящим со стороны зрителю (читателю) не предлагается изменить свой ракурс взгляда и не стать свидетелями комизма данного действия и сопровождающих его обстоятельств. Но текст в данном случае лишь предлагает зрителю добровольно осуществить это переключение, что вовсе не делает обязательным появление смешного вне занятия определенной позиции и смены установки включенным в игру субъектом.

Герменевтическая игра такова, и об этом приходилось уже неоднократно писать (например, здесь: [Барковский 2018]), что она никогда не исчерпывается учреждающим усилием, созданием произведения или написанием текста. В нашем случае можно сказать, что написанный Рабле текст явился лишь событием, запускающим новую игру понимания и задающим потенциальное измерение комического, присутствующего в ней. Однако, последующее существование и реализация данной игры становится возможным через многочисленные опыты чтения и интерпретации его произведения, которые в каждом отдельном случае создавали пространство для появления области комического. И это пространство в достаточной степени уникально для каждого нового обращения, каждого последующего зрителя. Неоправданно было бы предполагать, что, если люди смеются над одними и теми же местами в тексте, они и смеются – одному и тому же, поскольку область и степень их реакции будет определяться целым комплексом обстоятельств и, прежде всего, способностью выстраивать ассоциативные связи и цепочки означающих. В ряде случаев новые обстоятельства могут приводить к возникновению комических эффектов в том материале, который изначально их не имел, как, например, в пределах нашей реконструкции фрагмента Рабле подобные новые триггеры комического для части современных читателей становятся возможны через модернизированную оптику, что видит в классическом тексте отсылки к современности (сигареты «Голуаз», торт Крокембуш). Эта ассоциация вовсе необязательна и не была таковой для современников Рабле, что не делает менее смешными данные фрагменты для наших предков, как и для нас нынешних. Наоборот, продолжение смысловой и ассоциативной игры в тексте делает его вечно обновляемым ресурсом для опыта нового понимания и возникновения смехового отношения.

В этом отношении встреча прежнего и актуального опыта написания и чтения текста с герменевтической точки зрения выступает как необходимым аспектом временного опосредования, той исторической дистанции, без которой понимание никогда не сможет достичь необходимого напряжения и эффективности. В отличие от традиционной школы исторической герменевтики позиция Гадамера в данном вопросе предельно заострена:

время и изменение контекста, отделяющая опыт понимаемого прошлого от настоящего с его новым горизонтом смысловых ожиданий, не являются препятствием на пути интерпретации, но, напротив, ее верными союзниками. Поскольку нахождение на дистанции позволяет наблюдателю видеть то, что не могли видеть современники, осуществлять собственную интерпретацию события. Как глазу требуется дистанция, чтобы четче увидеть стоящий перед ним предмет. Нам было бы сложно, да и наверняка бесполезно пытаться нацепить на себя мировоззрение и способ мироощущения Рабле и его современников, чтобы пытаться проникнуться их духом веселья и постараться слиться в унисон со смехом, раздиравшим их изнутри. То, что способен совершить современный интерпретатор – это попытаться совместить собственный горизонт смысловых соответствий с тем, что предоставляет пришедший к нему из древней традиции текст.

Гадамер величает подобный опыт совмещения – слиянием (точнее будет сказать «сплавлением») горизонтов, когда описывает ситуацию следующим образом: «Не существует никакого горизонта настоящего в себе и для себя, точно так же как не существует исторических горизонтов, которые нужно было бы обретать. Напротив, понимание всегда есть процесс слияния этих якобы для себя сущих горизонтов. Мы знаем, с какой силой осуществлялось это слияние в былые эпохи, с их наивным отношением к себе самим и к своим истокам. При господстве традиции всегда имеет место такое слияние. Ведь там, где царит традиция, старое и новое всегда вновь срастаются в живое единство, причем ни то, ни другое вообще не отделяется друг от друга с полной определенностью» [Гадамер 1988: 362–363]. Наше понимание исторично само по себе, поэтому интерпретатор не должен бежать от своей исторической рамки, горизонта того, что очерчивает его актуальный опыт как от препятствия на пути понимания: он должен существовать в напряжении понятого, переплавлять свой собственный смысловой опыт с тем, что может ему поведать предание, находя в этом новые возможности для актуализации смыслов.

В пределах разговора о комическом это означает возможность появления новых комических смыслов там, где они проявляются над многочисленными пластами старых шуток и юмора. Безусловно самый острый и смешной юмор возникает в ситуации здесь и сейчас: в своей непосредственной злободневности он соединяет многочисленные ассоциации наблюдателя и дарит тому ощущение присутствия при рождении комической изнанки бытия. Но этот смех в той же степени бурный, сколь и короткий. Он пропадает вместе с исчезновением актуальной повестки, делающей шутку смешной, что и обнаруживают многочисленные юмористические стенд-ап шоу. Но если вести речь о смешном, которое не растворяется в настоящем, а бурлит

и играет, подобно старому доброму вину, то комическое в нем способно вновь и вновь притягивать к себе внимание наблюдающего, дарящего ему в награду собственный смех.

Может показаться, что герменевтический подход постоянно здесь смещает место рождения смеха, относя его то к позиции субъекта – зрителя (наблюдателя), то к позиции объекта – произведения, текста, когда объявляет комическое результатом занятия определенной установкой и проведения определенных ассоциативных связей либо тем, что притягивает внимание и завоевывает на свою сторону читателя, заставляя его обнаруживать комическое в обычном или драматичном течении жизни. Иными словами, заставляя его рождаться через ухо, а не вполне естественным путем. Но эта двойственность кажущаяся, поскольку в происходящем процессе слияния место рождения смеха обнаруживается в медиальном пространстве, ровно посередине между двумя указанными крайностями. Ведь главный эффект, достигаемый в процессе понимания, согласно Гадамеру, это способность применять обретенные смыслы для наполнения собственного бытия: «Понимание, следовательно, является игрой вовсе не в том смысле, что понимающий, играя с обращенным к нему притязанием, угаивает от него, удерживает за собою свою собственную точку зрения. Свобода само-обладания, необходимая для подобной сдержанности, здесь решительно отсутствует; чтобы показать это, мы и распространили на понимание понятие игры. Тот, кто понимает, всегда уже втянут в то свершение, в котором заявляет о себе осмысленное. Вполне оправдано поэтому использовать применительно к герменевтическому феномену то же понятие игры, что и для опыта прекрасного. Когда мы понимаем какой-нибудь текст, осмысленное в нем завоевывает нас на свою сторону точно так же, как располагает нас к себе прекрасное. Оно добивается признания себя самого и покоряет нас прежде, чем мы успеем, так сказать, возвратиться к самим себе и проверить обращенные к нам смысловые притязания. То, что встречается нам в опыте прекрасного и в понимании смысла предания, действительно заключает в себе нечто от истины игры. Мы, понимающие, втянуты в свершение истины, и мы как бы запаздываем с нашим желанием узнать, чему мы должны верить» [Гадамер 1988: 566].

В рамках феноменологической установки, перенятой из герменевтики М. Хайдеггера, Гадамер рассматривает саму ситуацию понимания как онтологическое предприятие, где явление бытия в феноменах прекрасного, искусства и его произведений, есть способ обнаружения и раскрытия истины для того, кто при этом присутствует и способен к работе со смыслами происходящего. Произведение искусства само по себе является проводником и феноменальной репрезентацией онтологической истины,

обнаружимой под ее поверхностью, той истины, которая приводит отдельное человеческое существование к его наполненности. Данное наблюдение в равной степени может быть отнесено и к ситуации рождения комического, когда через формы смехового соучастия мы постигаем изнанку бытия.

Ранее нам уже доводилось подчеркивать то различие, которое приобрело в современной философии противопоставление понятий юмора и иронии [Барковский 2011]. И речь идет не только о выделяемой еще Аристотелем особенности иронического смеха играть на лицемерии, притворстве, возможности создавать напряжение между действительным и мнимым образами мира и человека, но о глубинной парадоксальности и онтологической нагруженности того смеха, который рождается в рамках иного философского взгляда на происходящее. Обнаружении в нем соединения поверхности и глубины, лицевой стороны и изнанки бытия, рациональности и аффекта. Парадоксальность юмора обнаруживает схожее измерение, что и удивление философа по словам Аристотеля: они дают возможность схватить неизведанную сторону существования, усомниться в очевидном, дать обнаружить себя истине сквозь поверхность означающих. Безусловно, юмор романа Франсуа Рабле парадоксален, он сочетает в себе элементы сарказма и гротеска, иронической издевки и гомерического хохота над такими привычными и обыденными для нас проявлениями собственной телесности, заурядных сторон существования. Здесь юмор обнаруживает свою способность даровать человеку особую оптику, позволяющую ему сквозь «черный ход» проникать к смыслам фундаментальной онтологии. Смех, рождающийся от проявления смешного в жизни человека, становится ключом к интуитивному постижению неочевидных истин и для каждого нового сознания эти смыслы могут с необходимостью обновляться, придавая всему происходящему черты герменевтического круга.

Таким образом, герменевтическое значение смешного в художественном тексте раскрывается через его срединное место рождения между позициями субъективности и объективности в своеобразной герменевтической игре, которая в качестве собственной ставки разыгрывает потаенные смыслы бытия. Те смыслы, интуитивно обнаружив которые, мы выражаем радость от данного обретения неконтролируемой реакцией смеха. Смешное не может быть исчерпано знанием и употреблением определенных комических приемов в тексте, так как основное условие появления комического для наблюдателя состоит в согласованности его горизонта смысловых ожиданий с тем материалом, который предоставляет ему текст и который может стать источником оригинального юмористического прочтения.

#### Список использованной литературы

- Барковский, П. В. (2018) *Герменевтическая онтология игры как способ понимания культуры и творчества цифровой эпохи*, в: *Философия творчества. Ежегодник* / РАН. ИФ. Сектор философских проблем творчества, вып. 4. *Лики творчества в многообразии социокультурных практик* / Ред.: Смирнова Н. М., Бескова И. А., Москва: ИИнтелЛЛ, сс. 64–97.
- Барковский, П. В. (2011) *Философский смех как ирония и юмор самопознания*, в: *Дóџа / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології*, вип. 16. *Феномен сміху та сміхова культура*, Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, сс. 21–29.
- Бахтин, М. М. (1990) *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва: Художественная литература.
- Бергсон, А. (1992) *Смех*, Москва: Искусство.
- Борев, Ю. Б. (1997.) *Эстетика*. В 2-х тт., т. 1, Смоленск: Русич.
- Гадамер, Х.-Г. (1988) *Истина и метод: Основы филос. герменевтики*, пер. с нем., Москва: Прогресс.
- Гадамер, Г.-Г. (1991) *Актуальность прекрасного*, Москва: Искусство.
- Рабле, Ф. (2009) *Гаргантюа и Пантагрюэль*, пер. с фр. Н. М. Любимова, Москва: АСТ.
- Рабле, Ф. (2015) *Гаргантюа и Пантагрюэль*, перевод с фр. В. Пяста, СПб.: Азбука.
- Сафонова, Е. В. (2013) *Формы, средства и приёмы создания комического в литературе*, в: *Молодой ученый*, № 5 (52), сс. 474–478. URL: <https://moluch.ru/archive/52/6970/> (дата обращения: 04.07.2020).
- Шлейермахер, Ф. (2004) *Герменевтика*, пер. с нем. А. Л. Вольского, СПб.: Европейский Дом.
- Эткинд, Е. (1963) *Из какого материала делают книги?*, в: *Тетради переводчика*, вып. 1.

**Павло Барковский**

#### ГЕРМЕНЕВТИКА СМІШНОГО В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

*Герменевтичний аналіз комічного в тексті не є тотожним щодо реконструкції та виявленню набору комічних прийомів, відтворенню контексту і історичних конотацій твору, але виявляє власну онтологічну інтенцію. На прикладі фрагмента одного з класичних гумористичних текстів культури в статті розкривається розбіжність уявлень про смішне як про змістовну характеристику самого тексту або суто психологічну установку людини. Герменевтичне прочитання досвіду комічного розкриває його зв'язок із загальними установками розуміння*

смыслу та онтологічним характером даного досвіду.

**Ключові слова:** герменевтика, смішне, текст, розуміння.

**Pavel Barkouski**

#### HERMENEUTICS OF THE RIDICULOUS IN FICTION

*The hermeneutic analysis of the comic in the text is not identical with the reconstruction and revealing of the set of comic techniques, the restoration of the context and historical connotations of the work, but reveals its own ontological intention. On the example of a fragment of one of the classic humorous texts of culture, the article reveals the mismatch of ideas about the ridiculous as a substantial characteristic of the text itself or a purely psychological attitude of a person.*

*The hermeneutics of the text reveals that the comic effect for the viewer (reader) is not a consequence of knowledge of the language features and the context of the expressions used. Laughter as a spectacle is revealed through the optics of understanding of the hermeneutic game, where the position of the interpreter and the object of understanding form the possibility of merging different horizons and discovering new meanings, laughing aspects. The hermeneutic meaning of the humorous in the literary text is revealed through its middle place of birth between the positions of subjectivity and objectivity in a peculiar hermeneutical game, which plays the hidden meanings of being as its own stake. A hermeneutical reading of the experience of the comic reveals its connection with the general attitudes of understanding the meaning and ontological nature of this experience.*

**Keywords:** hermeneutics, ridiculous, text, understanding.

#### References

- Barkouski, P. (2018) *Germevnticheskaja ontologija igry kak sposob ponimanija kultury i tvorcestva cifrovoj jepohi* [Hermeneutical Game Ontology as a Way for Understanding of Culture and Creative Work of the Digital Age], v: *Filosofija tvorcestva. Ejegodnik*, red. N. M. Smirnova, vyp. 4. ĩoskva, Intell.
- Barkouski, P. (2011) *Filosofskij smeh kak ironija i jumor samopoznanija* [Philosophical laughter as irony and humor of self-cognition], v: *Дóща / Докса. Zbirnyk naukovykh prats z filosofiji ta filolohiji*, Odesa, ONU im. Mechnikova, vyp. 16, pp. 21–29.
- Bakhtin, M. M. (1990) *Tvorcestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i Renessansa* [Rabelais and His World], Moskva, Hudozhestvennaja literatura.
- Bergson, Ā. (1992) *Smeh* [Laughter], Moskva, Iskusstvo.

- Borev, Ju. B. (1997) *Estetika* [Esthetics], v 2 tt., y.1, Smolensk, Rusich.
- Gadamer, H.-G. (1988) *Istina i metod: Osnovy filos. germevntiki* [Truth and Method], Moskva, Progress.
- Gadamer, H.-G. (1991) *Aktualnost prekrasnogo* [The Relevance of the Beautiful], Moskva, Iskusstvo.
- Rabelais, F. (2009) *Gargantua i Pantagruel*, per. N. Ljubimov, Moskva, AST.
- Rabelais, F. (2015) *Gargantua i Pantagruel*, per. V. Piast. Spb., Azbuka.
- Safonova, E. V. (2013) *Formy, sredstva i prijomny sozdanija komicheskogo v literature* [Forms, means and the ways of the creating the comic in fiction], v: *Molodoi uchenyj*, '5 (52), pp. 474–478.
- Schleiermacher, F. (2004) *Hermeneutika* [Hermeneutics], Spb., Evropejskij dom.
- Etkind, E. (1963) *Iz kakogo materiala delajut knigi?* [From what matter are books made of?], v: *Tetradj perevodchika*, vyp. 1.

*Стаття надійшла до редакції 29.04.2020*

*Стаття прийнята 29.05.2020*

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2\(34\).218091](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2(34).218091)

УДК 398.25+398.6+165.412.3

Константин Райхерт

### ЛОГИЧЕСКИЙ МЕХАНИЗМ «ОБНАРУЖЕНИЕ НЕСООТВЕТСТВИЯ – РАЗРЕШЕНИЕ НЕСООТВЕТСТВИЯ» В ШУТКЕ, ЗАГАДКЕ И ПАРАДОКСЕ

*В основе шутки и загадки лежит единый логический механизм «Обнаружение несоответствия – Разрешение несоответствия». Различие между шуткой и загадкой заключается в том, что, во-первых, шутка выполняет смеховую функцию, а загадка выполняет когнитивную функцию, и, во-вторых, разрешение несоответствия в шутке носит имплицитный характер, а разрешение несоответствия в загадке носит эксплицитный характер. Несмотря на то, что с точки зрения риторики и фольклористики загадка, шутка и парадокс являются родственными понятиями, потому что они соответственно являются квазитропами и паремиями, с точки зрения логики парадокс отличается от загадки и шутки, в том числе, потому что логическая механика парадокса не допускает разрешение несоответствия. Парадокс – это только обнаружение несоответствия.*

**Ключевые слова:** загадка, логика, несоответствие, парадокс, риторика, шутка.

Рассматривая отношение Людвиг Витгенштейна к парадоксам, философ Рой Соренсен отмечает, что «шутки и загадки являются ёмкими (*jokes and riddles are succinct*)», «общепризнанными случаями явной бессмыслицы (*acknowledged cases of patent nonsense*)» согласно Витгенштейну [Sorensen 2005: 340]. Являются ли парадоксы также ёмкими общепризнанными случаями явной бессмыслицы, Соренсен не сообщает. Однако, если исходить из того, что шутки и загадки рассматриваются Соренсеном в контексте обсуждения парадоксов, можно предположить, что ряд указанных случаев явной бессмыслицы, помимо загадок и шуток, может быть дополнен парадоксами. Если это так, то для загадок и шуток будет верным, сказанное Соренсеном о парадоксах согласно Витгенштейну: все они связаны с проблемой, которая заключается в том, что «мы чувствуем вынужденными выбирать посылки (*we feel compelled to choose premises*)» [Sorensen 2005: 339], а не в выборе ложных посылок. Здесь Соренсен интерпретирует Витгенштейна таким образом, что загадки, парадоксы и шутки оказываются связанными с логикой, прежде всего через упоминание посылок. Это может подразумевать, что в основе загадок, парадоксов и шуток лежат какие-то логические механизмы.

Теоретик юмора Сальваторе Аттардо полагает, что шутки формируются благодаря логическому механизму перехода от обнаружения несоответствия к разрешению несоответствия [Attardo et al 2002]. Я предлагаю через призму указанного логического механизма («обнаружение несоответствия – разрешение несоответствия») рассмотреть логическую механику загадок и парадоксов. Это – цель моего исследования.

Я начну с шутки. Когнитивисты Андроа К. Самсон, Штефан Циссет и Освальд Хубер, вслед за Аттардо, считают, что юморной процесс проходит в два шага: «обнаружение несоответствия и его разрешение (*the detection of an incongruity and its resolution*)» [Samson et al 2008: 125]. Как это проходит, я покажу на примере. Дана шутка (анекдот):

«Рене Декарт заходит в бар и заказывает кружку пива. Когда он выпивает всё пиво в кружке, бармен спрашивает, не хочет ли Рене ещё одну кружку пива. Декарт отвечает: “Не думаю” – и исчезает».

Здесь первый шаг носит явный характер. В действительности здесь представлено несоответствие. В анекдоте о Рене Декарте это несоответствие представляется в ответе Декарта и его немедленном исчезновении после данного ответа: несоответствие того, что только что произошло (исчезновение), тому, что должно было произойти в согласии со здравым смыслом (в нашей повседневной реальности люди просто так не исчезают, сказав «Не думаю»).

Второй шаг уже носит скрытый характер: мы понимаем, почему в анекдоте после слов «Не думаю» Декарт исчезает – потому что здесь срабатывает отсылка к знаменитому высказыванию Рене Декарта: «Я мыслю, следовательно я существую» (*Cogito, ergo sum*). Ответив «Не думаю», Декарт поступил в соответствии со своим высказыванием – отсутствие мышления есть отсутствие существования. Понимание, почему Декарт исчезает в конце анекдота, в этом случае, и есть разрешение несоответствия. Именно понимание, почему Декарт исчезает, делает возможным смех над анекдотом.

Самсон, Циссет и Хубер подчёркивают, что эти два шага юморного процесса являются «логическими механизмами» [Samson et al 2008: 125]. Это открывает возможности для трактовки юморного процесса как своего рода умозаключения, в котором первый шаг (обнаружение несоответствия) подобен посылке (или посылкам) (или условиями умозаключения [Grzegorzczuk 2010: 9]), а второй шаг (разрешение несоответствия) подобен пропущенному выводу. Таким образом, юморной процесс уподобляется энтимеме с пропущенным выводом, который должен быть восстановлен адресатом юмора и разрешиться в виде смеха.



Самсон, Циссет и Хубер рассматривают юморной процесс как подобие процессу решения задач (или проблем) [Samson et al 2008: 126; 138], в котором обнаружение несоответствия есть условие (условия) задачи, а разрешение несоответствия есть решение задачи. В этом плане юморной процесс оказывается похожим на процесс разгадывания загадок.

Согласно антропологу Элли-Кайжи Конгас-Маранде, загадка является структурным элементом, «который с необходимостью состоит из двух частей, образа загадки и ответа загадки» [Kängäs Maranda 1971: 198]. Более того, «любая загадка может быть переписана в виде логической пропозиции (*a logical proposition*)» [K?ng?s Maranda 1971: 204]. По моему мнению, это указывает на то, что процесс разгадывания загадок основывается на логических механизмах. Взглянем на пример:

«Что ты смотришь на меня? Раздевайся! Я – твоя!» – «Вешалка»<sup>1</sup>.

Здесь может быть обнаружено некое подобие умозаключения. Образ загадки – это посылка, которая уже содержит в себе всю необходимую информацию для ответа загадки: ответ «вешалка» определяется по одному из действий, которые необходимо совершить, – сначала раздеться, а потом повесить одежду на вешалку.

Если загадку представить в виде умозаключения, то она будет подобна силлогизму, в котором вся необходимая информация для вывода уже содержится в терминах посылок. Ключевым отличием загадки от силлогизма будет то, что образ загадки (вопрос загадки) носит коннотативный характер (закодирован посредством аналогий, метафор, метонимий и тому подобного) в то время когда силлогизм, как и любое дедуктивное доказательство, носит денотативный характер (термины должны быть чёткими, ясными и строго определёнными). Фактически дедукция в традиционной логике (и не только) возможна благодаря строгому определению понятий, которые выполняют роль терминов в посылках. Строгое определение понятий – это раскрытие содержания понятий по схеме: «Определяемое = Определяющее (Ближайший род + Видовое отличие)». Однако существуют также другие виды раскрытия содержания понятий: характеристика, остенсивное определение, описание, пример и так далее. К таким видам относится и метафора [Уёмов 1997: 101]. Можно теперь представить такие умозаключения, которые строятся не на строго определённых понятиях, а на метафорах (и возможно других тропах), которые являются нестрогими раскрытиями содержания понятий, но которые вполне могут выполнять роль терминов в посылках. Загадка – это что-то вроде такого умозаключения, в котором в роли терминов выступают метафоры и другие тропы.

В случае загадок несоответствие также можно обнаружить. Оно

представлено в образе загадки, так как образ загадки основывается на коннотациях, а не денотациях, то есть инносказательности. Однако разрешение несоответствия в загадке (раскодирование образа, коннотации) носит явный характер в форме проартикулированного ответа (разгадки / отгадки загадки) – и в этом состоит принципиальное отличие загадки от шутки, в которой разрешение несоответствия загадки носит скрытый характер.

Кроме того, отличие загадки от шутки состоит в предназначении: шутка прежде всего нацелена на то, чтобы вызвать смех или высмеять (смеховая функция), а загадка – на определение или тренировку образно-логического мышления (когнитивная функция).

Важным элементом сходства между шуткой и загадкой является неожиданность. Посредством элемента неожиданности несоответствие обнаруживает себя. Шутки обычно играют с неожиданностью. Пример с анекдотом о Рене Декарте хорошо это показывает, ведь когда впервые слышишь этот анекдот, ты никак не ожидаешь, что Декарт внезапно в конце исчезнет. Загадки строятся на неожиданности: образ загадки строится на неожиданных аналогиях (ассоциациях) в виде метафор или метонимий. Здесь существует необходимость понять (разгадать) аналогию или ассоциацию, которая лежит в основании загадки, чтобы разгадать загадку в целом.

Элемент неожиданности, обнаруживающий несоответствие, характеризует также парадокс: во-первых, потому что некоторые исследователи склонны переводить древнегреческое слово *παραδοξος* (или *παραδοξον*) как «неожиданный», «странный» [ДЕФОРТ 1994: 175], хотя буквально *παρα-δοξος* – это «против мнения» или «противоположное (или противоречащее) мнению», а во-вторых, в качестве примеров парадоксов приводят афоризмы, подобные таким, как «Люди жестоки, а человек добр» [Ивин, Никифоров 1997: 262], в которых вторая часть оказывается неожиданным несоответствием первой части.

Парадоксальные афоризмы – это примеры парадоксов в первом значении этого слова. Парадокс в первом значении этого слова есть «в широком смысле: утверждение, резко расходящееся с общепринятыми, устоявшимися мнениями, отрицание того, что представляется “безусловно правильным”» [Ивин, Никифоров 1997: 262]. «Все парадоксы имеют характер абсурда, то есть парадоксальные высказывания – это те, которые имеют тенденцию поражать слушающего нелепостью, несообразностью или несурзностью. Парадоксы являются несообразными (*incongruous*) утверждениями в том, что они противоречат тому, что корректно, истинно или логично (*correct, proper or logical*). В этом первом значении парадокса, парадокс производит впечатление на слушающего абсурдом, потому что он бросает вызов тому, что общепринято считать истинным» [Erickson,

Fossa 1998: 147].

Вероятно, когда Соренсен ставит в один ряд шутки, загадки и парадоксы, он имеет в виду парадокс в первом значении этого слова, ведь и загадки со своей иносказательностью в образе загадки, и шутки со своими неожиданными концовками являются абсурдными, противоречивыми, несоответствующими общепринятым, устоявшимся мнениям.

Загадки, парадоксы в первом значении этого слова и шутки можно считать родственными понятиями с точки зрения риторики и фольклористики. С точки зрения риторики родовым понятием для загадок, парадоксов и шуток является понятие квазитропа, то есть риторическое явление, рассматриваемое как речевой жанр (например, притча) или как тип речи (например, харизматизм) [Хаззагеров 2009: 288]. С точки зрения фольклористики родовым понятием для загадок, парадоксов и шуток является понятие паремии (устойчивыми выражениями) [Хаззагеров 2009: 301]. Однако являются ли они родственными понятиями с точки зрения логики? Для ответа на этот вопрос необходимо обратиться к парадоксу во втором значении этого слова.

Парадокс во втором значении этого слова есть «в более узком смысле – два противоположных утверждения, для каждого из которых имеются убедительные аргументы» [Ивин & Никифоров 1997: 262]; «логическое противоречие, неразрешимое с точки зрения здравого смысла или общепринятых научных представлений; интуитивно убедительное рассуждение, приводящее к противоречию» [ДЕФОРТ 1994: 175]. Для логики парадокс – это прежде всего паралогизм (непреднамеренная логическая ошибка), который носит имплицитный характер и который показывает ограниченность тех или иных привычных содержательных представлений [ДЕФОРТ 1994: 175]. Для риторики парадокс во втором значении – это одна из логических основ речи [Хаззагеров 2009: 75], а не квазитроп; его функция состоит не в том, чтобы усилить образность речи, а сделать речь логически убедительной. В этом парадокс во втором значении принципиально отличается от шутки и загадки.

Более того, парадокс, что в первом, что во втором значении, в отличие от загадки и шутки, не предполагает разрешение несоответствия. Наоборот, парадокс только обнаруживает несоответствие – и не более того. В примере парадоксального афоризма «Люди жестоки, а человек добр» «человек» во множественном числе подан как «жестокий», а «человек» в единственном числе – как добрый. Таким образом, устанавливается несоответствие между единичным и общим понятием «человек»: признаки единичного понятия противоречат признакам общего понятия.

Вот другой пример – уже из области формальной логики – так

называемый «Парадокс лжеца»: «Если лгущий говорит, что он лжёт, то он одновременно лжёт и говорит правду» [Ивин, Никифоров 1997: 152]. Здесь в выводе представлены два высказывания, которые взаимоисключают друг друга и противоречат закону непротиворечия в традиционной и классической логиках. Эти два высказывания обнаруживают несоответствие (противоречие, несовместимость), а вот разрешение несоответствия даже не подразумевается, как в шутке.

**Таким образом**, если рассматривать шутки, загадки и парадоксы через призму логического механизма «Обнаружение несоответствия – Разрешение несоответствия», то окажется, что в основании механики загадок, как и шуток, лежит указанный логический механизм (правда, разрешение несоответствия в шутке носит имплицитный характер, а в загадке – имплицитный), а в основании механики парадоксов – нет. По своей логической механике парадокс отличается от загадки и шутки, а потому то, что делает Рой Соренсен в ходе интерпретации Витгенштейна, а именно: ставит в один ряд загадки, шутки и парадоксы, является неправомерным действием.

#### Примечания

<sup>1</sup> У этой загадки есть и другой вариант отгадки: «Кровать». Здесь также образ загадки содержит в себе всю необходимую информацию для ответа загадки: ответ «кровать» определяется по одному из действий, которые необходимо совершить, – сначала раздеться, а потом лечь на кровать.

#### Список использованной литературы

- ДЕФОРТ (1994). *Логический словарь ДЕФОРТ*. Москва: Мысль.
- Ивин, А. А., Никифоров, А. Л. (1997) *Словарь по логике*. Москва: ВЛАДОС.
- Уёмов, А. И. (1997) *Основы практической логики с задачами и упражнениями*. Одесса: ОГУ им. И. И. Мечникова.
- Хаззагеров, Г. Г. (2009) *Риторический словарь*. Москва: Наука; Флинта.
- Attardo, S. et al (2002) *Script Oppositions and Logical Mechanisms: Modeling Incongruities and Their Resolutions*, in *Humor – International Journal of Humor Research*, no 1, pp. 3-46. DOI: <https://doi.org/10.1515/humr.2002.004>
- Erickson, G. W., Fossa, J. A. (1998) *Dictionary of Paradox*. Lanham: University Press of America.
- Grzegorzczuk, A. (2010). *Logika popularna: przystepny zarys logiki zdan*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kängäs Maranda, E. (1971) *The Logic of Riddles*, in *Structural Analysis of Oral Tradition*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, pp. 189–232. DOI: <https://doi.org/10.9783/9781512804393-009>

- Samson, A. C. et al (2008) *Cognitive Humor Processing: Different Logical Mechanisms in Nonverbal Cartoons an fMRI Study*, in *Social Neuroscience*, vol. 3, no. 2, pp. 125-140. DOI: <https://doi.org/10.1080/17470910701745858>
- Sorensen, R. (2005) *The Brief History of Paradox: Philosophy and the Labyrinth of the Mind*. New York: Oxford University Press.

*Костянтин Райхерт*

**ЛОГІЧНИЙ МЕХАНІЗМ «ВИЯВЛЕННЯ НЕВІДПОВІДНОСТІ – РОЗВ’ЯЗАННЯ НЕВІДПОВІДНОСТІ» В ЖАРТІ, ЗАГАДЦІ ТА ПАРАДОКСІ**

Єдиний логічний механізм «Виявлення невідповідності – Розв’язання невідповідності» підвалює жарт і загадку. Відмінність жарту від загадки полягає в тому, що, по-перше, жарт виконує сміхову функцію, а загадка виконує пізнавальну функцію, та, по-друге, розв’язання невідповідності в жарті має імпліцитний характер, а розв’язання невідповідності в загадці має експліцитний характер. Незважаючи на те що з погляду риторики та фольклористики загадка, жарт і парадокс є спорідненими поняттями, тому що вони відповідно є квазітропами та пареміями, з погляду логіки парадокс є відмінним від загадки та жарту, включно, тому що логічна механіка парадоксу не дозволяє розв’язання невідповідності. Парадокс є лише виявленням невідповідності.

**Ключові слова:** загадка, жарт, логіка, невідповідність, парадокс, риторика.

*Kostiantyn Raikhert*

**THE LOGICAL MECHANISM “THE DETECTION OF THE INCONGRUENCE – THE RESOLUTION OF THE INCONGRUENCE” IN JOKE, RIDDLE AND PARADOX**

The study examines joke, riddle and paradox through the prism of the logical mechanism “the detection of the incongruence – the resolution of the incongruence” proposed by Salvatore Attardo. The difference between joke and riddle is that joke operates according its laughter-making function, and riddle operates according its cognitive function. Another difference between joke and riddle is that the resolution of the incongruence of joke is implicit, and the resolution of the incongruence of riddle is explicit. In respect to rhetoric and the study of folklore, joke, paradox and riddle are the allied concepts: rhetoric considers them as quasi-tropes, and the study of folklore considers them as paroemias. However, there must be the strict differentiation between the paradox in first sense and the paradox in second sense. The

*paradox in first sense can be considered as a quasi-trop in rhetoric, but the paradox in second sense has to be considered as a logical grounding for a convincing speech in rhetoric and, also, as an implicit paralogsim in logic. Moreover, in respect to logic, paradox differs from joke and riddle mainly by its logical mechanics that doesn't allow the resolution of the incongruence. Paradox is only the detection of the incongruence.*

**Keywords:** joke, incongruence, logic, paradox, rhetoric, riddle.

**References**

- DEFORT (1994) *Logicheskij slovar DEFORT* [The Logical dictionary DEFORT], Moskva, Mysl (in rus).
- Ivin, A. A. & Nikiforov, A. L. (1997) *Slovar po logike* [The Logic Dictionary], Moskva, VLADOS (in rus).
- Ujomov, A. I. (1997) *Osnovy prakticheskoy logiki s zadachami i uprazhnenijami* [The Basic Practical Logic with Tasks and Exercises], Odessa, OGU im. I. I. Mechnikova (in rus).
- Hazagerov, G. G. (2009) *Ritoricheskij slovar* [The Rhetorical Dictionary], Moskva, Nauka; Flinta (in rus).
- Attardo, S. et al (2002) *Script Oppositions and Logical Mechanisms: Modeling Incongruities and Their Resolutions*, in *Humor – International Journal of Humor Research*, no 1, pp. 3–46. DOI: <https://doi.org/10.1515/humr.2002.004>
- Erickson, G. W., Fossa J. A. (1998) *Dictionary of Paradox*. Lanham: University Press of America.
- Grzegorzczuk, A. (2010) *Logika popularna: przystepny zarys logiki zdan* [The Popular Logic: An Accessible Outline of the Propositional Logic]. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN ( in pol).
- Kängäs Maranda, E. (1971) *The Logic of Riddles, in Structural Analysis of Oral Tradition*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, pp. 189–232. DOI: <https://doi.org/10.9783/9781512804393-009>
- Samson, A. C. et al (2008) *Cognitive Humor Processing: Different Logical Mechanisms in Nonverbal Cartoons an fMRI Study*, in *Social Neuroscience*, vol. 3, no. 2, pp. 125–140. DOI: <https://doi.org/10.1080/17470910701745858>
- Sorensen, R. (2005) *The Brief History of Paradox: Philosophy and the Labyrinth of the Mind*. New York: Oxford University Press.

Стаття надійшла до редакції 17.05.2020

Стаття прийнята 17.06.2020

## Розділ 2.

# ВИМІРИ СМІШНОГО В АНТИЧНОМУ ДИСКУРСІ

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2\(34\).218092](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2(34).218092)

УДК 101.1 + 141.131+128

*Сергій Шевцов*

### ІРОНІЯ В ПЛАТОНІВСЬКОМУ ФЕДРІ

*Предмет статті – інтерпретація діалогу Платона Федр з точки зору іронії. Іронія розуміється як конкретне відношення до зображення з позиції знання достеменного стану речей. Коротко визначені деякі існуючі інтерпретації цього діалогу та труднощі, які він завдає дослідникам. Автор статті вказує на співіснування в тексті кількох вимірів розповіді. Іронія автора присутня в творі на рівні композиційної організації тексту. Темі любові, риторики, душі людини, світу ідей, тіла, утворюють складну єдність. Діалог може розглядатися як осмислення Платоном свого життя і місця Сократа в ньому.*

**Ключові слова:** Платон, Федр, іронія, любов, вимір, красномовство, істина, філософія.

Слід зробити декілька попередніх зауважень. По-перше, про іронію, по-друге, про діалог *Федр*. З іронією як темою дослідження, незважаючи на часті звернення до неї, залишається багато неясного. Складність виокремлення іронії розгортається в двох планах, по-перше, у виявленні самої її наявності, по-друге, в реконструкції її сприйняття. Через відсутність у іронії формалізованих критеріїв її присутність далеко не завжди може вважатися доведеною; в якості основної її ознаки зазвичай виступає ситуація невідповідності плану вираження (слів, жестів, міміки тощо) реальному стану речей – риса початково занадто широка і характерна не тільки для іронії. Як зазначає один з авторів, «сама природа іронії передбачає, що її появу в тексті ледь можливо довести читачеві, який це заперечує» [Tigerstedt 1977: 95]. Історичне сприйняття іронії містить ті самі труднощі, але додає до них нові [Кнох 1961].

В цьому разі для нас також буде важливою неясність стосовно значущості змін розуміння іронії в різні епохи. Виявити природу античної іронії без звернення до інших епох вкрай важко, але чи є виправданим застосування досвіду сучасності, як це робить Грегорі Властос [Vlastos 1991], або романтичної іронії, як у Пауля Фрідлендера [Friedländer 1964 I: 145–163]? На час створення платонівських діалогів іронія мала вже тривалу історію – її знаходимо вже в поезії Архілоха (7-ме ст. до н.е.) та поетів пізніших часів, вона, немає сумніву, існувала у селянських піснях і простонародних фарсах. Її присутність в жанрі комедії важче помітити на тлі прямої сатири, але іронік (удавальник, εἰρων) служить одній з комічних масок поряд зі своїм антагоністом – алазоном, хвальком, вихвалюкою (αλαζων).

Іронія передбачає особливе ставлення до реальності: викриття

неістинності насамперед загальновизнаного стану речей (але навряд чи можна на цій підставі приписувати іронію Парменіду і Зенону, а ось щодо Геракліта й Демокріта це залишається проблемою). Позначення рамок загальноприйнятого для конкретної епохи і локусу залежить від стану джерел і методології їх просіювання. В античності іронія отримує теоретичне осмислення вперше у Аристотеля, який в своїх етиках – Нікомаховій та Евдемовій – оцінює іронію (εἰρωνεία), облуду, негативно, як одну з крайнощів спотворення істини (применшування) (NE 1108a22, 1124b30, 1127a14, b30, 31, 1186a25, 26, 1193a28; EE II 1221a6, 1221a25, III 1233b39, 1234a1), йому слідував Теофраст, що помістив тип іроніка (εἰρων) на першому місці своїх *Характерів* (Char. 1.1). Здається, в *Риторичі* Аристотель відгукується про іронію не настільки негативно (1378b31-2), але там він характеризує її з боку сприйняття.

О. Ф. Лосев зазначає, що Сократ сам ніколи не називав іронією ні свого методу, ні своєї манери спілкуватися з людьми, і немає цього у Ксенофонта [Лосев 1994: 74]. Випадки використання Платоном терміну εἰρωνεία і родинних йому підраховані Бренвудом: їх чотирнадцять і тільки шість з них у сократівських діалогах [Vasilou 1999: 466]. Вони зберігають те ж значення облуди (*Держава* 337a; *Бенкет* 215a - 216a, 221 d - 222b; *Софіст* 268c), хоча деяку відмінність сенсу можна відзначити в *Апології* (37e) та *Горгії* (489e), але все ж в рамках визначеного значення. Застосування терміну «іронія» до Сократа стало традицією тільки у римлян [Лосев 1994: 74], і у них же ми знаходимо нейтрально-зважену, хоча і дещо спрощену характеристику іронії, – у визначенні Квінтіліана, яке заслужено пережило століття<sup>1</sup>, але все ж це занадто пізня епоха. Грегорі Властос представив іронію Сократа у своїй відомій книзі [Vlastos 1991], але його концепція і підхід викликали рішучу критику навіть серед прихильників іронії.

Проте, хоча і без терміну, випадків використання іронії у Платона значно більше, на що обґрунтовано вказують прихильники іронічного тлумачення платонівських текстів<sup>2</sup>. У цьому сенсі відмова визнати наявність іронії у Платона взагалі або зводити її тільки до обраних реплік Сократа, здається непорозумінням<sup>3</sup>. Можна припустити, що в епоху Платона термін εἰρωνεία поєднував два значення, негативне та позитивне (або нейтральне?), при цьому в письмових текстах – переважно серйозних і з моральним ухилом, – домінувало перше значення, а наскільки було поширене друге, сказати важко, воно, слід вважати, обмежувалось усним мовленням. Згодом, ймовірно, термін все більше зміщувався до другого значення, зберігаючи,

однак, і перше<sup>4</sup>.

Ми обговоримо лише ту рису іронії, яка цікавитиме нас у цьому разі: ставлення до реальності. Іронія передбачає затвердження з певною урочистістю чого-небудь загальноприйнятого в якості існуючого або наявного, в ситуації, яка породжує сумніви в цьому існуванні; у такий спосіб іронія наче розкриває неістинність або навіть брехливість якогось загально(визнано)го уявлення, його видимість. Таким чином зазначена позиція неминуче зазіхає – що для нас особливо важливо – на знання істини, втім не заявляючи про це прямо. Того, хто іронізує, вже сама ця позиція наділяє претензією на володіння більш глибоким знанням, ніж люди навколо нього, можливо, знанням істини, але знанням, що не знаходить вираження – в цій ситуації або невимовним в принципі<sup>5</sup>. Декларувати, позитивно висловлювати істину за допомогою іронії не можна<sup>6</sup>. Щодо діалогу *Федр*, слід зауважити, що це, безумовно, один з найскладніших і загадкових діалогів Платона. По-перше, він глибокий, багатий за змістом, художньо організований і цікавий при читанні, по-друге, має складну структуру, стилістично неоднорідний і далеко не в усьому зрозумілий. Діоген Лаертський повідомляє, що *Федр* вважали найпершим з написаних Платоном діалогів (DL III 38), *каὶ γὰρ εἶχεν μετράκωδες τὶ τὸ πρόβλημα* (у перекладі М. Л. Гаспарова: «в самом деле, в его постановке вопроса есть что-то мальчишеское» [Диоген Лаэртский 1979: 161]). Традиція відносила цей діалог зазвичай до середнього періоду, виходячи, перш за все, зі змісту, адже в ньому міститься і вчення про душу, і опис світу ідей (місце понад небом<sup>7</sup>, ὁ ὑπερουρανῶς τόπος), і розгляд принципів діалектики, і критика письмового слова, яка стала важливим аргументом для теорії «таємного вчення» Платона [Див.: Слезак 2008]. Вже Віламовіч впевнено ставив його після *Держави*. Опісля видання тексту Л. Робіном і його аргументів у *Вступі* [Robin 1933] таке датування набуло значного поширення. А втім у іншому єдності серед сучасних дослідників немає. Х. Теслефф, наприклад, після ретельного аналізу характеризує цей діалог як найскладніший і екстравагантніший з творів Платона в лінгвістичному та стилістичному відношенні [Thesleff 2009: 118]. Змістовний аналіз ще більш ускладнює картину, як результат вчений визнає, що не бачить можливості пояснити всі дивацтва, крім як припустити, що діалог був спочатку складений в середині 380-х років, а через двадцять років, близько 360-х років перероблений автором. *Федр* зберігає деякі риси ранніх діалогів (формальні, композиційні, мовні, стилістичні та ідейні), втім містить елементи (змістовні, мовні та стилістичні) значно більш пізньої платонівської філософії – вже після *Держави*, але до останніх шести діалогів [Thesleff 2009: 318–320]. Ю. О. Шічалін, який прийняв і розвив гіпотезу Х. Теслеффа

про дві редакції, зміщує повернення Платона до свого тексту на останній період його життя: на його думку, низка тез *Федра* ґрунтується на словах афінянина в «Законах» [Шичалин 1989]. К. Роу коливається між цими варіантами [Rowe 1986: 13]<sup>8</sup>.

Розбіжності між дослідниками особливо помітні у відношенні тлумачень змісту діалогу. Говорячи загалом, можна виділити прихильників і противників єдності діалогу як цілого. Але й окремі місця також породжували дискусії, наприклад, багато суперечок викликало питання про те, чи належить промова, яку зачитує Федр, насправді Лісію, чи вона складена Платоном як наслідування<sup>9</sup>. Для сумлінних вчених важко з позицій етики приписати Платону таку радикальну критику на адресу Лісія при аналізі самим же Платоном складеної промови. З іншого боку, розміщення справжньої промови Лісія всередині платонівського діалогу розглядається як композиційний нонсенс.

Найбільші труднощі викликає, звичайно, остання частина, бо після другої промови Сократа перехід до обговорення мистецтва складання виступів неминуче змінює тональність і весь характер бесіди. Діалог постає розірваним на дві різні за характером та тональністю частини, що визнають навіть прихильники єдності [напр., Rowe 1986: 6; Nehmans, Woodruff 1995: xxxvii]. Тож не дивно, що дослідники розходилися в позначенні його головної мети: наприклад, якщо Р. Хекворт вбачав основну мету у виправданні заняття філософією (в тому значенні, яке їй надавали Сократ і Платон) як справжнього виховання душі за контрастом з фальшивими претензіями риторики того часу [Hackforth 1952: 9], то для Ч. Грінсволда метою діалогу виступає обґрунтування самопізнання [Griswold 1986: 231], а для Ж. Дерріда основна мета, якщо взагалі може бути сформульована, то лежить десь в межах (або по той їх бік?) виправдання-зміцнення патерналістської логоцентричної спрямованості, що була притаманна всій грецькій культурі [Деррида 2007].

В межах цієї статті немає можливості запропонувати розгорнутий аналіз платонівського діалогу, тому я обмежуся тут лише позначенням напрямків дослідження. Іронія виступає ключовим моментом для розуміння платонівської філософії: хоча сама вона її не містить, бо нездатна промовляти істину серйозно, але вона розчищає шлях до вираження Платоном позитивної філософії. Проблема в тому, що іронія пронизує велику частину платонівських творів, а іноді служить оповідальним каркасом (мабуть, не випадково Платону так подобалися комедії Арістофана). Слід погодитися з Ч. Грінсволдом щодо необхідності розрізнення між сократівською та платонівською іронією. Перша (Грінсволд виокремлює шість її типів) достатньо традиційна та переважно сприяє розгортанню дискусії, вона спрямована на залучення співрозмовника. У будь-якому разі з боку онтології

вона здатна висвітлити погляди Сократа як персонажа, але не обов'язково автора. Платонівська іронія міститься, за Грінсволдом, на рівні композиційного складання тексту, тому розкриття змістовної структури *Федра* можливо тільки на основі з'ясування онтологічного виміру авторської іронії.

Чарльз Грінсволд виокремлює так само шість видів платонівської іронії, яку він називає «драматичною» [Griswold 2002: 89–98]. Саме вона буде нас цікавити, хоч я погоджуюсь далеко не зі всіма тезами американського дослідника, які він висловлює у своїй статті, а надто з його тлумаченням низки епізодів. Але він правий, коли говорить, що іронія Платона розгортається на рівні конструкції діалогу, і предметом його іронії можуть служити персонажі, навіть Сократ (як в *Федрі*, де Сократ висловлює своє засудження письма у *написаному* діалозі Платона). Стилю розглянемо запропоновану дослідником типологію (без аргументів, тільки з деякими поясненнями). Перший тип – вибір назв діалогів; другий – повторення тих самих фраз, визначень або аргументів у словах різних персонажів в різних діалогів; третій – підбір персонажів, коли Платон ставить героїв в ситуацію, яка перегукується з подальшою долею історичного прототипу (наприклад, Платон в *Лакхемі* вкладає в уста Нікію слова, щодо належного відношення полководця до оракулів (195 е), які контрастують з добре відомою сучасникам поведінкою полководця Нікія, що стала однією з причин сицилійської катастрофи та фінальної поразки Афінів у війні зі Спартою); четвертий – деякі особливості конструкції діалогів та їх відношення між собою, наприклад, коли «уришок в математичному центрі діалогу має особливе значення, і що в тому ж діалозі уривки порівнянного значення повторюються з математично регулярними інтервалами» [Griswold 2002: 97]; п'ятий – наявність в більшості діалогів принаймні двох планів, оповідача і того, про що йдеться у розповіді, та використання автором переходу з одного плану в інший; шостий і останній – вибір персонажів, місця і часу (це стає особливо помітно, за словами Грінсволда, якщо врахувати, що у жодному з діалогів немає бесіди між зрілими філософами, хоча в *Софісті* і *Політиці* така можливість є).

У цій статті я вкажу ще на деякі елементи, які, здається, виправдано віднести до іронії з огляду на специфічність її онтологічного статусу, а саме розповідь про певні речі або події, за якими приховано присутня претензія знання іншого рівня буття, стану справ більш високого порядку. *Федр* розгортається в багатовимірному просторі смислів, тому навряд чи можна говорити, що в нього є єдина мета і єдина тема. Ця багатомірність створюється поміж іншими прийомами ставленням оповідання до філософської догматики Платона, що ускладнює структуру, але не руйнує

її. Виокремимо кілька проєкцій розглянутого діалогу. Перша половина тексту містить три промови про кохання, до того ж перша з них (промова Лісія) стверджує, «що треба більше догоджати тому, хто не закоханий, ніж тому, хто закоханий» (227 с). У якому відношенні знаходиться Сократ до Федра? Закоханий чи ні? Однозначно відповісти досить складно, але у будь-якому разі зміст цієї промови належить не тільки до стосунків Лісії – Федра, але й Сократа – Федра, тому вже закладає певну інтригу. Обидві перші промови весь час говорять про залицання та спокушання. Втім паралельно з промовами відбувається дія: Сократ і Федр (люблячий Лісію, а не Сократа) зустрічаються, виходять за місто, усамітнюються в мальовничому місці. Така ситуація усіма рисами нагадує побачення, зрештою Федр потропляє у полон до Сократа, вони певним чином сходяться в єдність – коли Сократ наприкінці діалогу молиться богу Пану, Федр не молиться ні разом з ним, ні окремо, а наче зливається, просить приєднатися (*συνευουσαι*), буквально зробити молитву спільною. Виходить так, в першій частині обговорюється питання, кому віддавати перевагу в любові – закоханому або незакоханому, потім мова йде про божественну природу любовного шаленства і пропонується любов до світу ідей – як вища форма любові. І водночас все це відбувається з співрозмовниками – Сократ залучає Федра завдяки шаленству або натхненню до спрямованості до вищого світу, яке охоплює обох, але Сократа (за його словами) безпосередньо, а його співрозмовника через слова Сократа, сам вищий світ тут представлений через риторичку, тому читач також знаходиться під впливом сократівських слів, риторика може бути істинною або помилковою, але Сократ, зрозуміло, майстерно веде Федра та читача справжнім шляхом.

Іронія в Аристотелевому сенсі представлена головним чином в початкових словах Сократа про Лісію і його промову. Сократ нахвалює її, принижує себе і таке інше. Навіщо він це робить? Йому потрібно зрушити Федра з позиції захоплення промовою Лісії, яку Федр займає. Тут все зрозуміло, Сократ, як зазвичай, закидає лестощі як приманку для співрозмовника. Щоправда, виникає питання, для кого вводить Платон цю іронію-лестощі – для персонажа або для читача? Шлях розвитку, який долає під час розмови Федр, позначений ясно, але досить умовно, нічого схожого на психологізм в сучасному сенсі в тексті немає. При зустрічі з Сократом Федр запрошує того разом посмакувати мову Лісії, тут він, тільки-но від Лісії та з записаною промовою, відчуває перевагу над Сократом, поблажливо пояснюючи тому достоїнства свого улюбленця як оратора. Далі його позиція зміщується до позиції прохача та випитувача, а потім він поступово єднається з Сократом, погоджуючись з ним у всьому. Немає ніяких сумнівів, що він зрозумів більшу частину сказаного, але наскільки

він дійсно звернувся до філософії, сказати важко (і думки дослідників тут розходяться). Але формально, можемо ми зазначити, їхнє злиття в молитві завершує діалог. Для читача шлях виявляється іншим, куди більш неоднозначним, в залежності від підготовленості і здатності до сприйняття. Безумовно, друга промова Сократа з її образами душі як колісниць, вервечки богів, що рухаються краєм неба і споглядають місце, що понад ним, є свого роду драматичною кульмінацією. Але наступна частина в цьому русі не менш важлива, вона розкриває наскільки складний, довгий і важкий шлях до досягнення істинності, до здатності відрізнити зовні привабливе, але порожнє, від справжнього, і як багато необхідно засвоїти для подолання цього шляху.

У діалозі таким чином паралельно реалізуються план опису, план того, що відбувається, і план випробування (включаючи й читача, при всіх можливих відмінностях руху його душі – зрозуміло, за умови уважного читання). Не випадково, що це єдиний діалог, який відбувається на відкритому повітрі – у плані того, що відбувається, це підкреслює інтимність ситуації, як і згадка про викрадення (спокушання) Бореем Оріфії. Якщо під іронією розуміти не тільки пряму невідповідність сказаного стану речей, а одночасну різницю/тотожність того, що говориться, і того, що відбувається, з тим, що мається на думці, коли форма організації і композиції діалогу також стає суттєвою частиною розповіді, то слід визнати, що поєднання описаних вище пластів виявляється можливим саме завдяки іронії. Сократ спокушає Федра (і читача), але не собою, а лише як посередник між людиною та богами, земним простором та небесним.

Чи можна говорити тут про іронію? Можна у сучасному сенсі, бо те, про що йде розмова, не співпадає з тим, про що вона розповідає. Нам нібито розповідають про зустріч двох людей та обговорення питань риторички на матеріалі норм того, як слід поводитися при коханні, і це дійсно так, цей план реальності безумовно існує, але ця розповідь – лише двері у інший вимір, де здивовано знаходять себе Федр і Сократ разом з не менш враженим читачем. Не випадково боги весь час присутні у діалозі, але на пряме запитання Федра про реальність подій, Сократ відповідає ухильно (229 с–230 а).

Композиція не вичерпується лише цими двома пластами. Ще одна тема, яку, як і любов, часто називають головною для цього діалогу (особливо прихильники його єдності), це тема красномовства. Тут теж розвиток відбувається, щонайменше у декількох планах. По-перше, в прямому, що найчастіше відзначається: з самого початку і до самого кінця розмова йде про ораторське мистецтво. Але за такої настанови три промови доводиться розглядати як введені лише в якості зразків для практики й аналізу. Недолік

такого підходу цілком очевидний – значущість змісту другої промови Сократа зменшується, а в формальному відношенні і взагалі прирівнюється до двох попередніх. Але структура діалогу постає зовсім іншою, якщо помістити її у багатовимірний простір розвитку.

Тут, однак, виникає більш, ніж просто два плани. Перший план зрозумілий – це простий зміст розмови. Але і у ньому не все так просто, бо красномовство розкривається Платоном не лише як ремесло композиційного оформлення тієї чи іншої теми, а як мистецтво захоплювати (споконати) душу словами (260 d), і тут прямий перегук з теорією душі другої промови. Що більше, це мистецтво неминуче передбачає володіння істиною про предмет (259 e). Про істину в діалозі йдеться раз у раз: 247 с–249 b, 260 d, 263 b, 272 e, 277 b тощо, але оволодіння істиною постає в діалозі як довгий і важкий шлях душі, який тільки і заслуговує називатися справжньою любов'ю. Тобто любов, душа, істина і красномовство виявляються різними проекціями одного процесу. При цьому красномовство, як видно з тексту, чи не найважливіша з проекцій, тому що, по-перше, воно пов'язане з розумом, по-друге, з божественним шаленством (хоча в низці випадків це протилежності), а по-третє, рух шляхом істини можливий тільки завдяки мові, обговоренню, спілкуванню (тому протиставлення усного мовлення записаному тексту тут цілком доречно). Виходить, що два виміри будь-якої промови – послідовність тем і сенс, що об'єднує їх поза всякою послідовністю, синтактика та семантика – знаходять своє відображення в теорії красномовства, а красномовство саме обертається любов'ю, тобто сходженням до істини. Важливо, що мова повинна виходити від того, хто володіє істиною, який і веде до неї (а не до себе) закоханого. Той, хто володіє істиною, але ще не виказує її – це позиція іроніка, він руйнує усталені помилкові уявлення, коли він починає проголошувати істину, він втрачає іронічну позицію. Таким чином іронія передуює розкриттю істини. За такого стану речей, друга промова Сократа виявляється свого роду онтологічним згустком всього діалогу. Але це ще тільки два виміри. Ще один – теж цілком очевидний – це сам діалог як цілісна промова (вищий ступінь), зі вступом, розподілом, об'єднанням і висновком, який робить Сократ (277 с). Твір Платона будується за правилами, які проголошує в ньому його персонаж: зазвичай це ситуація оповідання в оповіданні. Платон часто використовує цей прийом: Сократ, до речі, зазначає, що все його красномовство заради Федра (257 а) і виникає як натхнення від богів, але для цього місця є паралель у промові (251 а)<sup>10</sup>. Крім того, він вкотре підкреслює свою функцію посередника, тому можна сказати, що справжнє красномовство пов'язує світи – людський та божий.

Наступний вимір лежить за межами діалогу, але тільки це і робить його

можливим: це власні філософські погляди Платона, які, треба думати, сам він сприймає цілком серйозно, без жодної іронії, і ймовірно, вважає їх не своїми поглядами, а реальним станом речей. (В цьому разі у нас немає можливості їх конкретизувати, теорія це ідей або, як вважає низка дослідників, вже подолання її.) Саме поєднання в єдність любові, красномовства, людської душі, істини, богів, цикад, шаленства можливе тільки на основі широкої за охопленням і глибоко продуманої метафізичної концепції. До цього списку можна додати ще теорію двох шляхів розвитку для людини (її душі) і належну ієрархію соціуму – на основі градації причетності душі до істини (248 с–е).

Таким чином, в діалозі звучать кілька тем, то з'єднуючись, то розходячись, то зливаючись в єдиний звук, за принципом контрапункту, як будувалися музичні симфонії класичного періоду. Але це ще не всі виміри. Безумовно присутнє в діалозі протиставлення мальовничого місця під розкішним платаном і пусте, яке не піддається опису, але набагато більш прекрасне для очей душі, місце понад небом. Платон майже ніколи не описує місце розмови заради нього самого, тільки для конкретизації розташування дійових осіб, як він описує будинок Каллія в *Протагорі* або будинок Агафона в *Бенкеті* (правда, є деякі діалоги з приводу яких дослідники сперечаються). У *Федрі* опис явно побудовано на контрасті, але й на зв'язку, тому що шаленство, що охопило Сократа під час його промов, викликано богами цього місця, не випадково Сократ вважає за необхідне помолитися богу Пану. Дві протилежності тут одночасні й абсолютні, та пов'язані – саме красномовством-любов'ю, що веде душі від одного полюса до іншого й повертає їх назад. Але існує ще один вимір, хоч і гіпотетичний, але не менш важливий. Якщо прийняти, що кульмінація другої промови Сократа поставлена в середину діалогу навмисно, то можна припустити, що це відповідає сприйняттю історичного Сократа самим Платоном. Тобто, Федр в даному випадку – це поміж іншого й сам Платон, а весь діалог – свого роду біографічне осмислення пройденого шляху. Напевно Платон при першій зустрічі з Сократом був кимось захоплений (чи не Лісієм? – це могло б пояснити жорсткість, з якою він розправляє з ним в тексті), і можливо, при його любові до рукописів, про яку неодноразово говорять біографи (наприклад, DL III 5, 9, 18), цілком міг тримати який-небудь сувій під плащем. Сократ увійшов в життя Платона як найяскравіша подія, як Велика Промова, відкривши Платону новий вимір для розвитку душі, але після його смерті Платону довелося пройти довгий шлях раціонального осмислення способів і засобів для спрямування душі на істинний шлях, і для цього йому раз у раз доводилося подумки розмовляти з Сократом. Але ці розмови носили зовсім інший характер, колишнього



натхнення в них не було, як не було і живого Сократа. Тоді *Федр* – це осмислення Платоном власного розвитку, натхненого Сократом?<sup>11</sup> І тут безумовно присутня іронія відсторонення, навіть *остраненія*. І в зв'язку з цим знаменитий випадок Сократа проти письма відкриває нові можливості для розуміння, бо той, хто пише – це Платон, це рефлексія власної діяльності, власної школи, власного життя.

Багатовимірність конструкції *Федра*, як видається, не дозволяє говорити про єдину тему або єдину мету даного діалогу. Але ця мета і тема, все ж існують, хоча і не можуть бути виражені поняттями. Не помиляються дослідники, знаходячи все нові і нові варіанти тлумачення *Федра*, тому що корпус його тем – майже вся філософія Платона, осмислення шляху людської душі і пізнання як виховання, як пригадування істини, як набуття повноти буття – з цього світу в інший, але не відокремлений, а нерозривно пов'язаний з цим. У чому ж тут іронія? У тому, що справжнє буття залишається невимовним, а сюжет приватної зустрічі в цьому світі – ось він, тільки сам собою він означає не те, що він позначає. Так, Платон певним чином випереджає Джойса, але що ж робити, якщо це дійсно так? Істина Платона залишається нам недоступною, тільки вгадується, хоча все сказано прямо, але – як сказав Квінтіліан – сказано, щоб висловити щось інше.

#### Примітки

1 Квінтіліан характеризує її так: «in utroque enim contrarium ei quod dicitur intellegendum est ([Іронія є фігурою мови або тропом,] в якому повинно бути зрозуміле щось протилежне сказаному)». (Instituta Oratorica IX.2.44). Дуже близьке значення знаходимо в сучасному словнику: «the use of words to express something other than and especially the opposite of the literal (використання слів, щоб висловити щось інше, і особливо протилежність буквального)» [Webster].

2 Ч. Грісволд формулює це так: «Таким чином, будь-чие специфічне висловлювання в діалозі може бути іронічним чи не бути. Але текст в цілому завжди демонструє платонівську іронію» [Griswold 1986: 248 n. 23]. Він вважає, що подібну позицію поділяють деякі інші дослідники, з яких він називає В. Бодера [Boder 1973]. Можна додати, що Е. Н. Тігерштедт [Tigershtedt 1976: 96] вважав, що подібної паніронічної позиції дотримувався С. Розен [Rosen 1968].

3 Прихильники цієї позиції методологічно виправдовують її так званою небезпекою «slippery slope (слизького схилу)»: варто прийняти / відкинути якийсь твердження як іронічне, і тоді всі інші теж виявляться під питанням. Воно виражено в праці Брікхауса та Сміта: «якщо не буде дано будь-якої відповіді (прямої і не іронічної про постійну сократівську позицію невігластва – С. Ш.), ми прийдемо в розпач при спробі відтворити

«сократівську філософію» з тої безлічі аргументів і тверджень, які ми у нього знаходимо, оскільки і вони теж можуть бути всього лише іронічними» [Brickhouse, Smith 1994: 32]. – Така позиція нагадує людину з анекдоту, що шукає свій годинник під ліхтарем. – Деякі автори визнають наявність іронії в платонівських діалогах, але виказують сумніви, що вона може мати філософське значення [напр.: Vasiliou 1999: 457].

4 Концепцію сократівської іронії Властоса критикують в першу чергу за те, що він вважав дійсним зміщення значення грецького εἰρωνεία в бік латинського ironia Квінтіліана вже за часів Сократа.

5 Ця характеристика не вичерпує всіх видів іронії, а тільки цікавий для нас вид.

6 Не випадково Тома вважав іронію (самоприниження) гріхом: Et sic pertinet ad ironiam, et est semper peccatum. (ST II<sup>2</sup>-IIae q. 113 a. 1 co.). Але, використовуючи латинський термін ironia, він говорить насправді про аристотелівський εἰρωνεία.

7 Тут і далі за необхідності при цитуванні я використовую переклад Й. Кобіва [Платон 1999].

8 Огляд загальної історії розбіжностей відносно датування цього діалогу див.: [Robin 1950: 63 ff.], [de Vries 1969: 7 ff].

9 «Дивовожна кількість видатних вчених, в тому числі Бласс, Тейлор і Фрідлендер, вважають це справжньою промовою Лісія. Я вважаю це абсолютно неймовірним» [Thesleff 2008: 119].

10 «А коли погляне на улюбленця, то відразу ж змінюється на обличчі, і його, немов у гарячці, кидає упіт і незвичайний жар» [Платон: 313].

11 В діалозі є місце, яке підтверджує можливість такого тлумачення: «Тільки маючи на увазі такі промови, він може сказати, що вони неначе його рідні діти – головним чином ті, які він виплекав у самому собі, й відтак, що йому близькі їхні нащадки й брати, які завдяки нам заслужено народились і вирости в інших душах» (278 a-b).

#### Список використаної літератури

- Деррида, Ж. (2007) *Фармакон Платона*, в: Деррида Ж. *Дессемінація*, Екатеринбург: У-Фактория, сс. 71–217.
- Диоген Лаэртский (1979) *О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов*, Москва: Мысль, 620 с.
- Лосев, А. Ф. (1994) *История античной эстетики: Софисты. Сократ. Платон*, Москва: Ладомир, 716 с.
- Платон (1999) *Диалоги* / Переклади з давньогрецької Й. Кобів, У. Головач, Д. Коваль, Т. Лучук, Ю. Мушак, Київ: Основи, 395 с.
- Слезак, Т. (2008) *Как читать Платона*, СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 314 с.

- Шичалин, Ю. А. (1989) *Платон. Федр*. Редакция греческого и русского текстов, вступительная статья, комментарии, хронология, индексы имен и наиболее употребительных терминов Ю. А. Шичалина, Москва: Прогресс, 132 с.
- Boder, W. (1973) *Die sokratische Ironie in den platonischen Frühdialogen*, Amsterdam: B. R. Grüner, 173 p.
- Brickhouse, T., Smith, N. (1994) *Plato's Socrates*, Oxford University Press, 94 p.
- Friedländer, P. (1928) *Platon*. 1-3 Bd. Berlin: De Gruyter.
- Griswold, Ch. (1986) *Self-Knowledge in Plato's Phaedrus*. New Haven and London, 291 p.
- Griswold, Ch. (2002) *Irony in the Platonic Dialogues*, in: *Philosophy and Literature*, 26, pp. 84–106.
- Hackforth, R. (1952) *Plato's Phaedrus*. Cambridge University Press, 172 p.
- Knox, D. (1961) *The World Irony and its Context, 1500–1755*, Durham, North Carolina: Duke University Press, 258 p.
- Nehmans, A., Woodruff, P. (1995) *Plato. Phaedrus*. Translated, with Introduction & Notes by Nehmans, A., Woodruff, P. Hackett Publishing Company, 94 p.
- Robin, L. (1933) *Platon, Phèdre*, texte établi et traduit par L. Robin, Paris: Les Belles Lettres, CLXXXV+96 p.
- Robin, L. (1950) *Platon, Oeuvres Complètes IV. 3: Phèdre*. 2nd edition, Paris, 1950.
- Rosen, S. (1968) *Plato's Symposium*, New Haven and London: Yale University Press, XXXIX+346 p.
- Rowe, Ch. (1987) *Platonic Irony*, in: *Nouva Tellus: Anuario del Centro de Estudios Clasicos* 5, pp. 83–101.
- Thesleff, H. (2009) *Platonic patterns: collection of studies by Holger Thesleff*, Parmenides Publishing, 626 p.
- Tigerstedt, E. N. (1977) *Interpreting Plato*. Stockholm, Sweden Almqvist & Wiksell International, 157 p.
- Vasilioi, I. (1999) *Conditional Irony in the Socratic Dialogue*, in: *The Classical Quarterly*, vol. 49, issue 2, pp. 456–472.
- Vlastos, G. (1991) *Socrates, Ironist and Moral Philosopher*, Cambridge University Press. 334 p.
- de Vries, G. J. (1969) *A Commentary on the Phaedrus of Plato*, Amsterdam, 274 p.
- Webster (Dictionary) <https://www.merriam-webster.com/dictionary/irony>.

**Сергей Шевцов**

#### ИРОНИЯ В ПЛАТОНОВСКОМ ФЕДРЕ

Предмет статьи – интерпретация диалога Платона «Федр» с точки зрения иронии. Ирония понимается как определенное отношение к

изображаемому с позиции знания истинного положения вещей. Кратко обозначены существующие интерпретации этого диалога и трудности, которые он вызывает у исследователей. Автор статьи указывает на сосуществование в тексте нескольких измерений повествования. Ирония автора присутствует в работе на уровне композиционной организации текста. Темы любви, риторики, души человека, мира идей, тела, образуют сложное единство. Диалог может рассматриваться как осмысление Платоном своей жизни и места Сократа в ней.

**Ключевые слова:** Платон, Федр, ирония, любовь, измерение, красноречие, истина, философия.

**Sergii Shevtsov**

#### IRONIA IN PLATO'S PHAEDRUS

The subject of the article is an interpretation of the Plato's dialogue Phaedrus in terms of irony. Irony is understood as a definite relation to the dialogue subject from knowledge of the true state of things. Some existing interpretations of this dialogue and the difficulties that it causes for researchers are briefly outlined. The author of the article points to the coexistence of several dimensions of the narrative in the text. Firstly, the content of the speeches (love and seduction) finds a congruence in the setting (secluded place outside the city walls, two interlocutors, a semblance of a love date). The dialogue describes the seduction of Phaedrus by Socrates, but true love, striving to the world of Forms. A reader follows the same path as the personage of Phaedrus. Secondly, the theme of rhetoric also unfolds in several dimensions: rhetoric as an abduction of the soul by words turns out to be a parallel to love, love and rhetoric open up as different projections of the existence of the soul. Thirdly, dialogue can be seen as a projection of Plato's perception of Socrates: the first phase is acquaintance, the second phase is *ádo* admiration (the Great Speech), the third phase is the comprehension of the past (recollection). The dialogue is constituted by the principle of the counterpoint, like the musical symphonies of the classical period were built, several themes sound in it, sometimes connecting, sometimes diverging, occasionally merging into a single sound. The irony of the author is present in the work at the level of compositional organization of the text. The themes of love, rhetoric, the soul of man, the world of ideas, the body, and Forms forms a complex unity. Dialogue can be considered as Plato's understanding of his life and Socrates' place in it.

**Keywords:** Plato, Phaedrus, irony, love, dimension, rhetoric, truth, philosophy.

#### References

- Derrida, Zh. (2007) *Farmakon Platona* [Plato's Pharmakon], v: Derrida, Zh. *Desseminatsiya*, Ekaterinburg, U-Faktoriya, pp. 71–217.

- Diogen Laertskiy (1979) *O zhizni, ucheniyah i izrecheniyah znamenituyh filosofov* [Lives and Opinions of Eminent Philosophers], Moskva, Myisl, 620 p.
- Losev, A. F. (1994) *Istoriya antichnoy estetiki: Sofistyi. Sokrat. Platon* [History of Ancient Aesthetics: Sophists. Socrates. Plato], Moskva, Ladimir, 716 p.
- Platon (1999) *Dialogy* [Dialogues], per. z davnogreczkoyi J. Kobiv, U. Golovach, D. Koval, T. Luchuk, Y. Mushak, Kyiv, Osnovy, 395 p.
- Slezak, T. (2008) *Kak chitat Platona* [Reading Plato], Spb., Izdatelstvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 314 p.
- Shichalin, Yu. A. (1989) *Platon. Fedr* [Plato. Phaedrus], red. grecheskogo i russkogo tekstov, vstup. statya, kommentarii, hronologiya, indeksy imen i naibolee upotrebitelnyh terminov Yu. A. Shichalina, Moskva, Progress, 132 p.
- Boder, W. (1973) *Die sokratische Ironie in den platonischen Frühdialogen*, Amsterdam: B. R. Grüner, 173 p.
- Brickhouse, T., Smith, N. (1994) *Plato's Socrates*, Oxford University Press, 94 p.
- Friedländer, P. (1928) *Platon*. 1-3 Bd. Berlin: De Gruyter.
- Griswold, Ch. (1986) *Self-Knowledge in Plato's Phaedrus*. New Haven and London, 291 p.
- Griswold, Ch. (2002) *Irony in the Platonic Dialogues*, in: *Philosophy and Literature*, 26, pp. 84–106.
- Hackforth, R. (1952) *Plato's Phaedrus*. Cambridge University Press, 172 p.
- Knox, D. (1961) *The World Irony and its Context, 1500–1755*, Durham, North Carolina: Duke University Press, 258 p.
- Nehmans, A., Woodruff, P. (1995) *Plato. Phaedrus*. Translated, with Introduction & Notes by Nehmans, A., Woodruff, P. Hackett Publishing Company, 94 p.
- Robin, L. (1933) *Platon, Phèdre*, texte établi et traduit par L. Robin, Paris: Les Belles Lettres, CLXXXV+96 p.
- Robin, L. (1950) *Platon, Oeuvres Complètes IV. 3: Phèdre*. 2nd edition, Paris, 1950.
- Rosen, S. (1968) *Plato's Symposium*, New Haven and London: Yale University Press, XXXIX+346 p.
- Rowe, Ch. (1987) *Platonic Irony*, in: *Nouva Tellus: Anuario del Centro de Estudios Clasicos* 5, pp. 83–101.
- Thesleff, H. (2009) *Platonic patterns: collection of studies by Holger Thesleff*, Parmenides Publishing, 626 p.
- Tigerstedt, E. N. (1977) *Interpreting Plato*. Stockholm, Sweden Almqvist & Wiksell International, 157 p.
- Vasiliou, I. (1999) *Conditional Irony in the Socratic Dialogue*, in: *The Classical Quarterly*, vol. 49, issue 2, pp. 456–472.

- Vlastos, G. (1991) *Socrates, Ironist and Moral Philosopher*, Cambridge University Press. 334 p.
- de Vries, G. J. (1969) *A Commentary on the Phaedrus of Plato*, Amsterdam, 274 p.
- Webster (Dictionary) <https://www.merriam-webster.com/dictionary/irony>.

Стаття надійшла до редакції 20.04.2020

Стаття прийнята 20.05.2020

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2\(34\).218094](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2(34).218094)

УДК 1(091)

Олег Мухутдинов

### ТРАГЕДИЯ И КОМЕДИЯ ЖИЗНИ: ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИЕ РАЗУМЕНИЯ И УДОВОЛЬСТВИЯ В «ФИЛЕБЕ» ПЛАТОНА

*Статья посвящена осмыслению понятия смешного на примере исследования идеи блага как удовольствия и как разума в диалоге Платона «Филеб». Смешное возникает как результат видимости, которой пытается довольствоваться стремящаяся к удовольствию жизнь. В отличие от ориентированного на настоящее время удовольствия, разумение определяется как способность представления о благе в отношении ко всей жизни в целом.*

**Ключевые слова:** благо, рассудительность, разумение, удовольствие, жизнь, настоящее время.

Феноменологическая аналитика основывается на представлении о принципиальном взаимоотношении между нашим сознанием/существованием и миром. Исследование такого взаимоотношения может осуществляться в форме выявления коррелятивного аргумента, связывающего феномены трансцендентальной субъективности и мира, или же в форме построения трансцендентально-феноменологической аналитики феномена существования в мире. В последнем случае темой феноменологического исследования становится априорная коррелятивная структура взаимосвязи идеи практической свободы, составляющей «субстанцию» существования в мире, и универсального горизонта всемирности мира, поскольку практическая свобода проявляется в действительности в поступках, принципы которых являются условиями возможности выявления горизонта всемирности. Феноменологическая аналитика, таким образом, имеет дело не только с многообразием способов бытия явлений в окружающем мире, но также и с явленностью самого мира в качестве универсального горизонта всемирности. Явленность мира как взаимосвязи явлений и событий в опыте повседневной жизни и как универсального горизонта, заключающего в себе все многообразие явлений и событий окружающего мира, изначально предполагает открытость существования. Именно в силу принципиальной открытости моего существования я могу утверждать: мир есть явление. Для современной феноменологической философии феномен мира становится одной из ключевых тем исследовательской работы [Held 2018: 35].

Открытость существования миру, равно как и явленность мира существованию рассматриваются в таком случае как предпосылки способности ориентироваться в пространстве окружающего мира. Эта

способность, в свою очередь, связана с существованием условий, позволяющих не только различать предметы в действительности, но и ориентироваться в сложных хитросплетениях обстоятельств исторической жизни. Совокупность условий такого рода в естественном языке называется видимостью. В том случае, когда понятие видимости используется для описания условий, позволяющих нам ориентироваться в пространстве окружающего мира, можно, к примеру, сказать: ясная солнечная погода создает условия прекрасной видимости. Напротив, плохая погода является причиной плохой видимости. Плохая видимость является причиной возникновения видимости особого рода – видимости, не соответствующей действительности. Эта видимость второго рода выражается в языке в предложении, начинающемся словами «Мне кажется, что...». Эта видимость не является исключительным определением моей способности ориентироваться во внешнем мире, она является конститутивным элементом самого существования, самой исторической жизни. Гадамер свидетельствует о важности феномена видимости для мышления раннего Хайдеггера: «В одной из ранних фрайбургских лекций, с которой я познакомился по записям Вальтера Бр?кера, Хайдеггер вместо принципа ясного и отчетливого *perceptio*, принадлежащего *ego cogito*, заговорил о «туманности» (*Diesigkeit*) жизни. То, что жизнь является туманной, не означает, что вокруг суденышка жизни нет ясного и свободно обозримого горизонта. Туманность предполагает не просто смутно различимую перспективу, но описывает основополагающую конституцию жизни как таковой, движение, в котором она себя осуществляет» [Gadamer 1987: 224]. Действительность бодрствующего существования (будничность) создает видимость. Разумеется, это не означает, что повседневная жизнь является иллюзорной; это означает, что отношение исторической жизни к миру определяется перспективой, обусловленной привязанностью к подвижным или неподвижным пределам частного мира – горизонтам или границам. Суждения, выражающие опыт повседневности – это суждения «по видимости». Такого рода суждения называются мнениями. В силу того, что каждый индивидуальный мир обладает собственной перспективой восприятия окружающего мира повседневной жизни и таким образом – собственной видимостью, становится неизбежным возникновение противоположности между различными мнениями и, соответственно возникновение спора относительно правильности мнений.

Различие перспектив является поводом для утверждения о существовании различных практических возможностей в горизонте исторической жизни. Речь теперь идет не о безразличных логических возможностях в духе «Сада расходящихся тропок» Борхеса, речь идет о конститутивных

возможностях самого существования в мире. Такие возможности Хайдеггер определяет в «Бытии и времени» как онтологические возможности, «возможности быть» (das Sein-können) [Heidegger 2001: 143]. Понимание онтологических возможностей существования всякий раз обусловлено фактичностью моего «уже-бытия-в-мире». Принимая во внимание эти возможности, мы определяем наши предпочтения, принимаем решения и совершаем действия (поступки). Выбор между различными возможностями основывается на представлении о том, что одна из этих возможностей должна оказаться предпочтительнее другой в силу своей «правильности». Другими словами, в поле зрения оказывается выбор между подлинными и неподлинными возможностями существования в мире. Этот выбор носит экзистенциальный характер, поскольку экзистенция понимается как «присущая существованию возможность быть или не быть самим собой» [Ibid.: 12]. Способность различения между истинными и неистинными возможностями существования Аристотель определяет как *phronesis* (в русском переводе – рассудительность).

*Phronesis* – это «[душевный] склад, причастный суждению, истинный и предполагающий поступки, касающиеся человеческих благ» [Аристотель 1984: 177], человек, обладающий *phronesis* – это тот, «кто способен принимать верные решения в связи с благом и пользой для него самого, однако не в частностях – например, что [полезно] для здоровья, для крепости тела, – но в целом: какие [вещи являются благами] для хорошей жизни» [Там же: 176]. В последнем определении ключевым моментом становится представление о временной структуре практического существования в мире: всякое экзистенциальное решение, касающееся блага в отношении мыслимой в качестве целого исторической жизни, принимается в конкретный момент «теперь» настоящего времени, однако таким образом, что это решение не только предвосхищает горизонт грядущего времени, из которого оно принимается, но и переопределяет возможность осмысления времени предшествующей жизни. Момент принятия решения имеет особое значение: в одной из лекций марбургского периода Хайдеггер повторяет немецкую поговорку «Можно быть хорошим парнем и проспять свою жизнь». Однако настоящее «теперь» всегда определяется ситуативной привязанностью к уже существующим обстоятельствам и предстоящими возможностями. Таким образом становится видимой экзистенциальная структура настоящего времени как первоначального времени (*die Zeitlichkeit der Zeit*), настоящего как подлинного времени (в том смысле, в каком мы употребляем понятие «настоящий» в отношении различных явлений и вещей: настоящий ван Гог, настоящий человек и т. д.). Предшествующее время, настоящее время «теперь» и будущее время

являются модификациями этого первоначального настоящего времени.

Хайдеггер понимает *phronesis* как «совесть» (*das Gewissen*), однако не в смысле морально-правственного феномена, а, скорее, в смысле условия возможности представления о целостности конкретного исторического существования [Heidegger 1992: 53ff]. «Рассудительным» в этом случае является человек, который обладает «совестью», позволяющей ему принимать решения в отношении блага в горизонте взаимосвязи определенности предшествующего, фактичности настоящего и предвосхищения грядущего времени. Тот, кто обладает способностью пользоваться моментом для достижения сиюминутных целей ради собственного блага, может быть назван поэтому хитроумным, но не рассудительным, ибо его способность предвидения не простирается далее непосредственно данного. Недальновидность живет той видимостью, которую сама же и создает.

Различие возможностей, связанных с благом в отношении человеческой жизни, становится основанием для того, чтобы поставить вопрос о сущности такого блага. Не только Аристотель в «Никомаховой этике», но до Аристотеля уже Платон в диалоге «Филеб» обращается к этому вопросу. В отличие от прочих диалогов Платона, «Филеб» начинается для читателя без обычного в таких случаях предупреждения: к тому моменту, когда читатель «присоединяется» к беседе Сократа, Филеба и Полемарха, участники этого обсуждения уже ясно и отчетливо выражают свои позиции. По мнению Филеба и Полемарха, благо для человеческой жизни заключается в удовольствии. Сократ утверждает, что благом является «разумение (*to rhonein*), мышление, память и то, что сродно с ними: правильное мнение и истинные суждения» [Платон 1994: 7]. Точка зрения Филеба при этом не является выражением его личного мнения. Представление об удовольствии как о благе в коммуникативном пространстве повседневной жизни является общим и само собой разумеющимся. Поэтому Филеб не собирается участвовать в дальнейшем обсуждении и «приносит очистительную жертву». Собеседником Сократа становится Протарх, который соглашается рассмотреть вопрос о сущности блага «от первых начал». И с самого начала становится очевидным, что недостатки позиции Филеба связаны не только с его нежеланием покинуть во всех отношениях комфортную область безличности само собой разумеющихся высказываний «Все знают, что...». Эти недостатки обусловлены, не в последнюю очередь, неспособностью Филеба провести различия между видами удовольствия: всякое удовольствие уже в силу своей природы рассматривается как удовольствие вне зависимости от источника своего происхождения, вследствие чего во внимание принимается не качественная, а исключительно количественная

сторона удовольствия. Благо в таком случае представляется как максимальное удовольствие. Именно на эту неспособность к различению множественности удовольствий обращает внимание Сократ, когда указывает Протарху на их разнообразие: «Что же касается удовольствия, то я знаю, что оно разнообразно, и, как сказано, нам надлежит исследовать его и рассмотреть, какова его природа. Если просто верить молве, оно есть нечто единое, но принимающее разнообразные формы, известным образом непохожие друг на друга. Однако посмотри: с одной стороны, мы говорим, что удовольствие испытывает человек невоздержный, с другой – что и рассудительный наслаждается в силу самой рассудительности; наслаждается, далее, безумец, полный безрассудных мнений и надежд; наслаждается и разумный в силу самого разумения» [Там же: 8]. Этот первоначально логический подход позволяет Сократу провести различие между единством слова, обозначающего различные эмпирические явления, и единством понятия, лежащего в основании различения конкретных видов явлений. Такой способ ведения диалога приводит Сократа к формулировке принципиального вопроса: «каким образом разумение и удовольствие суть единое и многое и каким образом они не сразу оказываются беспредельными, но, прежде чем стать таковыми, каждое из них усваивает себе некое число» [Там же: 16]. Видимое представление об однородности удовольствия рушится. Протарху, опасаясь показаться смешным вследствие неспособности дать ответ на столь нелегкий вопрос, приходится признать свою несостоятельность и целиком довериться мудрости Сократа. Сократ между тем благоразумно утверждает: благо человеческой жизни заключается не в стремлении к удовольствию, лишенному разумного начала, и даже не в стремлении к чистой жизни разума вне всяких удовольствий, но в смешанной, включающей в себя определенную меру разума и удовольствия жизни. И далее Сократ говорит: «В смешанной жизни – чем бы ни было то, благодаря чему эта жизнь стала достойной выбора и вместе с тем хорошей, – не удовольствие, но ум более сроден благу и более подобен ему» [Там же: 20].

И Сократ, пользующийся «благосклонностью богов», не боится показаться смешным: он не только различает беспредельное, предел и меру ограничения беспредельного пределом, но также добавляет к этим трем родам четвертый – причину смешения. Удовольствие в этом случае оказывается разновидностью беспредельного, явлением количественного порядка, допускающим бесконечное уменьшение и увеличение. Напротив, присущая человеку способность разумения (to rhōnein) рассматривается как причина внесения предела и меры в многообразие повседневной жизни. В этом отношении Сократ у Платона уподобляет человеческое разумение

божественному уму, являющемуся причиной прекрасного порядка Вселенной. В жизни, в которой не разумение–рассудительность (to rhōnein – rhōnesis), а стремление к получению удовольствия становится руководящим принципом всех действий и поступков, возникает видимость того, что именно удовольствие следует считать высшим благом. Однако это только видимость. Если цель предпринятого Сократом и Протархом обсуждения «заключается в том, чтобы не оставаться в неведении о себе самом» [Там же: 16], то принцип, определяющий возникновение видимости в повседневной жизни, гласит: «Не познай самого себя» [Там же: 55]. Этот принцип, согласно Сократу, характеризует природу смешного.

В таком случае смешными оказываются те, кто воображают себя богатыми, не обладая богатством; те, кто воображают себя прекрасными, не обладая красотой («отличными от того, чем они являются на самом деле» [Там же]); те, кто воображают себя добродетельными, не обладая добродетелью. Обращаясь к Протарху, Сократ говорит: «Ты поступишь правильно, если назовешь смешными тех, которые, будучи слабы и неспособны отомстить за себя, когда их осмеивают, в то же время держатся о себе ложного мнения» [Там же: 56]. Смешными оказываются и те, кто в погоне за повседневными удовольствиями смешивают удовольствие с идеей блага. Однако Сократ утверждает, что смеясь над теми из наших друзей, кто почитает удовольствие за благо, мы одновременно испытываем чувства, связанные со страданием, в силу того, что мы переживаем за наших друзей, желая им подлинного блага. В смехе удовольствие смешивается со страданием. Смех позволяет раскрыть – сделать видимой – трагедию и комедию повседневной жизни.

Рассуждение о преимуществе платоновско-аристотелевского понятия разумения–рассудительности перед удовольствием в деле определения блага для человеческой жизни может быть дополнено следующим замечанием. Всякое удовольствие имеет чувственную природу. Речь идет в данном случае не только об удовольствиях, связанных с пресловутой «телесностью» существования в мире, но также и об удовольствиях, относящихся к интеллектуальной деятельности. Удовольствие можно получить от чтения прекрасно написанной книги, от посещения музея изобразительного искусства, от решения сложной математической задачи. Так или иначе, удовольствие всегда связано с созерцанием (в кантовском смысле непосредственного представления) конкретного явления. В том случае, когда человек испытывает удовольствие от воспоминания об опыте переживания какого-либо удовольствия, он актуализирует это воспоминание в настоящем времени. Удовольствие стремится к наполнению настоящего времени, вне отношения к прошлому и будущему исторической жизни. Стремление к

удовольствию есть стремление, ограниченное настоящим временем «теперь». Однако было бы совершенно безрассудно пытаться представить в качестве блага то, что оставаясь по сущности ограниченным явлением, претендует тем не менее на всеобщность. Поэтому прибывший к царю Крезу Солон на вопрос о том, кого он считает самым счастливым человеком на свете, ответил: «Афинянина Телла» [Диоген Лаэртский 1986: 70], намекая тем самым на то, что не удовольствие от богатства является истинным благом для человеческой жизни, а определенный, основанный на идее *phronesis* склад души. Само по себе разумение не получает у Сократа первой награды; она достается «мере, умеренности и своевременности» [Платон 1994: 76]. *Phronesis* получает третью награду, уступив вторую прекрасному, совершенному и самодовлеющему. Способность к чистым удовольствиям занимает в этом состязании только пятое место: «Первое же место ей ни в каком случае не принадлежит, хотя бы это утверждали все быки, лошади и прочие животные на том основании, что сами они гонятся за удовольствиями. Веря им, как гадатели верят птицам, большинство считает удовольствия лучшим, что есть в жизни, и готово скорее руководствоваться скотскими похотями, чем страстью к вещаниям философской Музы» [Там же: 78].

На основании всего сказанного можно сделать следующие выводы: излагаемая Филебом и первоначально поддерживаемая Протархом позиция, принимающая удовольствие за подлинное благо в отношении человеческой жизни основывается на видимости, поддерживаемой большинством (*das Man*). Эта видимость возникает в силу того, что опыт практического существования в мире оказывается ограниченным переживанием настоящего времени «теперь». Жизнь, ориентированная на достижение удовольствия в настоящем «теперь», осуществляется в форме времяпрепровождения. Однако такая жизнь не является настоящей. Она является лишь видимостью действительной жизни. Видимость, создаваемая жизнью стремящейся к удовольствию, является источником трагического и комического. Этой жизни Сократ противопоставляет жизнь, основанную на разуме. Именно эту жизнь он считает настоящей. Настоящей является жизнь, в которой определяющую роль играет «предусмотрительная проницательность» рассудительности-разумения (*to phronein – phronesis*, в интерпретации Хайдеггера – *Umsicht-Einsicht*; понятие *Umsicht* обозначает особого рода способность видения всемирности окружающего мира вещей как принадлежностей, понятие *Einsicht* и в трансцендентальной феноменологии связано с представлением аподиктической очевидности, однако у Хайдеггера в контексте интерпретации феномена практического существования в мире оно скорее указывает на проницательность или проницательное благоразумие). Эта

предусмотрительная проницательность стремится к достижению условий полной видимости, т.е. предельной ясности в отношении вопроса об определении блага для человеческой жизни. Она является способностью мыслить единство исторической жизни человека, – такой жизни, которая не привязана исключительно к данному моменту, но принимает во внимание принципиальные для определения блага в настоящем «теперь» горизонты предшествующего и грядущего времени. Настоящая жизнь не занимается времяпрепровождением, настоящая жизнь живет настоящим, т.е. первоначальным экстатическим временем. В этом случае благом для жизни оказывается не удовольствие, но мера, причиной которой является *phronesis*.

#### Список использованной литературы

- Аристотель (1984) *Никомахова этика*, в: *Аристотель, Сочинения, т. 4*. Москва: Мысль, сс. 53–293.
- Диоген Лаэртский (1986) *О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов*. Москва: Мысль, 572 с.
- Платон (1994) *Филеб*, в: *Платон, Собрание сочинений, т. 3*. Москва: Мысль, сс. 7–78.
- Gadamer H.-G. (1987) *Der Denker Martin Heidegger*, in: *Gadamer H.-G. Gesammelte Werke. Bd. III, Neuere Philosophie – I. Hegel, Husserl, Heidegger*. Tübingen, Mohr. S. 223–228.
- Held K. (2018) *Der biblische Glaube. Phänomenologie seiner Herkunft und Zukunft*. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann. 176 s.
- Heidegger M. (1992) *Platon: Sophistes. Gesamtausgabe, Bd. 19*. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann. 668 s.
- Heidegger M. (2001) *Sein und Zeit*. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann. 445 s.

*Олег Мухутдинов*

#### ТРАГЕДІЯ І КОМЕДІЯ ЖИТТЯ: ПРОТИСТАВЛЕННЯ РОЗУМІННЯ І ЗАДОВОЛЕННЯ В «ФІЛЕБІ» ПЛАТОНА

Стаття присвячена осмисленню поняття смішного на прикладі дослідження ідеї блага як задоволення і як розуміння в діалозі Платона «Філеб». Смішне виникає як результат видимості, якої намагається задовольнятися прагне до задоволення життя. На відміну від орієнтованого на даний час задоволення, розуміння визначається як здатність уявлення про благо в ставленні до всього життя в цілому.

**Ключові слова:** розсудливість, розуміння, задоволення, життя, нині.

*Oleg Mukhutdinov*

#### TRAGEDY AND COMEDY OF LIFE: CONTRAST OF UNDERSTANDING AND PLEASURE IN PLATO'S PHILEBUS

The purpose of this article is to understand the phenomenon of good on the

*example of the study of the principles of contrasting good as pleasure and good as understanding in Plato's dialogue "Philebus". The methodological basis of the interpretation is a phenomenological analytic of the practical existence of human being in the world. The ability to orientate in the world is determined by the conditions of visibility. Everyday life is content with the appearance of a given representation. From the point of view of everyday life, therefore, the idea of good is determined as pleasure. In this case, the source of the origin of pleasure is not taken into account. Socrates strives for a clear and distinct definition of the idea of good. The good for Socrates is the measure that is set by reason. The definition of the concept of phronesis (reasonableness) in Aristotle makes it possible to show the temporal structure of the practical existence of human being in relation to the concepts of good, reasonableness and pleasure. Pleasure is associated with the experience of a now-filled present. Reasonableness implies the ability to make a decision at a precise moment of the present time of "now" in such a way that the thematic horizons of the future and previous time become visible. Since the desire for pleasure is blind to the idea of a full human life, it does not necessarily lead to good. The provident insight of phronesis is the true foundation of the good.*

**Keywords:** *good, reasonableness, understanding, pleasure, life, temporality.*

#### References

- Aristotel (1984) *Nikomakhova etika*, in: *Aristotel, Sochineniya*, t. 4, Moskva, Mysl, pp. 53–293.
- Diogen Laertskiy (1986) *O zhizni, ucheniyakh i izrecheniyakh znamenitykh filosofov*, Moskva, Mysl, 572 p.
- Platon (1994) *Fileb*, in: *Platon, Sobraniye sochineniy*, t. 3, Moskva, Mysl, pp. 7–78.
- Gadamer H.-G. (1987) *Der Denker Martin Heidegger*, in: *Gadamer H.-G. Gesammelte Werke. Bd. III, Neuere Philosophie – I. Hegel, Husserl, Heidegger*. Tübingen, Mohr. S. 223–228.
- Held K. (2018) *Der biblische Glaube. Phänomenologie seiner Herkunft und Zukunft*. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann. 176 s.
- Heidegger M. (1992) *Platon: Sophistes. Gesamtausgabe, Bd. 19*. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann. 668 s.
- Heidegger M. (2001) *Sein und Zeit*. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann. 445 s.

*Стаття надійшла до редакції 23.04.2020*

*Стаття прийнята 23.05.2020*

### Розділ 3.

## СМІХ МИСТЕЦТВА ТА МИСТЕЦТВО СМІХА



DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2\(34\).218098](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2(34).218098)

**УДК 009:168.522**      **Олександр Афанасьєв, Ірина Василенко**  
**ІРОНІЯ В ІРОНІЧНОМУ ДЕТЕКТИВІ**

*Іронія в іронічному детективі повинна бути представлена не стільки в ненаративних формах, які не мають прямого відношення до сюжету, скільки в самому наративі, як іронія з приводу пригодницької фабули і сищика-героя.*

**Ключові слова:** іронія, сміх, епічна іронія, іронічний детектив.

Останнім часом детектив активно досліджується так само серйозно, як і інші літературні феномени. Пишуться монографії і захищаються дисертації [Разин 2000], вивчається зв'язок детективу з традиційними жанрами [Кириленко 2015], постулюються нові види детективів, наприклад, особливий постмодерністський детектив [Чемодурова 2014], відзначається зв'язок детективу з філософськими та культурними тенденціями [Чемодурова 2014]. Обговорюються не тільки літературознавчі, але культурологічні, методологічні, філософсько-світоглядні, філософсько-гносеологічні проблеми, так чи інакше представлені в детективній літературі. Не останнє місце в цих дослідженнях займає іронічний детектив [Дем'яненко 2010]. Іншими словами, детектив перетворюється в своєрідну трансдисциплінарну проблему, особливо в зв'язку з виникненням жанру іронічного детективу, оскільки іронія є перетином інтересів чи не всіх гуманітарних дисциплін.

Але як саме представлена іронія в іронічному детективі? Від відповіді на це питання залежить вирішення цілої низки проблем: від класифікації видів і жанрів до визначення структурних особливостей детективних творів і не тільки. Не ставлячи завдання такого широкого плану, окреслимо мету статті саме відповіддю на означене питання.

Повної або хоча б вдалої класифікації детективів поки немає, вони різняться за різними підставами. Зокрема, дуже суперечливим є виділення саме постмодерністського детективу, оскільки практично всі сучасні детективи в тій чи іншій мірі сприйняли постмодерністське світорозуміння, як, втім, і вся сучасна література, не залежно від того, чи усвідомлюють це автори і читачі.

Зв'язок постмодерністських установок з детективними формулами неоднозначний: невизначеність і навіть множинність істин, як постулат постмодерністської методології, на перший погляд не відповідає визначеності і однозначності істини, до якої повинен прийти сищик, знайшовши злочинця. У цьому, до речі, часом вбачають кризу детективного жанру. Здається, такий висновок поспішний. Адже будь-яке дослідження складного, багатовимірного явища, будь то наукове, інженерне або кримінальне, завжди

дасть різні варіанти, а кожен варіант при всій його складності може бути розглянутий як однозначне рішення одновимірної задачі. Детективне розслідування якраз і є такий варіант однозначного завдання з однозначним рішенням. Однак, літературознавці праві в тому, що іронічний детектив нетиповий різновид детективу і що саме він займає лідируючі позиції в даному жанрі.

Втім, це не означає, що класичний детектив пішов в минуле. Просто він осучаснився різними елементами, взятими з різних жанрів: від любовного роману до трилера, від історичного роману до фантастики. Ну і, зрозуміло, як відображення проблем емансипації жінок, статевого і гендерного рівноправ'я, фемінізму, з'явився жіночий детектив, де сищиком є жінка. Автор такого детективу теж, як правило, жінка. Оскільки, незважаючи на рівноправність, жінці об'єктивно важче виконувати роль детектива, якраз і був знайдений вдалий жанр жіночого іронічного детективу.

Іронічний детектив, в тому числі і жіночий, судячи з назви, повинен мати відповідну специфіку. Але справа в тому, що рідкісний детектив обходиться взагалі без іронії. Можна згадати іронічність і Шерлока Холмса, і Еркюля Пуаро. А Арчі Гудвін у Рекса Стаута взагалі справжнє втілення іронії. Між тим, подібні детективи ніхто не назве іронічними. Мабуть, для чистоти жанру необхідно, щоб іронічно була представлена свята святих детективу – сама робота сищика. Таке завдання дуже непросте, тому до жанру іронічного детективу часто відносять і пародію, і просто детективні твори з надлишком смішних ситуацій. Останнє нерідко спостерігається тоді, коли непрофесіонал, особливо жінка, веде розслідування. Але суть розслідування в цих творах завжди відрізняється небезпекою і серйозністю, в кінцевому рахунку логічністю і строгістю, до того ж високою моральністю, а з цих приводів іронізувати не так просто. Можливо, тому не всі жінки-детективісти пишуть жіночі іронічні детективи. Відома американська письменниця Сара Парецкі виробляє «крутий» детектив. Її героїня В. І. Варшавські не поступається чоловікам ні в чому: ні в логіці, ні в бійці, але при цьому ще має перевагу жіночої інтуїції, привабливої зовнішності тощо. Хоча сама героїня вельми іронічна, в цілому романи Парецкі про неї, наприклад, «Замовне вбивство», аж ніяк не іронічні. Те ж саме можна сказати щодо Сью Графтон та її героїні Кінсі Мілхоун, яка займає почесне місце серед «крутих» детективів-чоловіків. Ймовірно, їх романи можуть бути включені в особливий жанр – жіночий крутий детектив.

Проте, жіночий іронічний детектив придбав велике поширення. У пошуках причини цього деякі автори вважають, що іронічний детектив створює ідеально-правильну реальність: «вони створюють певну ілюзорну, ідеально-правильну реальність, з якою життя «за вікном» не має нічого

спільного» [Леонов 2013: 222]. Відповідно, популярність детективів пояснюють прагненням людей сховатися від лякаючої дійсності у вигаданому світі [Санжарова 2009: 152]. З цим важко погодитися, оскільки детективами захоплюються не тільки ті, хто лякається навколишньої дійсності та прагне до ілюзорного світу, але також і безстрашні люди, люди не схильні захоплюватися ілюзіями. В тому-то й справа, що реальність іронічного, як і будь-якого іншого, детективу не ідеально-правильна, вона має «темні», страшні, злі, «неправильні» сторони, і вона дуже схожа на «реальність за вікном», у всякому разі в уявленнях автора, а заодно і читача, особливо в тих сферах, з якими читач мало стикається і не завжди адекватно їх сприймає. Реальність іронічного детективу подібна до реальності читача, як дійсної, так і уявної, «додуманої», інакше це був би інший жанр – фантастика. Детективна реальність часто виглядає спрощеною, як, втім, і будь-яка літературна реальність, а в жіночому іронічному детективі, взагалі, як театральна-лялькова, хоча і дуже схожа на справжню, легко впізнану. У ній досить просто жити, хоча зрідка буває і страшнувато, і сумно, вона, переважно, не обтяжена глибокими мудруваннями та має відносно прості способи вирішення проблем. Головне, що детективний світ читачеві зрозумілий, а інтерес забезпечується захоплюючим сюжетом. Читач, подумки беручи участь в розслідуванні, відчуває себе на рівних з найбільшими геніальними детективами, а іронія в детективі додає ще одну важливу якість – почуття переваги над персонажами і навіть над детективами. Відомий літературознавець Н. Фрай, створюючи теорію п'яти літературних модусів, зазначив, що, на відміну від міфу, легенди, героїки, буденності, п'ятий модус – іронічний – надає читачеві почуття інтелектуальної переваги над зображуваним [Фрай 1957: 34]. Почуття переваги безпосередньо пов'язано зі сміховою якістю іронії – насмішкою [Афанасьев Василенко 2016]. Саме в сміху, насмішці реалізується почуття переваги над осміяним, як свідчать Платон, Арістотель, Гоббс, Ніцше та інші творці так званої «теорії переваги» [Мельников 2015]. Важливо, що вигаданий автором світ в одному відношенні не просто схожий, а ідентичний світу реального – в когнітивних, логічних і емоційних проявах персонажів. Тому так цікаво читачеві разом з сищиком обчислити злочинця, долаючи страх, розв'язуючи логічні задачки, висуваючи гіпотези і перевіряючи їх, аналізуючи факти, віддаючись грі уяви, тобто грати в насичене інтелектуальне і емоційне життя, де забезпечений кінцевий успіх, і перемагає порядок, логіка, розум. Це інтуїтивне переконання, що світ (божественний або природний) розумний і впорядкований, а людський розум, як його частина, може вловити, пізнати цю розумність і закономірність, побудувавши розумне людське співтовариство, яке в змозі вирішувати будь-які завдання і

головоломки, прогресуючи в своїй розумності, особливо характерне для світогляду Нового часу, епохи Розуму і Просвітництва, ідеали яких визначили світоглядні установки в класичній науці, літературі, мистецтві, і, звичайно ж, в класичному детективі.

Криза такого розумного світорозуміння чітко усвідомлена постмодернізмом. Широке поширення постмодерного світовідчуття, в якому на місце впевненості ставиться сумнів, на місце порядку – хаос, на місце закономірності, поступовості – гра і варіативність, на місце визначеності і однозначності – невизначеність, на місце розуму – інтуїція і почуття, на місце розрахунку – порив, на місце закономірності – випадковість, на місце серйозності – іронія. Причому іронія пронизує всі сфери інтелектуальної діяльності: від філософії до детективу. Не тільки іронічний, а взагалі, сучасний детектив, мабуть, без іронії неможливий. По-перше, світогляд сучасної людини пронизаний іронією (хоча і не тільки нею), що вірно підмітили представники постмодернізму. І сучасні автори привносять постмодерністське, в тому числі іронічне, світовідчуття в свої твори. По-друге, детектив за рахунок величезного розмаїття його форм надає, мабуть, найбільші можливості для реалізації нескінченно різноманітних властивостей іронії. Але найповніше тут проявляється так звана епічна іронія. Видатний письменник і мислитель Т. Манн, визнаний фахівець з епічної іронії, підкреслював, що іронія забезпечує погляд з висоти свободи та об'єктивності, але в той же час може бути не тільки злісно-глузливою, але і ліричною, з сумною, співчутливою посмішкою, наповнюватися любов'ю і ніжністю [Манн 1961: 278]. Жіночий іронічний детектив, як раз і відрізняється такою співчутливою іронією, з м'якою незлобивою насмішкою. Схоже, що такий детектив може написати лише жінка.

Однак, на цьому шляху є, як мінімум, одна трудність. Сучасний детектив, в тому числі іронічний, відповідає класичній формулі: сищик і злочин, найчастіше вбивство, яке сищик розкриває. Тому в детективі переплетені, як правило, дві історії: перша – це історія розкриття злочину, яка може включати і історію самого злочину, і друга – історія розумового процесу, який призвів до розкриття злочину. Це можна уявити як один детективний наратив: від злочину до його розкриття через ланцюг дедуктивних умовиводів [Еко 2004: 42]. Але істотно, що наратив веде читача за чіткою схемою (формулою), яка зумовлює сам сюжет. Наратив носить ігровий характер, читач втягується в гру, в якій він знає всі фігури, всі правила, можливо, навіть результат, але отримує задоволення просто від того, що стежить за тими мінімальними варіаціями, за допомогою яких переможець досягає мети [Еко 2004: 203]. Наративна конструкція детективу дозволяє

чітко показати зумовленість мети, результату, до якого рухається оповідання: розкриття злочину, перемога добра над злом, торжество справедливості. Така упорядкованість, кінцева передбачуваність, дає читачеві відчуття задоволеності від споглядання ідеального світу, де в результаті переважає порядок, а не безлад, однозначність, а не двозначність, визначеність, а не невизначеність. Іншими словами, в кінцевому рахунку детектив реалізує швидше класичні, а не постмодерністські канони.

Зрозуміло, що крім власне наративу, тобто історії, що визначає фабулу твору від зав'язки до розв'язки, в детективному тексті представлені і ненаративні структури: описи, міркування, діалоги, узагальнення, перформативність тощо. Вони часом не мають прямого відношення до сюжету. Істотно, що саме в них, переважно і представлена іронія. Сам же наратив іронізуванню піддається насилу. Але ж він є домінуючим, системоутворюючим фактором! Можна взяти за приклад романи популярної польської представниці жіночого іронічного детективу Іоанни Хмелевської. Вони перенасичені саме ненаративними компонентами твору, особливо описами і узагальненнями. Описуються всілякі дії, вчинки, що не мають відношення до сюжету, а також їх обговорення, плітки, замальовки бенкетів та різних побутових подробиць. Так, в романі «Бички в томаті», як, втім, і в інших творах, є несподівано велика кількість персонажів, більшість з яких не має ніякого відношення до фабули. Але всі персонажі, по-своєму колоритні і цікаві, а головне, своїми думками, емоціями, вчинками, міркуваннями, представляють величезне поле для іронії. Текст читається легко і з цікавістю завдяки цій іронії, яка вчувається буквально в кожному слові. А сам детективний наратив, який реалізує фабулу, відсувається кудись на другий план і аж ніяк не виглядає дуже вже захоплюючим, а головне не є іронічно забарвленим. Тут як раз і виникає питання: чи доречно такий детектив називати іронічним?

Мабуть, найбільше відповідають своїй назві іронічні детективи Шарля Ексбраїя, особливо його «Чарівна ідіотка». Адже іронія потребує, щоб істинний сенс суперечив висловленому і відчувалася насмішка. Хоча зовні іронія відрізняється серйозністю висловлювань, але по суті це завжди насмішка. Вона може бути різною: доброю чи злою, м'якою або жорсткою, гумористичною або саркастичною. На перший погляд, Ексбраїя іронізує над всім підряд: і над розвідками, як радянськими, так і англійськими, і над штампами ідеологічної боротьби, і над «істинно англійськими» манерами, і над сімейними цінностями, і над самими детективно-шпигунськими штампами. Тим часом, цілком очевидно, що саркастична і жорстка насмішка відноситься до радянської розвідки і до радянських ідеологічних кліше, а добра і м'яка насмішка поширюється на ставлення персонажів до

загальнолюдських цінностей: сім'ї, любові, культурних традицій. Головне, що авторська іронія проникає всередину самого наративу. Іншими словами, не тільки практично будь-який абзац його роману відповідає вимозі іронічності, але також сюжет і розв'язка, тим більше, що передбачити фінал в названому романі неможливо. Зрозуміло, Ексбраїя не перший, хто іронічно представив сам детективний наратив. Першим, мабуть, був А. Чехов. У його «Шведському сірнику» іронічно представлено саме розслідування. У сучасному ж іронічному детективі, в тому числі і жіночому, навпаки, злочин розкривається і злочинець карається або, як мінімум, засуджується, з усією серйозністю, а з приводу суті самої фабули ніякої іронії не передбачається.

В іронічному детективі, як і в класичному, завжди торжествує норма, найчастіше моральна, в крайньому випадку соціальна або юридична. Незвичайним, з точки зору детективної класики, має бути обов'язкове використання іронії саме з приводу сищика – Героя і Переможця. Істотно, що сучасні автори роблять сищика не професіоналом, і він зазвичай не користується класичними раціональними, логічними, аналітичними методами, які в класичному варіанті закономірно призводять до успіху. Саме такий маневр і створює додатковий простір для іронії в самому наративі. Сищик-любитель часто керується інтуїцією, натхненням, осяянням, дивними асоціаціями, причому йому завжди допомагають всякі випадковості, але, тим не менш, успішно розслідується злочин. Тут можна угледіти іронію з приводу самого розслідування. В такому випадку, іронія, хоча б частково, буде властива самому детективному наративу. Звісно ж, що саме іронічне «осюженення» має бути відповідальним за віднесення твору до жанру іронічного детективу.

Постмодернізм, критикуючи засилля розуму і детермінізму, стираючи межу між розумом і інтуїцією, точним знанням і невимовним почуттям-передчуттям, віддаючи пріоритет випадковості, неявно сіє сумнів у перевагах професіоналізму. У будь-якому сучасному детективі, особливо в іронічному, непрофесіонал-любитель в кінцевому рахунку осоромлює професіонала, хоча останній отримав відповідну гарну освіту і має професійну практику. Непрофесіонали типу акунінської Пелагеї або донцовських Віоли Тараканової і Єввламії Романової, як і інші подібні персонажі іронічних і навіть сучасних неіронічних детективів незрівнянно краще справляються з розслідуванням злочинів, ніж професійні слідчі-поліцейські.

Подібна успішна участь любителів в різних «професійних» ситуаціях не фантазія письменників, а цікаве і закономірне відображення нинішньої реальності кінця ХХ–початку ХХІ ст. Такий феномен, наприклад, в науці або в літературній критиці тільки починають досліджувати вчені. Дієва роль

любителів повинна полягати не в підміні професіоналізму, не в створенні особливих наукових теорій або особливих кримінальних методів, а у співпраці з професіоналами, наприклад, в накопиченні і первинній обробці емпіричного матеріалу для професіоналів, що може мати місце в будь-якій сфері. Художня література, в тому числі детектив, і навіть іронічний, є хорошим полігоном для створення різноманітних моделей подібної співпраці. Однак, впровадження любителів в теоретичну професійну сферу без відповідної теоретичної та методологічної підготовки, може привести до різних антинаукових теорій типу «Нової хронології» в історичних науках, коли математик-професіонал як типовий любитель-непрофесіонал вторгається в ті сфери історії, які вимагають високого професіоналізму, або мінімізації літературної спадщини в літературознавстві, коли методологічно не підготовлений любитель намагається вирішувати професійні завдання, ігноруючи складні філософсько-методологічні проблеми [Афанасьєв 2013]. Любитель, що в науці, що в детективі не повинен бути слоном у посудній лавці. І хай допоможе в розумінні цього іронія!

Як висновок зазначимо таке. Іронія в іронічному детективі повинна бути представлена не тільки в ненаративних формах літературного твору, як це найчастіше буває, але в першу чергу в самому наративі, перш за все, як іронія з приводу пригодницького сюжету і сищика-героя. Це краще вдається в жіночому іронічному детективі, де діє жінка-непрофесійний сищик. Іронічний детектив може розглядатися як своєрідна модель співпраці непрофесіонала і професіонала, що є цікавою і практично важливою проблемою співпраці професіоналізму і аматорства в різних сферах діяльності.

#### Список використаної літератури

- Афанасьєв, А., Василенко, И. (2016) *Ирония и смех*, в: *Добѣ / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології*, вип. 1 (25), Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, сс. 7–17.
- Афанасьєв, А. И. (2013) *Гуманитарное знание и гуманитарные науки*, Одесса: Бахва, 288 с.
- Демьяненко, Ю. (2010) *Иронический детектив в контексте современной литературы*. Дата звернення: 4.05.2020. URL: <http://www.proza.ru/2010/06/15/1485>
- Еко, У. (2004) *Роль читача. Дослідження з семіотики текстів*, Львів: Літопис, 384 с.
- Кириленко, Н. Н. (2015) *Классическая комедия и классический детектив (к вопросу о генезисе жанра)*, в: *Вестник Кемеровского государственного университета*, № 1–2 (61), Кемерово, сс. 184–189.

- Леонов, В.А. (2013) *Иронический детектив как особое дискурсивное пространство*, Иркутск: Евразийский лингвистический институт, вып. № 4, сс. 222–230.
- Манн, Т. (1961) *Искусство романа*, в: *Манн, Т. Собр. соч.: В 10 тт.* Т. 1, Москва: Худ. лит., сс. 272–278.
- Мельников, С. С. (2015) *Социология юмора: к критике трех фундаментальных теорий смешного*, в: *Вестник экономики, права и социологии*, вып.1, Москва, сс. 213–217.
- Разин, В. М. (2000) *В лабиринтах детектива*. Дата звернення: 4.05.2020. URL: <http://www.pseudology.org/chtivo/Detectiv/index.htm>
- Санжарова, И. Э. (2009) *Интертекстуальность как параметр детективного дискурса*, в: *Вестник МГЛИ*, № 559, Москва, сс.152–158.
- Чемодурова, З. М. (2014) *Игра в постмодернистском детективе*, в: *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, Тамбов: Грамота, № 8 (38): в 2-х ч. Ч. II, сс. 184–188.
- Frye, N. (1957) *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press. Дата звернення: 4.05.2020. URL: [https://www.amazon.co.uk/Anatomy-Criticism-Essays-Northrop-Frye/dp/0691012989#reader\\_0691012989](https://www.amazon.co.uk/Anatomy-Criticism-Essays-Northrop-Frye/dp/0691012989#reader_0691012989).

*Александр Афанасьев, Ирина Василенко*

#### ИРОНИЯ В ИРОНИЧЕСКОМ ДЕТЕКТИВЕ

*Ирония в ироническом детективе должна быть представлена не столько в ненарративных формах, не имеющих прямого отношения к сюжету, сколько в самом нарративе, как ирония по поводу приключенческой фабулы и сыщика-героя.*

**Ключевые слова:** ирония, смех, эпическая ирония, иронический детектив.

*Alexander Afanasiev, Irina Vasilenko*

#### IRONY IN IRONIC DETECTIVE

*A modern detective is not possible without irony. First, the worldview of modern man is riddled with irony, which representatives of postmodernism correctly noted. Modern authors bring an ironic attitude to their works. Secondly, the detective, due to the variety of forms, provides the greatest opportunities for realizing the diverse properties of irony. But epic irony is most fully manifested here. She can be not only evil, mocking, but also lyrical, kind. The female ironic detective is so kind ironic.*

*The modern detective, including the ironic one, corresponds to the classical formula: detective and the crime that the detective reveals. Therefore, two stories are intertwined in the detective story. The first is a crime disclosure*

story, which may include the story of the crime itself. The second is the history of the thought process that led to the disclosure of the crime. They can be combined into one detective narrative: from a crime to its disclosure through a chain of deductive inferences. The narrative design of the detective makes it possible to clearly show the predetermination of the outcome towards which the narrative is moving: solving a crime, victory of good over evil.

In addition to the narrative, which determines the plot of the work from the beginning to the end, non-narrative structures are also presented in the detective text: descriptions, reasoning, dialogs, generalizations, performativeness, etc. They are not directly related to the plot. But it is in them that irony is predominantly represented. The narrative itself does not lend itself to irony, since there is the triumph of justice. Is it appropriate to call such a detective ironic?

It is significant that modern authors make the detective not a professional, but an amateur, and he usually does not use the classical rational, logical, analytical methods, which in the classical version lead to success. Such a maneuver creates additional space for irony in the narrative itself. It is the ironic narrative that should be responsible for classifying the work as an ironic detective.

#### References

- Afanasiev, A., Vasilenko, I. (2016) *Ironiya i smekh* [Irony and laughter], in: *Doxa. Zbirnik naukovikh prac z filosofiyi ta filologiyi*, vyp. 1 (25), Odesa: ONU im. I. I. Mechnikova, pp.7–17.
- Afanasiev, A. I. (2013) *Gumanitarnoe znanie i gumanitarnye nauki* [Humanitarian knowledge and humanities], Odessa: Bakhva, 288 p.
- Demyanenko, Yu. (2010) *Ironicheskij detektiv v kontekste sovremennoj literatury* [An ironic detective in the context of modern literature]. Data zvernennya: 4.05.2020. URL: <http://www.proza.ru/2010/06/15/1485>
- Eko, U. (2004) *Rol chitacha. Doslidzhennya z semiotiki tekstiv* [The role of the reader. Research on semiotics of texts], Lviv: Litopis, 384 p.
- Kirilenko, N. N. (2015) *Klassicheskaya komediya i klassicheskij detektiv (k voprosu o genezise zhanra)* [Classical comedy and a classic detective story (on the genesis of the genre)], in: *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta*, № 1–2 (61), Kemerovo, pp. 184–189.
- Leonov, V. A. (2013) *Ironicheskij detektiv kak osoboe diskursivnoe prostranstvo* [The Ironic Detective as a Special Discursive Space], Irkutsk: Evraziyskiy lingvisticheskiy institut, vyp. № 4, pp. 222–230.
- Mann, T. (1961) *Iskusstvo romana* [The Art of the Novel], in: *Mann, T. Sobr. soch.: V 10-i t.* T. 1, Moskva: Hud. lit., pp. 272-278.
- Melnikov, S. S. (2015) *Sotsiologiya yumora: k kritike treh fundamentalnykh*

*teoriy smeshnogo* [The Sociology of Humor: Toward a Critique of Three Fundamental Theories of the Funny], in: *Vestnik ekonomiki, prava i sotsiologii*, vyp.1, Moskva, pp. 213–217.

- Razin, V. M. (2000) *V labirintah detektiva* [In the labyrinths of the detective]. Data zvernennya: 4.05.2020. URL: <http://www.pseudology.org/chtivo/Detectiv/index.htm>
- Sanzharova, I. E. (2009) *Intertekstualnost kak parametr detektivnogo diskursa* [Intertextuality as a parameter of detective discourse], in: *Vestnik MGLI*, № 559, Moskva, pp. 152–158.
- Chemodurova, Z. M. (2014) *Igra v postmodernistskom detektive* [A Game in a Postmodern Detective], in: *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, Tambov: Gramota, № 8 (38): v 2-h ch. Ch. II, pp. 184–188.
- Frye, N. (1957) *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press. Data zvernennya: 4.05.2020. URL: [https://www.amazon.co.uk/Anatomy-Criticism-Essays-Northrop-Frye/dp/0691012989#reader\\_0691012989](https://www.amazon.co.uk/Anatomy-Criticism-Essays-Northrop-Frye/dp/0691012989#reader_0691012989).

Стаття надійшла до редакції 20.04.2020

Стаття прийнята 20.05.2020

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2\(34\).218099](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2(34).218099)

УДК 38:2

Анна Місюн

### GAUDEAMUS IGITUR: ПОСМІШКА В ГОЛЛАНДСЬКОМУ ЖИВОПИСІ XVII СТ.

*Стаття присвячена аналізу феномену посмішки та «сміхових» жанрів в живопису Голландії XVII ст. з огляду на соціокультурну, релігійну та економічну унікальність культури цього регіону. Мета аналізу – виявити символічний код, через який передаються різні реєстри сміхової культури і вдовolenня буттям, та виключність саме для голландського мистецтва доби означення певних ментальних та соціопсихологічних станів, що вони стають чи то провідними, чи то фоновими смислами мистецького витвору даної епохи.*

**Ключові слова:** посмішка в мистецтві, сміх в мистецтві, комунікативна взаємодія, культурна ідентичність, національна ідентичність, Франс Галс, сміхові жанри, корпоративний портрет, Schutterij, індивідуальний портрет.

Посмішка у європейському образотворчому мистецтві, особливо коли йдеться про жанр портрету, явище відносно нове і широко розповсюджується приблизно з кінця XVIII – початку XIX ст. Перш за все йдеться про жанровий живопис, який, як відомо, за класичною ієрархічною схемою належав до «низьких», тобто простонародних жанрів. Лише з другої половини того ж таки XIX ст. в портретному, особливо інтимно-романтичному портреті модель все частіше виблискує посмішкою, хоча й тут приділяється велика увага соціальній пристойності – чи видні зуби портретованого, а особливо портретованої (згадаймо негативну конотацію слова «зубоскальство»). Це не означає, як ми продемонструємо у цій статті, що посмішка та сміх зовсім не відображаються в образотворчому мистецтві попередніх періодів. Йдеться про символічний код, посередництвом якого, перш за все, передаються різні реєстри сміхової культури і вдовolenня буттям, з одного боку. І про виключність означення певних ментальних та соціопсихологічних станів, що вони стають чи то провідними, чи то фоновими смислами мистецького витвору певної епохи, з другого.

Саме тому, на доволі рівно «неусміхненому» тлі європейського образотворчого мистецтва так яскраво і в певному сенсі нетипово виглядає короткий період, який традиційно зветься Золотою добою голландського мистецтва, який вибухає сміхом і посмішками не лише в портретному жанрі, а й створює певні окремі, «сміхові» піджанри, як от «весела компанія», «фестиваль», «бобовий король», «веселі музики» тощо. Цілію цієї статті є

спроба пояснити цей феномен процесами творення нової нації («уявної спільноти» за Б. Андерсоном [Андерсон 2001]), певне усвідомлення власної ідентичності через комунікативну взаємодію (за Х. Арендт) і переживання соціокультурного оптимізму від цієї спільної співпраці/співіснування. На думку Х. Арендт, що вона виклала у роботі «Ситуація людини», лише спільна комунікативна дія є єдиною активністю, за допомогою якої людство здатне реалізувати і універсальність, і унікальність кожної людської істоти. Лише оволодіння «словом і ділом» дозволяє людині усвідомити себе, «повторно народитися», що в свою чергу «може бути стимульоване присутністю інших людей, до компанії яких ми можемо бажати приєднатися, але ...ніколи не обумовлені ними» [Арендт 1998]. Для Північних об'єднаних провінцій Нідерландів, що перетворилися в боротьбі із Імперією Габсбургів, Францією, німецькими князівствами на короткий час на незалежне, а в технічному й економічному сенсі й найзначніше державне утворення доби, переживання цієї «уявленої спільноти», цієї комунікативної дії через «слово і діло» певний, дуже короткий період (може 80 років, що майже повністю вкладається у XVII ст.) було надзвичайно життєдайним, сповненим радості буття, бажання цією радістю насолодитися й поділитися. Задачею цієї статті є довести соціокультурну зумовленість надзвичайного поширення іконографії сміху і посмішки у голландському живописі Золотої доби.

С тих пір, як згасла посмішка богів Стародавнього світу (для Європи – це десь із кінця грецької архаїки), на багато століть радість життя в образотворчому мистецтві позначається лише певними значущими сюжетними лініями, про які стосовно античних літератури і театру пише О. Фрейденберг. Перш за все йдеться про символіку їжі, ходи та боротьби [Фрейденберг 1997: 50–153]. В добу Ренесансу до цього вже сталого в мистецтві романіки і готики означення радості буття додається символіка музики і музичних інструментів (не завжди однозначна, згадаймо «сумнівну» радість від світської музики в творчості Й. Босха) та суто посмішка. Таким чином ще в мистецтві Північного Відродження з'являються численні сюжети, наприклад, у творчості Пітера Брейгеля, званого Мужичьким, де поряд із радістю застілля і ходи конотується радість танцю, музик, народних розваг і сороміцького дійства, як от у «Селянському весіллі», «Зимовому пейзажі з птахами та ковзанярами», «Селянському танці», «Весільному танці» або у ранніх жанрових сценах (наприклад, «Свиня має сидіти в хліву»). При цьому в мистецтві цього періоду, на нашу думку, посмішка і сміх вже доволі чіткі семантично розрізняються. На переконання автора, концептуально ще з кінця Ренесансу всі конотації сміху стверджують вітальну радість буття, а посмішки – громадянську (або державницьку) гідність і задоволення соціокультурною (ідеологічною, релігійною,

державницькою тощо) ситуацією в цілому, в якій опиняється митець – замовник – продавець витвору як представники власної спільноти.

Певним чином, «поодинокую» посмішку в мистецтві доби Ренесансу можна розглядати як відтворення іконографії «посмішки богів» з усіма притаманними останній конотаціями. Чи не найдивовижнішим комплексом «посмішки» постає північний портал західного фасаду Реймського собору, де не лише ангели (в тому числі, й славетний Усміхнений Ангел), а й Діва Марія, дехто з царів та пророків, святих й євангелістів посміхаються, правда, не нам, а якось у середину себе, у потойбічний простір існування. Е. Браун [Brown 1992: 89–93], завершуючи майже трьохсотрічну наукову дискусію, довела, що ідеологія скульптурного рішення (саме у XIV ст. завершеного) являє собою візуальну складову нового коронаційного ордонансу, введеного у 1330-тих роках тільки що посталою династією Валуа. Карл V у 1364/65 р. був першим, хто в коронаційній формулі нарікався королем не від імені «Саксонії, Мерсії та Нортумбрії» (давніх частин легендарної Англо-Саксонської Гептархії), а від імені «Франків, Бургундців та Аквітанців». Входячи у храм Королівськими воротами (північний бік собору), вже вінчаний король виходив до натовпу через розкішно оздоблений скульптурою портал західного фасаду. І разом із народом, якого тут само й «ліктував» від золотухи істинний монарх [Блок 1998: 312–313], раділи святі, ангели і сама покровителька собору – Наша Дама. В такому художньому осмисленні посмішка, зазначимо, не земна, а небесна, являє собою певну легітимізацію нової французької держави і нової королівської династії.

Саме через поєднання земного і небесного, як нам видається, слід розглядати і чи не єдиний портрет усміхненої людини в ренесансному мистецтві – «Мону Лізу» Леонардо да Вінчі. Що б і про кого не мав на меті сказати майстер, саме посмішка відокремлює цей портрет від всього, що зроблено в цьому жанрі протягом понад сторіччя. Цю виключність якось намагається пояснити Дж. Вазарі, коли описує не лише враження від нібито баченої їм в майстерні незавершеної роботи. А й створюючи легенду про намагання викликати у дружини торговця шовком Франческо дель Джокондо усмішку на підтвердження її прізвища. Попри певну популярність у митців цієї доби (наприклад, Рафаель часто використовував саме цю іконографію у своїй портретній творчості), картина не стала взірцем для відтворення посмішки замовника.

Істо років потому великий реформатор живопису Мікеланджело Мерізі да Караваджо лише кілька разів в своїх роботах зображає посмішку – хворобливу у «Хворому Вакху», дещо лячну у «Амурі Переможці» та загадково облудну у «Ворожках» (щонайменше дві версії). Але, звернімо увагу, що роботи ці належать до раннього періоду творчості майстра, коли

він активно шукав своїх замовників, епатуючи чи інтригуючи багатозначністю візуальних послань. В період розквіту таланту, попри надзвичайну увагу до емоційних станів моделей і їх облич, автор мов би забуває про посмішку і сміх, відтворюючи контрапункти надемоційного зазвичай страждання/розпачу і повної беземоційної байдужості. Одним з пояснень такої нецікавості замовників до відтворення сміху в живописі, а саме про це йдеться – немає значення, чи були офіційні комісії на картини Караваджо, чи йшлося про авторське розуміння популярної чи пак епатажної серед публіки теми – є превалювання в мистецьких практиках контрреформаторського комплексу.

Про що йдеться. Найбільш значні замовлення митцям в католицьких країнах і в XVII ст. і в попередню добу так чи інакше пов'язані з церквою. Попри значну автономність художників у вирішенні певних сюжетів, вони залежать (не завжди ідеологічно, але завжди фінансово) від сталих, не завжди чітко артикульованих, але завжди дискурсивно-фонових конструктів, що в решті решт впливають на кінцеву іконографію. І одним з цих дискурсів, що стає навіть основою парадигми інтелектуальної особистості, на відміну від сірої маси, це відроджена у апокрифі-підробці XIV ст. «Послання Лентула» настанова Іоанна Златоуста про те, що Ісус ніколи не сміявся і не посміхався у своєму житті. Не зупиняючись тут на деталях історико-культурної логіки процесу моделювання поведінкової норми епохи, зазначимо, що публічна посмішка, коли йдеться про її трансляцію у віках через витвір мистецтва, є неприйнятною, оскільки конотує таким чином щось низове, карнавальне, простонародне. Або у будь-якому разі повинна наштовхнути на роздуми щодо авторського задуму.

Принципово по-іншому складається ситуація у Нідерландах, зокрема у їх Північних провінціях ще з другої половини XVI ст. Цю яскраву відмінність від, наприклад, італійських норм зазначає в своїх творах флорентієць Лодовіко Гвіччардіні, який близько 40 років прожив в Нідерландах, перш за все у Антверпені, певним чином інтегрувався у місцеві спільноти (був синдиком Антверпену) і, врешті решт, був похований у кафедральному соборі на кошти громади [Маслова 1929]. Його трактат «Descrittione di tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania inferiore» (1567 р., доповнене – 1581 р.) лише за неповне сторіччя був перекладений на 6 мов та пережив 27 повних та 8 скорочених перевидань, започаткувавши начало регіонально-економічної географії [Яцунский 1944]. Л. Гвіччардіні, пояснюючи надзвичайний злет рівня життя у «Низьких країнах», звертає увагу попри суто торгівельно-економічні та технічні винаходи на високий рівень оптимізму населення, любов до веселощів, що є гідною компенсацією за невтомну працю. У передмові до книги автор називає «головні зі шляхетних

винаходів» цієї землі. Для нього це – друк (йдеться про гравюру), відновлення музики і «винахід різноманітних музичних інструментів», еседа (кельтська бойова колесниця), олійний живопис на полотні, кольорове скло для вітражу, технологія вироблення численних тканин, назви вітрів, різноманітні годинники і циферблати, в тому числі і для морського компасу, а також винахід численних «штучок для домогосподарства та інструментів, що роблять всяку річ красивою і бажаною» [Guicchardini 1593]. Впадає в око, що з шести значущих на погляд італійця новачків нідерландців чотири так чи інакше стосуються сфери мистецтва і естетики, безперечно, попри їх практичне значення.

Для другої половини XVI ст. Гвіччарді відзначає надзвичайний комунальний дух по містах і навіть селах майбутнього Бенелюксу (а саме ці території увійшли в «Опис»), а поряд із тим – повсюдну приязнь до митців та вчених людей. Автор описує твори і анекдоти з життя численних художників, граверів і скульпторів, з якими він особисто був знайомий або чув про них. О. Маслова доводить, що маже цілком ці біографічні дані були додані Дж. Вазарі до останнього його, вже після смерті автора виданого варіанту «Життєписів найславетніших живописців, скульпторів та архітекторів» [Маслова 1929], на перше видання яких скаржився нідерландський гуманіст Д. Лампсоніус. Серед значних економічних досягнень Низьких земель Гвіччарді зазначає активний художній ринок у Антверпені, Брюгге, Генті, навіть Амстердамі. Тобто вже наприкінці XVI ст. складається певна доволі активна комунікація між художниками, особами на кшталт арт-агентів і дилерів та широкою спільнотою, яка вже активно диктує свій смак, своє уявлення про прекрасне. І виконання цього суспільного замовлення доволі добре оплачує. Через це у Нідерландах вже наприкінці XVI ст. відбувається вибух не лише самої художньої практики, а й породженої її особливостями жанрової диференціації. Як написав Карел ван Мандер, учитель Ф. Галса, у «Життєписах античних, італійських, німецьких і нідерландських художників XV–XVI століть»: «Мистецтву до вподоби бути поруч із багатством аби бути підтриманим заможними».

Саме зміна системи замовників призводить до парадоксальної ситуації із ієрархією жанрів в облігаторному і повсякденному сенсах. На рівні тогочасної теорії мистецтв, практики академічних відзнак все ще високими жанрами вважаються картини на релігійно-історичний і міфологічний сюжет, парадні портрети, алегорії. А от інтимний портрет, включно із посталою поряд із ним варіацією троньє, пейзаж, численні жанрові сцени (доволі диференційовані, як ми вже зазначали), натюрморт належать до низьких жанрів. Цю ментальну схему слушно пояснюють Н. Ковальова і В. Левченко: «Навіть в модерній, вже не кажучи про традиційну, моделі

спілкування комунікація між автором і адресатом була вибудована вертикально: значимість твору превалювала над можливостями глядацьких інтерпретацій та співучасті. Точніше, глядацька співучасть передбачалася як необхідна і така, що мала виступати як катарсис, тобто передбачалася заданою і запрограмованою самим твором. Причому, як само собою зрозуміле, вважали, що адресатом, здатним до розуміння сенсу твору і досягнення катарсического стану, є обрана меншість. Втім, і для недосвідченого глядача / слухача в такій моделі комунікації знаходилося місце» [Ковальова, Левченко 2019: 271].

Але ринкова практика, зумовлена соціокультурними та економічними особливостями Голландії, демонструють принципово іншу картину. Найбільш затребуваними стають портрети, жанрові сцени, натюрморти, яких на розгалуженому голландському арт-ринку лише за 1640 – 1670 рр. було продано понад 1,3 млн. робіт, звісно доволі різної якості [Etro, Stepanova 2016]. Тогочасні мандрівники Об'єднаними провінціями зазначають, що не лише в заможних домах, публічних місцях, ратушах, а навіть у лавках м'ясників та кузнях можна побачити картини місцевих художників. Представники різних соціальних страт – учасники численних громадянських корпорацій, приватні особи, аматорські культурні об'єднання на кшталт камер риторів були частими відвідувачами студій майстрів, спілкувалися із митцем і його учнями, часто висловлювали критичні зауваження. А сутички і непорозуміння із художником могли призвести до падіння його популярності [Yeager-Crasselt 2016].

Таким чином, на місце диктату католицької візуальної традиції, що продовжувалася в інших країнах, де перемогла контрреформація, в Голландії приходить новий протестантський і до того ж буржуазно-оптимістичний дискурс, який вимагає створення нової образної мови для нової ідентичності, яка себе відокремлює і усвідомлює.

Х. Арентдт пояснює значення «слова і діла» у процесі реалізації ідентичності таким чином: «Дія і мова пов'язані так тісно, оскільки початковий і специфічно людський акт повинен в той же час містити відповідь на питання, що задається кожному незнайомцеві: “Хто ти?”. Якщо в разі інших видів тварин саме така родова рівність сама по собі визначає кожного члена виду, то в суспільстві людей їхня відмінність одного від іншого відкривається в мові. Людська здатність використовувати мову веде до диференціації репертуарів діяльності людей крім тих, що є специфічними для виду, а також сприяє виникненню диференційованій суб'єктивності у внутрішньому житті “я”. Хто говорить, той також і мислить, відчуває і переживає певним чином. Мова і дія мають специфіку виявлення, розкриття, показуючи «хтоїність» діючої людини. Тільки якщо хтось ще здатний



зрозуміти значення наших слів, як і призначення наших дій, можна сказати, що розкрита ідентичність “я”». [Арендт 1998] Цікаво, що в тексті під тим, хто може нас зрозуміти, а отже допомогти в становленні ідентичності авторка розуміє ту «множину», яку вона одночасно трактує як безліч, як різноманітність і як мережу людських відносин. Саме в цій мережі, яка включалася художнім ринком, становиться не лише система жанрових переваг, а й художня мова самих робіт.

Так ще з I половини XVI ст. і практично виключно у Голландії постає корпоративний портрет, який з самого початку носить комерційний характер. Чи не з Корнеліса Антоніса (1533) у *Schutterij* (міське ополчення, міліція, що складається зі стрільців) – таку назву має цей жанр, радість комунікативної взаємодії, як визначає Х. Арендт процес становлення політичної ідентичності [Арендт 1998], символізується бенкетом. «Бенкетним» був і ранній портрет 1616 р. стрільців роти Сент-Адриан роботи Ф. Галса. Однак вже з 1620 р. в його корпоративних портретах, навіть коли моделі «розсажені» навколо столу, атрибути бенкету зникають. Натомість на обличчях персонажів з’являється посмішка. До кінця 1640-их іконографія «бенкету» у поєднанні із зображенням усміхнених людей буде надзвичайно популярною в цьому жанрі (наприклад, Бартоломей ван дер Гелст. *Святкування миру в Мюнстері 18 червня 1648 р. у штабі цивільної гвардії арбалетників (гвардія Святого Георгія) у Амстердамі.* 1648). Але вже в 1650-ті роки при збереженні самого бенкету усміхнені обличчя перестають малювати (наприклад, численні *Schutterij* Варфоломея ван дер Гелста).

Радість і задоволення соціальним життям демонструє й тип групового корпоративного портрету, який ми позначаємо як «хода». В цій іконографії прославилися перш за все Ф. Галс та Рембрандт (славетна «Нічна варта»). Серед членів міліційних формувань також традиційними є зображення посмішки, особливо в роботах Ф. Галса та його учнів. Рембрандтова «Нічна варта» у цьому сенсі є певним синтетичним семантичним варіантом «ходи» і «боріння». Попри всі міфи робота не була зкритикованою замовниками, за неї автор отримав 1200 гульденів (чи не максимальну комісію свого часу на думку Ф. Етро і Е. Степанової [Etro, Stepanova 2016]). Сама робота кілька років висіла у головному залі стрілецької роти, доки не була замінена іншим груповим портретом, що було природно при зміні складу та керівництва.

Ідея боротьби як прояву радості буття і веселощі, на нашу думку, проявляється у численних «виробничих» групових портретах типу «Уроків анатомії» (численні аноніми, Ніколас Пікеной, Міхіль Міревелт, звичайно, Рембрандт) або зібрання гільдій (художників, синдиків, попечителів сиротинців та божевільень тощо). Цікаво, що такий тип портрету, який з’явився на рубежі XVI–XVII ст., спочатку привертає інтерес замовників саме своєю

композиційною інноваційністю. Ф. Етро та Е. Степанова доводять у своєму дослідженні голландського арт-ринку, що новаторство в живописі питомого періоду складає чи не головну причину популярності певного митця поруч із спеціалізацією, в тому числі й регіональною, на конкретному жанрі. І такий елемент картини, як посмішка моделі, в період найвищого злету ринку – 1620–1630-ті роки є чи не найзатребуванішою в картині технічною «родзикою» [Etro, Stepanova 2016].

Саме в цей період понад половину всіх картин ринку складають фігуративні роботи (перш за все – корпоративний портрет), чверть – пейзажі, а шосту – портрети при незначній присутності натюрмортів і жанрових картин. Для порівняння, в останнє десятиліття Золотої доби (1670–1679) пейзажі представляли 41% картин, натюрморти – 17%, всі фігуративні картини представляли біля 17%, портрети – 15%, а жанрові картини досягали лише 7% усіх картин [Etro, Stepanova 2016]. В недовгий період розквіту портретного мистецтва Голландії одним з найпопулярніших митців був Франс Галс, до майстерні якого за замовленням їхали з усієї нідерландської ойкумени, що на той час включала й землі сучасної Канади, й Океанії, й африканські території тощо. Посмішка поряд із стилістичними особливостями живопису широкими мазками стає візитівкою метра, а його популярність та заробітки в свою чергу приваблюють численних учнів та наслідувачів. В 30–40-ві роки навіть в портретах Рембрандта поширене зображення усміхнених моделей.

У сучасників та мистецтвознавців Ф. Галс навіть отримує ймення «майстер сміху», оскільки на неперсональному ринку (без замовлення) по мірі падіння інтересу до сімейного та індивідуального портрету виступає як автор численних троньє з усміхненими головами («Циганка», «Веселий музикант», «Гульвіса» тощо). Більше, ніж будь-який інший художник золотого століття, він зміг надати життєву силу своїм героям. Галс був одним з небагатьох художників в сімнадцятому столітті, який наважився зображати свої моделі – часто простих людей – з сердечним сміхом і вискаленими зубами. Веселощі і жарти є характерними рисами його жанрових картин та троньє. Зазначимо, що й його брат, і учні, серед яких було і троє синів митця більшу частину своєї творчості спеціалізувалися на «сміховому» жанрі. Голландські картини того часу наповнені посмішками і сміхом: посміхаються глядачеві і один одному ошатні дами і кавалери, сміються діти-бешкетники, регочуть над сороміцькими жартами гуляки. У цей період в погоню за невловимим сміхом пускалися майстри великі і не дуже, його писали Утрехтські караваджисти, незлічені майстри галантних сцен, побутописці шинкарського життя (як от Ян Стен), його намагалися відтворити Рембрандт, Вермеер і Брауер. На початку 1660-их – все більше

саме сміх, а не посмішку, оскільки процеси економічного та політичного падіння Об'єднаних провінцій залишали все менше місця для гідності і самовдоволення. А сміх залишався останнім соціокультурним бастионом республіки перед її захопленням у 1679 р. сусідніми Францією та германськими князівствами. Покупці живопису зосереджуються все більше на придбанні пейзажів та натюрмортів. Портретисти й майстри фігуративного живопису (перш за все, численні «жанровики») разом із арт-ділерами у 1670-ті роки перебираються через Канал у Велику Британію, де докладаються не лише до створення національної художньої школи, а й розвиненого арт-ринку.

Таким чином, феномен посмішки в живописі Голландії кінця XVI–XVII ст. (*Золота доба*) слід розглядати як підтриману замовниками інтенцію до відображення соціокультурного задоволення комунікативною взаємодією, яка кристалізувалася в усвідомленні національної і громадянської ідентичності, релігійної та буржуазної гідності, гордості за своє місто та корпорацію, родину і власні здобутки. Вігальна ж радість, значною мірою спричинена виключним порівняно з рештою Європи економічним добробутом, репрезентована в цей період в численних спеціалізованих жанрах, як от тронье, «весела кампанія», музики, курці, «веселий фестиваль», сцени в тавернах, узвідниць тощо. Вона є продовженням і переосмисленням низової сміхової культури, що була розвинена у попередню добу Північного Відродження. Зникнення самої цієї унікальної соціокультурної ситуації призводить до зникнення з європейського живопису майже на століття і «веселих» жанрів і посмішки на обличчі портретованого.

#### Список використаної літератури

- Андерсон, Б. (2001) *Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму*. Київ: Критика. Дата звернення 1.05.20. Режим доступу: [http://shron1.chtyvo.org.ua/Anderson\\_Benedict/Uiavleni\\_spilnoty.pdf](http://shron1.chtyvo.org.ua/Anderson_Benedict/Uiavleni_spilnoty.pdf)
- Арендт, Х. (1998) *Ситуація человека. Разделы 24–26 главы V*, в: *Вопросы философии*, № 11, Москва, сс. 131–141. Дата звернення 1.05.20. Режим доступу: <https://www.twirpx.com/file/3141699/>
- Блок, М. (1998) *Короли-чудотворцы. Очерк представлений о сверхъестественном характере королевской власти, распространенных преимущественно во Франции и в Англии*, пер. с фр. В. А. Мильчиной, предисл. Ж. Ле Гоффа, науч. ред. и послесл. А. Я. Гуревича. Москва: Школа «Языки русской культуры», 712 с.
- Ковальова, Н., Левченко, В. (2019) *Фестивалі у просторі міста*, в: *Доб́жа / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології*, вип. 2 (32), Одеса, сс. 269–278.

- Маслова, О. (1929) *Життя і літературна спадщина Лодовіка Гвіччїардіні*, в: *Записки історично-філологічного відділу ВУАН* (1929), кн. 23; *Записки історично-філологічного відділу ВУАН* (1927), кн. 12. Дата звернення 1.05.20. Режим доступу: [http://chtyvo.org.ua/authors/Maslova\\_Olena/Zhyttia\\_i\\_literaturna\\_spadschyna\\_Lodovika\\_Gvichchiardini/](http://chtyvo.org.ua/authors/Maslova_Olena/Zhyttia_i_literaturna_spadschyna_Lodovika_Gvichchiardini/)
- Фрейденберг, О. М. (1997) *Поэтика сюжета и жанра*. Москва: Лабиринт, 448 с.
- Яцунский, В. К. (1944) *Людовико Гвиччардини – экономист-географ XVI века*, в: *Известия Всесоюзного географического общества*, т. 76, вып. 4. Дата звернення 1.05.20. Режим доступу: [https://lib.rgo.ru/reader/flipping/Resource-8183/10001002\\_Izvestiya\\_RGO\\_za\\_1944\\_god\\_vypusk\\_4/index.html](https://lib.rgo.ru/reader/flipping/Resource-8183/10001002_Izvestiya_RGO_za_1944_god_vypusk_4/index.html)
- Brown, E. A. R. (1992) “*Franks, Burgundians, and Aquitanians*” and the royal coronation ceremony in France. Philadelphia: American Philosophical Society, 208 p.
- De Marchi, N, Van Miegroet, H. (1994) *Art, value, and market practices in the Netherlands in the seventeenth century*, in: *The Art Bulletin*, vol. 76, № 3 (Sep., 1994), pp. 451–464. Retrieved May 1, 2020, from [https://www.jstor.org/stable/3046038?origin=crossref&seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/3046038?origin=crossref&seq=1#metadata_info_tab_contents)
- Guiccardini, L. (1593) *The description of the Low countreys and of the Provinces thereof, gathered into an Epitome out of the Historie of Lodovico Guiccardini* (English version, printed in the year 1593). Retrieved May 1, 2020, from <http://www.historyofholland.com/lodovico-guiccardini-description-of-the-low-countries.html>.
- Etro, F., Stepanova, E. (2016) *Entry of Painters in the Amsterdam Market of the Golden Age*, in: *Journal of Evolutionary Economics*, vol. 26, pp. 317–348. Retrieved May 1, 2020, from <https://link.springer.com/article/10.1007/s00191-016-0456-6>.
- Yeager-Crasselt, L. (2016) *Knowledge and practice pictured in the artists studio. The “art lover” in the seventeenth-century Netherlands*, in: *De Zeventiende Eeuw* 32/2, pp. 185–210. Retrieved June 12, 2020, from [https://www.academia.edu/31650126/Knowledge\\_and\\_practice\\_pictured\\_in\\_the\\_artists\\_studio\\_The\\_art\\_lover\\_in\\_the\\_seventeenth-century\\_Netherlands](https://www.academia.edu/31650126/Knowledge_and_practice_pictured_in_the_artists_studio_The_art_lover_in_the_seventeenth-century_Netherlands).

*Анна Мисюн*

#### GAUDEAMUS IGITUR: УЛЫБКА В ГОЛЛАНДСКОЙ ЖИВОПИСИ XVII В.

*Статья посвящена анализу феномена улыбки и «смеховых» жанров в живописи Голландии XVII в. как отражения социокультурной, религиозной и экономической уникальности культуры этого региона. Цель анализа – выявление символического кода, посредством которого передаются различные регистры смеховой культуры и удовлетворения*

бытием, исключительности именно для голландского искусства эпохи означивания определенных ментальных и социопсихологических состояний, становящихся то ведущими, то фоновыми смыслами художественного произведения данной эпохи.

**Ключевые слова:** улыбка в искусстве, смех в искусстве, коммуникативное взаимодействие, культурная идентичность, национальная идентичность, Франс Халс, смеховые жанры, корпоративный портрет, Schutterij, индивидуальный портрет.

*Anna Misyun*

#### GAUDEAMUS Igitur: A SMILE IN DUTCH PAINTING OF THE XVII CENTURY

The article is devoted to the analysis of the phenomenon of smiles and «laugh» genres in the painting of Holland XVII century as a reflection of the sociocultural, religious and economic uniqueness of this region's culture. The purpose of the analysis is to identify the symbolic code by which the various registers of laugh culture and enjoyment of existence, exclusivity, precisely for that period' Dutch art, of signifying of certain mental and sociopsychological states that become the leading or background meanings of the artistic work of this epoch. Based on the painting's material, testimonies of contemporaries, analysis of the art market, we conclude that the iconography of a smile reflects the dignity of a person (civil, religious, economic, etc.) of the Dutch Republic, and the «laugh» genres support the semantics of vitally satisfied life. The collapse of the Republic marks the disappearance from the painting of the open declaration of smile and laughter, preserving only their medieval connotations. This is particularly evident in the situation of group corporate portrait, which exists only in the Golden Age of Dutch painting.

**Keywords:** smile in art, laugh in art, communicative interaction, cultural identity, national identity, Frans Hals, ridiculous genre, corporate portrait, Schutterij, individual portrait.

#### References

- Anderson, B. (2001) *Uiavleni spilnoty. Mirkuvannia shchodo pokhodzhennia y poshyrennia natsionalizmu*, Kyiv, Krytyka. Retrieved May 1, 2020, from [http://shron1.chtyvo.org.ua/Anderson\\_Benedict/Uiavleni\\_spilnoty.pdf](http://shron1.chtyvo.org.ua/Anderson_Benedict/Uiavleni_spilnoty.pdf).
- Arendt, Kh. (1998) *Situatsiya cheloveka. Razdely 24–26 glavy V*, v: *Voprosy filosofii*, № 11, Moskva, pp. 131–141. Retrieved May 1, 2020, from <https://www.twirpx.com/file/3141699/>.
- Blok, M. (1998) *Koroli-chudotvortsy. Ocherk predstavleniy o sverkhystestvennom kharaktere korolevskoy vlasti. rasprostranennykh*

*preimushchestvenno vo Frantsii i v Anglii*, per. s fr. V. A. Milchinoy, predisl. Zh. Le Goffa, nauch. red. i poslesl. A. Ya. Gurevicha, Moskva, Shkola «Yazyki russkoy kultury», 712 p.

- Kovalova, N., Levchenko, V. (2019) *Festivali u prostori mista*, v: *Дóца / Doksa*, vyp. 2 (32), Odesa, pp. 269–278.
- Maslova, O. (1929) *Zhyttia i literaturna spadshchyna Lodovika Gvichchiardini*, v: *Zapysky istorychno-filolohichnoho viddilu VUAN* (1929), kn. 23; *Zapysky istorychno-filolohichnoho viddilu VUAN* (1927), kn. 12. Retrieved May 1, 2020, from: [http://chtyvo.org.ua/authors/Maslova\\_Olena/Zhyttia\\_i\\_literaturna\\_spadshchyna\\_Lodovika\\_Gvichchiardini/](http://chtyvo.org.ua/authors/Maslova_Olena/Zhyttia_i_literaturna_spadshchyna_Lodovika_Gvichchiardini/).
- Freydenberg, O. M. (1997) *Poetika syuzheta i zhanra*, Moskva, Labirint. 448 p.
- Yatsunskiy, V. K. (1944) *Lyudoviko Gvichchardini – ekonomist-geograf XVI veka*, v: *Izvestiya Vsesoyuznogo geograficheskogo obshchestva*, t. 76, vyp. 4. Retrieved May 1, 2020, from [https://lib.rgo.ru/reader/flipping/Resource-8183/10001002\\_Izvestiya\\_RGO\\_za\\_1944\\_god\\_vypusk\\_4/index.html](https://lib.rgo.ru/reader/flipping/Resource-8183/10001002_Izvestiya_RGO_za_1944_god_vypusk_4/index.html).
- Brown, E. A. R. (1992) “*Franks, Burgundians, and Aquitanians*” and the royal coronation ceremony in France, Philadelphia, American Philosophical Society, 208 p.
- De Marchi, N., Van Miegroet, H. (1994) *Art, value, and market practices in the Netherlands in the seventeenth century*, in: *The Art Bulletin*, vol. 76, No. 3 (Sep., 1994), pp. 451–464. Retrieved May 1, 2020, from [https://www.jstor.org/stable/3046038?origin=crossref&seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/3046038?origin=crossref&seq=1#metadata_info_tab_contents).
- Guiccardini, L. (1593) *The description of the Low countreys and of the Provinces thereof, gathered into an Epitome out of the Historie of Lodovico Guiccardini* (English version, printed in the year 1593). Retrieved May 1, 2020, from <http://www.historyofholland.com/lodovico-guiccardini-description-of-the-low-countries.html>.
- Etro, F., Stepanova, E. (2016) *Entry of Painters in the Amsterdam Market of the Golden Age*, in: *Journal of Evolutionary Economics*, vol. 26, pp. 317–348. Retrieved May 1, 2020, from <https://link.springer.com/article/10.1007/s00191-016-0456-6>.
- Yeager-Crasselt, L. (2016) *Knowledge and practice pictured in the artists studio. The “art lover” in the seventeenth-century Netherlands*, in: *De Zeventiende Eeuw* 32/2, pp. 185–210. Retrieved May 1, 2020, from [https://www.academia.edu/31650126/Knowledge\\_and\\_practice\\_pictured\\_in\\_the\\_artists\\_studio\\_The\\_art\\_lover\\_in\\_the\\_seventeenth-century\\_Netherlands](https://www.academia.edu/31650126/Knowledge_and_practice_pictured_in_the_artists_studio_The_art_lover_in_the_seventeenth-century_Netherlands).

Стаття надійшла до редакції 2.05.2020

Стаття прийнята 2.06.2020

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2\(34\).218102](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2(34).218102)

УДК 130:7.01

Олена Щокіна

### ІНТУЇЦІЯ ТА ІРОНІЯ ЯК ЗАСОБИ ПІЗНАННЯ В ТЕОРІЯХ АДЕПТІВ МИСТЕЦТВА УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

*Основою теорії і практики авангардної творчості стають інтуїція та іронія. Саме через інтуїцію та іронію, яка проявляється часом у гротеску або висміюванні, авангард намагався руйнувати традиції та створювати нове мистецтво і цінності. Особливої уваги в статті надано теоретичним працям митців, які стояли біля витоків українського авангарду та вплинули на його розвиток: В. Кандинського, К. Малевича, О. Архипенка. Митці проголошують перевагу інтуїції над практичним розумом, підкреслюючи складну глибоку сутність інтуїції, оскільки розум і раціональність використовують лише зовнішні прояви реальності, тобто наукові факти, закони, логіку, нехтуючи мінливістю, спонтанністю людських почуттів та емоцій, як несуттєвих у пізнаннях. Саме іронічне ставлення до можливостей раціональності дає поштовх розквіту інтуїції.*

**Ключові слова:** інтуїція, іронія, український авангард, пізнання раціональності.

Певним фундаментом практики авангардної творчості стає одна з основоположних філософських течій – інтуїтивізм, поштовх до розквіту якого дає іронічне ставлення до раціонального. Саме через інтуїцію та іронію, яка проявляється часом у гротеску або висміюванні, але все ж є досить вагомим поштовхом до пізнання, авангард намагався руйнувати традиції та створювати нове мистецтво і цінності. Те, що інтуїція у філософії авангарду вбачалась єдино достовірним засобом пізнання як навколишнього світу, так і душі людської, вже неодноразово відзначали сучасні дослідники, наприклад, І. Куликова «Філософія і мистецтво модернізму» [Куликова 1974], В. Бранський «Філософія мистецтва» [Бранський 1999] та інші. Проте їх аналізи більшою мірою фокусуються на зарубіжному мистецтві.

Досить широким є і коло сучасних українських досліджень щодо впливу інтуїтивізму на український авангард. Це, наприклад, спостереження Н. Кубриша «Міфопоетика скульптури О. Архипенка та І. Кавалеридзе» [Кубриш 2004] та Н. Канішиної «Художньо-естетичні засади авангардного мистецтва першої третини ХХ століття» [Канішина 1999]. Незважаючи на різноманітність і широту аналізування, все ж залишається білим папером проблема осмислення та інтерпретації значення та ідей інтуїтивізму

безпосередньо майстрами – теоретиками авангарду.

Поняття «інтуїція» відіграє істотну роль у філософствуванні теоретиків авангарду та виступає не тільки як засіб пізнання, але і як певна іронія. Отже відносно розуміння новітніх пошуків мистецтва іронічно висловлювався В. Кандинський: «коротко кажучи: немає більшого зла, ніж *розуміння* мистецтва».

Революції, війни, наукові відкриття, що значно характеризують складний переломний період першої половини ХХ століття, суттєво похитнули домінуючі ідеї та концепції в мистецтві та філософії. Світ постав нестабільною руйнівною системою. У якийсь момент академічна наука виявилася нездатною сприйняти всі суперечності відносності.

Вибухова робота із загальної теорії відносності А. Ейнштейна і М. Гроссмана, що стала відома вже у 1913 році, розчинила філософію у етапах позитивізму. Класичне мистецтво, яке на той час досягло неабиякої вишуканості і довершеності, здавалось вичерпаним. Тому в новоскладеній ситуації з точки зору художників і філософів прагнення до раціональності як головної і визначальної основи світобудови і світогляду сприйнялось помилковим і безглуздим. З'явилась потреба нового бачення світу і його нового розуміння. Таке становище пояснює прагнення до ірраціональності магії, містицизму, еротизму, примітивності, дилетантизму, езотеризму, різних еклектично синтезованих релігійних і філософських вчень.

Сам термін «інтуїтивізм» (від латинської *intuery*) означає пильно дивитись, бачити або передбачати, передчувати. Таким чином, у цій «безумній» ситуації початку ХХ століття виникла потреба бачити, усвідомлювати, відчувати навколишню дійсність, а також знаходити шляхи нового духовного відродження людства не розумом, а за допомогою чуттєвого пізнання.

У філософському теоретизуванні українського авангарду культивується ідея пильного бачення внутрішньої істинної сутності явищ, тобто бачення може бути саме по собі, без його раціонального визначення та розуміння. Саме інтуїція та іронія, а також цілеспрямованість, концентрація, напрям і рух в майбутнє заради самого наміру рухатись здаються найбільш реальними, необхідними в гонитві за знаннями. Власні відчуття і створення якогось абсолюту, досконалості засновані на інтуїтивній проекції людського руху. Відповідно до інтерпретації художників-теоретиків українського авангарду, існування світу і реальність людини, її присутність в цьому світі обумовлені інтуїтивним баченням.

Мислення, пізнання, засновані на невидимому духовному фундаменті, інтуїтивному баченні, уявленні, передчутті, відповідно філософським ідеям та теоріям художників-авангардистів, стають більш близькими до понять

«істина», «абсолют», «досконалість», ніж будь-який інший шлях або можливість осягнення, розуміння всесвіту і людини.

Філософсько-культурологічні погляди adeptів українського авангарду поняття «інтуїтивізм» та його характер сприймали та інтерпретували з визначеною своєрідністю.

Вплив основних принципів інтуїтивізму, таких як – «світ – це моє відчуття і уявлення», «інтуїція – важливий крок до пізнання» особливо яскраво проявився у філософсько-теоретичних працях В. Кандинського, теорія якого формулювалась на «принципі внутрішньої необхідності», що є нічим іншим як своєрідною інтуїцією – тобто об'єктивно існуючим зв'язком, закономірністю, почуттям і передчуттям, баченням і передбаченням, що і визначає істину, абсолют, довершеність, саме вище призначення як витвору мистецтва, так і життя людини в цілому. У статті «Про велику утопію» В. Кандинський наділив мистецтво магичною, внутрішньою силою, що переважає над усіма іншими видами духовної діяльності людини [Кандинский 2001]. В основі такого пророчого бачення мистецтва художника-філософа-пророка В. Кандинського лежить фундаментальна потреба в житті людини – інтуїція: «Мистецтво завжди передує всім іншим галузям духовного життя. Ця провідна роль у створенні нематеріальних благ звичайно витікає із більшої порівняно з іншими галузями необхідної мистецтву інтуїції» [Кандинский 2001: 469].

Для В. Кандинського інтуїція та абстрактне інтуїтивне бачення є початком і основою внутрішньої необхідності, а також джерелом руху та сутністю абсолютно всіх намірів духовного руху та діяльності людини, що є його найвищою основою знання глибинної, а отже – справжньої, на думку художника-теоретика, основи всіх явищ та реальною можливістю духовного розвитку людини та людства.

Ідеї В. Кандинського і його однодумця скульптора та теоретика В. Издебського поділяв і філософ А. Грінбаум, що знайшло втілення у статті «До філософії сучасного мистецтва», опублікованій в каталозі «Салона 2». Однак, всупереч тому, що інтуїтивізм мав значний вплив на ідеї стосовно розуміння сучасної авангардної творчості, А. Грінбаум мав відмінне від Кандинського визначення поняття «інтуїція», а також по-іншому вбачав її роль у пізнанні і осмисленні реальності. А. Грінбаум використовував поняття «інтуїтивне» у значенні – природне, натуральне, неусвідомлене, спонтанне. Розмірковуючи над дійсністю, над хаотичністю, суперечливістю і багатозначністю, багатомірністю різноманітних сторін життя людини, її соціально-психологічними принципами, він формулював основу поняття інтуїтивного передбачення як одну з найважливіших властивостей цілісності і єдності існування людини: «...дійсність – твориться тим ціннісним

критерієм, який об'єднує всі сторони життя в один інтуїтивно цілісний всесвіт» [Грінбаум 1910: 8].

Інтуїтивізм та головні його тези позначились також і на теоретизуванні та практиці В. Баранова-Россіне. У своєму листуванні з В. Кандинським він сприймає, «відчуває та розуміє» його теорію. Інтуїтивність стає важливим засобом для пізнання та розуміння мистецтва: «Ваша теорія про те, що кожен живописний тон максимально пов'язаний з відповідною йому формою, на мою думку, є вірною. Ваші приклади щодо вміщення кадмію в форму трикутника, червоного в форму квадрата, синього в коло я відчуваю і розумію» [Баранов-Россіне]. В. Баранов-Россіне у своїх відчуттях наближається до важливої спроби синтезу мистецтв: «І коли я зможу знайти очевидний для цього доказ, ноти будуть зображені. Але тут постає в мене питання: у що можна вмістити оранжевий, фіолетовий, зелений тона. Як змішати один тон з іншим – це відомо, але як змішати одну Форму з іншою? Крім загальних рис у живописі та музиці вони різняться ось в чому. Музика – це подовжені тона, які можна виміряти у довжину, за допомогою такту, тоді як живопис вимірюється тактом в довжину та ширину. Тому враження музичного живопису є більш грандіозним, ніж власне музика і новий шлях музики – це “гра у квадрат”» [Баранов-Россіне].

«Інтуїтивне» та «іронічне» стає однією з важливих складових філософського доробку визначного авангардиста К. Малевича. Більшість його теоретичних філософських робіт – статей, маніфестів, есе – сполучають ланками «інтуїція», «інтуїтивне» визначення практично всіх філософських пошуків істини та сенсу існування людини у всесвіті, і навпаки – протиставляють інтуїції філософського мудрування абстрактного, все більш віддаленого від істинного сенсу людини, розуму, раціональності. Іронія ж пронизує теорію митця у формі руйнівної сили, відмови від цінностей минулого.

К. Малевич захоплювався пошуком нового бачення як існуючих явищ, так і уявленням про них. Він розглядав інтуїцію як необмежене та доступне, явне джерело творчої сутності людини та як одну з можливостей створення основних інноваційних символів та принципів думки: «Інтуїція підштовхує волю до творчого начала. Але щоб наблизитися до нього, необхідно відірватися від предметного, потрібно створити нові знаки. ...» [Малевич 2001: 113].

Іншим важливим аспектом відображення інтуїтивізму в його теорії є абсолютне заперечення та вирівнювання об'єктивного світу як єдино справжнього. К. Малевич акцентує увагу на дефіциті об'єктивного світу у філософському пізнанні, думці та культурному просторі людського буття. Художник розповідає про силу та важливість інтуїції в передчутті та створенні

чогось нового.

Малевич стверджує перевагу інтуїції над практичним розумом, підкреслюючи складну глибоку сутність інтуїції, оскільки розум і раціональність використовують лише зовнішні прояви реальності, тобто наукові факти, закони, логіку, нехтуючи мінливістю, спонтанністю людських почуттів та емоцій, як несуттєвих у пізнаннях. Саме іронічне ставлення до можливостей раціональності дає поштовх розквіту інтуїції. На думку К. Малевича, інтуїція створює власну траєкторію, її можливості просування не підлягають раціональності та розуму. Художник-теоретик висуває положення про верховенство і первинність інтуїції та несвоєчасне, запізнале прямування розуму за нею: «...інтуїція здійснює свій шлях і виключає форму новим включенням, і якби наш розум зміг здолати причини інтуїтивного включення, то нове сприймалось би як природний перебіг. Не було випадку, щоб розум не визнав того, що колись заперечував» [Малевич 2001: 125].

Розум, на думку К. Малевича, спрямований на утилітаризм людського життя і водночас на абсолютну байдужість до самої людини та її внутрішнього духовного життя. В людині, в голові, в черепі міститься все життя, весь Всесвіт. Раціонально, згідно з теорією художника-філософа, все це пізнати неможливо. К. Малевич стверджує необхідність інтуїтивного відчуття, увлєння про людину та світ, і лише тоді – пізнання: «Від пошуку зручностей проходить розрив з інтуїтивним розумом, який зовсім не думає про те, щоб було зручно жити людині. Інтуїція не бачить у цьому нічого вічного, неперевершеного. У віддалених глибинах її лежать все нові й нові удосконалення її і світу, які здійснюються через череп людини» [Малевич 2001: 127].

К. Малевич також зіставляє поняття «розум», «раціональність» з поняттям «енергія інтуїції», «інтуїтивна мудрість», які виникають у художника-теоретика як основа і справжній сенс усього земного життя, починаючи із всіх явищ. Інтуїція, на думку К. Малевича, – це втілення самого життя: «Інтуїція – зерно безмежжя, в ній розсипається все зрима на нашій земній кулі. Форми виникли від інтуїтивної енергії, що перемагає безкрайність, звідки і походять різновиди форм як засобів пересування. Земна куля є нічим іншим, як згустком інтуїтивної мудрості, що повинна бігти шляхами безмежжя» [Малевич 2001: 128].

Розмірковуючи про боротьбу між інтуїцією та розумом, К. Малевич акцентує увагу на руйнівній і вибуховій силі інтуїції та пасивності, божевіллі розуму у важкий історичний період епохи домінування «світової економічної енергії». Митець-теоретик по-своєму провокував і актуалізував цю «боротьбу» між інтуїцією та розумом, раціональністю: «...інтуїція революційно зруйнує клітини народностей, вітчизн, національностей і порве

всі метричні свідоцтва, тому що це потрібно світової економічній енергії, і розум, вбачаючи неминучість, обирає спокійні шляхи, від чого і відбувається боротьба енергійних сил розуму та інтуїції» [Малевич 2001: с. 130].

Малевич бачить сенс у орієнтації сучасної філософської думки на активне оволодіння, пізнання та розуміння поняття «інтуїція» як рух, дію, динаміку. Важливо, на думку художника, усвідомити напрямок світової інтуїції та інтуїції людини в майбутньому. У плані знищення всього давнього, старого та традиційного культурного мислення він бачить всі види світового енергетичного руху.

К. Малевич звертає особливу увагу на новаторство енергійного просування інтуїції у простір майбутнього: «Сьогодні інтуїція світу змінює систему нашого зеленого світу м'яса і кісток, відбувається новий економічний порядок складання вибоїн нашого творчого мозку для здійснення подальшого плану свого просування у безмежжя, у тому полягає філософія сучасності, якою мають рухатися наші творчі дні» [Малевич 2001: 144]. «Інтуїція – смутне утворення іншого образу нового виформовування майбутньої людини» [Малевич 2001: 377].

Проблеми інтуїтивізму не залишили байдужим і видатного представника авангарду О. Архипенка. Ознайомившись з творами одного із основоположників інтуїтивізму А. Бергсона, він виявив схожість їх ідей та роздумів: «Я знайшов підтвердження свого висновку також у філософії Бергсона» [Архипенко 1993: 245].

На відміну від В. Кандинського, К. Малевича, А. Грінбаума, О. Архипенко протиставляє інтуїції інтелект і ставить питання: «Що з двох має переважати – інтелект чи інтуїція?» [Архипенко 1993: 213]. Слід зазначити, що він порівнює інтуїцію зі спонтанністю, припускаючи, що обидва поняття можуть призвести до істини, але цей шлях є випадковим і недостовірним. У той же час О. Архипенко критикує «консервативний» розум: «Суворо консервативний однобічний розум, що живиться формулами, як робот, неспроможний дійти висновку, що може виникнути тільки зі справжніх змін усвідомості, або з двох протилежних її станів» [Архипенко 1993: 212]. Отже, він схиляється до вибору «проміжного» поняття, що включає як інтуїтивний, так і інтелектуальний зародки: «Вибір мусимо робити за допомогою орієнтованого творчого розуму і застосувати його у належний момент» [Архипенко 1993: 213].

Отже, як бачимо, інтуїція та іронія відігравали важливу роль і стали одним із фундаментальних об'єднуючих факторів у теоретизуванні представників художнього класичного авангарду, концепція інтуїтивізму тісно ввійшла в український авангард, хоч і по-різному себе реалізовувала.

**Список використаної літератури**

- Архипенко, О. (1993) *Теоретичні нотатки*, в: *Наш край: український культурологічний альманах*, Київ: Довіра, вип. 5 (7), сс. 208–255.
- Баранов-Россине, В. *Письма В. Кандинскому*. Архив Г. Мюнтер и И. Айхнера. Городская галерея Ленбахаус. Мюнхен. (Сведения получены от В. Абрамова).
- Бранский, В. (1999) *Искусство и философия. Роль философии в формировании восприятия художественного произведения на примере истории живописи*, Калининград: Янтарный сказ, 703 с.
- Гринбаум, А. (1910) *К философии современного искусства*, в: *Международная художественная выставка «Салон 2»*, Одесса: Труд, сс. 6–10.
- Кандинский, В. (2001) *Точка и линия на плоскости*, Санкт-Петербург: Азбука, 560 с.
- Канішина, Н. (1999) *Художньо-естетичні засади українського авангардного мистецтва першої третини ХХ століття*. Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня. канд. філософ. наук: спец. 09.00.08 «Естетика», Київ, 20 с.
- Кубриш, Н. (2004) *Міфопоетика скульптури О. Архипенка та І. Кавалеридзе*. Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.05 «Образотворче мистецтво», Одеса, 20 с.
- Куликова, И. (1974) *Философия и искусство модернизма*, Москва: Политиздат, 160 с.
- Малевиц, К. (2001) *Черный квадрат*, Санкт-Петербург: Азбука, 576 с.
- Канішина, Н. (1999) *Художньо-естетичні засади українського авангардного мистецтва першої третини ХХ століття*. Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня. канд. філософ. наук: спец. 09.00.08 «Естетика», Київ, 20 с.

**Елена Щекина****ИНТУИЦИЯ И ИРОНИЯ КАК СРЕДСТВА ПОЗНАНИЯ В ТЕОРИЯХ АДЕПТОВ ИСКУССТВА УКРАИНСКОГО АВАНГАРДА НАЧАЛА ХХ ВЕКА**

*Основной теории и практики авангардного творчества являются интуиция и ирония. Именно посредством интуиции и иронии, которая проявляется в гротеске или высмеивании, авангард пытался разрушить традиции и создавать новое искусство и ценности. Особое внимание в статье уделяется теоретическим трудам художников, которые стояли у истоков украинского авангарда и повлияли на его развитие В. Кандинскому, К. Малевичу, А. Архипенко. Художники провозглашают преимущество интуиции над практическим умом, подчеркивая сложную*

*глубокую сущность интуиции, поскольку разум и рациональность используют только внешние проявления реальности, то есть научные факты, законы, логику, пренебрегая изменчивостью, спонтанностью человеческих чувств и эмоций, как несущественных в познаниях. Именно ироничное отношение к возможностям рациональности является истоком развития интуиции.*

**Ключевые слова:** интуиция, ирония, рациональность, украинский авангард, познание.

**Olena Shchokina****INTUITION AND IRONY AS MEANS OF COGNITION IN THE THEORIES OF ADHERENTS OF ART OF THE UKRAINIAN AVANT-GARDE OF THE BEGINNING OF XX CENTURY.**

*Intuition and irony became the basis of the theory and practice of avant-garde creativity. It was exactly through intuition and irony, that manifested sometimes in grotesque or ridicule manner, that the avant-garde sought to destroy traditions and create new art and values. The article pays a special attention to the theoretical works of artists who stood at the origins of the Ukrainian avant-garde and influenced its development: V. Kandinsky, K. Malevich, O. Archipenko. In the philosophical theorizing of the Ukrainian avant-garde, the idea of a close vision of the inner essence of phenomena is cultivated, that is, the vision can be in itself, without its rational definition and understanding. It is intuition and irony that seem the most real, necessary in the pursuit of knowledge. According to the interpretation of artists-theorists of the Ukrainian avant-garde, the existence of the world and the reality of man, his presence in this world are due to an intuitive vision. Artists proclaim the superiority of intuition over practical reason, emphasizing the complex deep essence of intuition, because reason and rationality use only external manifestations of reality, i. e. scientific facts, laws, logic, ignoring the variability, spontaneity of human feelings and emotions as insignificant in knowledge. It is the ironic attitude to the possibilities of rationality that gives impetus to the flourishing of intuition.*

**Keywords:** intuition, irony, the Ukrainian avant-garde, rationality, cognition.

**References**

- Arhipenko, O. (1993) *Teoretichni notatki* [Theoretical notes], v: *Nash kraj: ukrajinskij kulturologichnij almanah*, Kyiv, Dovira, vyp. 5 (7), pp. 208—255.
- Baranov-Rossine, V. V. *Pisma V. Kandinskomu* [Letters to V. Kandinsky]. Arhiv G. Myunter i I. Ajhnera. Gorodskaya galereya Lenbahaus. Myunhen.

- (Svedeniya polucheny ot V. Abramova).
- Branskij, V. (1999) *Iskusstvo i filosofiya. Rol filosofii v formirovanii vospriyatiya hudozhestvennogo proizvedeniya na primere istorii zhivopisi* [Art and Philosophy. The role of philosophy in the formation of the perception of a work of art on the example of the history of painting], Kaliningrad, Yantarnyj skaz, 703 p.
- Grinbaum, A. (1910) *K filosofii sovremennogo iskusstva* [Towards the Philosophy of Modern Art], v: Mezhdunarodnaya hudozhestvennaya vystavka «Salon 2», Odessa, Trud, pp. 6 - 10.
- Kandinskij, V. (2001) *Tochka i liniya na ploskosti* [Point and line on a plane]. Sankt-Peterburg, Azbuka, 560 p.
- Kanishina, N. (1999) *Hudozhno-estetichni zasadi ukrayinskogo avangardnogo mistectva pershoji tretini 20 stolittya* [Artistic and aesthetic ambush of the Ukrainian avant-garde art of the first third of the XX century]. Avtoref. dis. na zdobuttya nauk. stupenya. kand. filosof. nauk: spec. 09.00.08 «Estetika», Kyiv, 20 p.
- Kubrish, N. (2004) *Mifopoetika skulpturi O. Arhipenka ta I. Kavaleridze* [Mythopoetics of sculpture by O. Archipenko and I. Kavaleridze]. Avtoref. dis. na zdobuttya nauk. stupenya kand. mistectvoznavstva: 17.00.05 «Obrazotvorche mistectvo», Odesa, 20 p.
- Kulikova, I. (1974) *Filosofiya i iskusstvo modernizma* [Philosophy and Art of Modernism], Moskva, Politizdat, 160 p.
- Malevich, K. (2001) *Chernyj kvadrat* [Black square], Sankt-Peterburg, Azbuka, 576 p.

*Стаття надійшла до редакції 20.05.2020*

*Стаття прийнята 20.06.2020*

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2\(34\).218106](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2(34).218106)

УДК 141.78:008:791

*Елена Петриковская*

**МЕТАМОДЕРНИЗМ КАК СПОСОБ  
КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ СОВРЕМЕННОСТИ В  
САТИРИЧЕСКИХ ТРАГИКОМЕДИЯХ  
ПАОЛО СОРРЕНТИНО**

*Статья посвящена реконструкции метамодернистского дискурса иронии через его художественные переработки в сатирических трагикомедиях итальянского режиссера Паоло Соррентино. Такой формат обсуждения «проблемы метамодернизма» позволяет получить более объемное представление о переживаемой современности. В отношении предмета статьи реализован философско-антропологический подход. Эксплицирована метамодернистская интерпретация современности, особенности киноязыка П. Соррентино, выявлены концептуальные основания культурной программы метамодернизма.*

**Ключевые слова:** *постмодернизм, метамодернизм, ирония, эстетизация, интерпретация, эффект, новая искренность.*

На волнующий многих вопрос «Что будет дальше?» исследователи новейших тенденций в современной культуре отвечают: «Дальше будет метамодернизм». Подобные заявления нуждаются в проверке, хотя есть подозрение, что метамодернизм – беспроектная концепция [Павлов 2019: 376]. Не вполне понятна степень трансформации языка описания современности, а также, способна ли метамодернистская культурная теория отследить реконфигурацию нашего времени. Чтобы ответить на подобные вопросы, необходимо исследование ключевых терминов, с помощью которых раскрывается суть конструкта «метамодернизм». Само обсуждение «проблемы метамодернизма» позволяет получить более объемное представление о переживаемой современности.

Нарастающему «ощущению поворота» посвящены публикации, конференции, научные дискуссии 2000-х годов [Какой модерн?... 2010]. Теоретик постмодерна Линда Хатчеон в обновленном издании своей работы 1989 года «Политика постмодернизма» (2002) утверждает, что постмодернизма больше нет [Hutcheon 2002: 165, 181]. Продемонстрировав мастерство в постановке вопросов, в том числе в жанре осознанной иронии и метапрозы, постмодернизм разочаровывает отсутствием ответов на них [Bunell 2015]. Пессимистические настроения и даже ностальгия [Бойм 2019] по поводу заката постмодернизма с его сложными интеллектуальными конструкциями и исторической воле к новому соседствуют в последнее



десятилетие с активными поисками нового термина для обозначения постпостмодернизма. Культурологи Дэвид Радрам и Николас Ставрис собрали разные концепции постпостмодернизма в сборнике «Занимая место постмодерна. Антология сочинений об искусстве и культуре XXI века» [Rudrum, Stavris 2015]. Здесь гипермодернизм, альтермодернизм, диджимодернизм, метамодернизм, но это далеко не полный список.

Выражение «ощущение поворота» употребляют философы Робин ван дер Аккер и Тимотеус Вермулен, отсылая тем самым к работе Фредерика Джеймисона «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма», в которой он использовал выражение «ощущение конца» применительно к постмодернистскому искусству, культуре и политике [Метамодернизм 2020: 42]. Одной из концепций новой культурной логики стал предложенный ван дер Аккером и Вермуленом в эссе «Notes of Metamodernism» метамодернизм, который из всех вариантов постпостмодернизма оказался «наиболее живучим» [Павлов 2019: 376]. В указанном эссе заявлено, что метамодернизм осуществляет совершает двойное удержание: как модернистского стремления к смыслу, так и постмодернистского сомнения в смысле всего этого [Vermeulen, van den Akker 2010]. Кроме того, в оборот вводится утверждение, что метамодерн – это новая чувственность, колеблющаяся между иронией и наивностью. Метамодернизм как новая теория актуального культурного процесса стремится доказать, что изменился мир и условия его восприятия и представления.

Постепенное устаревание постмодернизма как языка описания эпохи происходит не без помощи кинематографа, проявившего интерес к сюжетному повествованию, зрелищно поданному за счет современных технологий. Киноязык 2000–2010-х гг. в отличие от постмодернистского предполагает этическую программу и искренность. Возможность говорить об этике как новом пристанище искусства рассмотрена в работах П. Гилена, К. Бишоп, О. Аронсона, где этический порядок – это пространство действий, поступков, в которых ценности подвешиваются, в которых мы обнаруживаем нечто вне-моральное (но не аморальное) [Bishop 2012; Аронсон, Петровская 2014; Гилен 2015].

В данной статье преследуется *цель* реконструировать метамодернистский дискурс иронии через его художественные переработки в сатирических трагикомедиях итальянского режиссера Паоло Соррентино. Кинематографический метамодернизм пока не стал предметом подробной критики (особенно это касается европейской кинопродукции), заполнять этот пробел все еще актуально. Изложение концепции метамодернизма будет построено преимущественно на материалах антологии

метамодернизма «Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма» под редакцией Р. ван дер Аккера, куда вошли работы его ведущих теоретиков. Как правило, постпостмодернизм является предметом внимания исключительно теоретиков культуры, искусства и социологов. Философско-антропологический подход к данной теме представляется нам более полным, способным схватить «дух» метамодернизма, состояние «мета», в котором мы находимся, и связать новые подходы в искусстве, философию, современную культурную теорию, критический дискурс и воображение масс. Здесь мы солидарны с М. Ямпольским, который в качестве методологического инструмента, релевантного происходящему в общественной жизни рассматривает именно философскую антропологию, способную «размышлять над функционированием культуры и общества как некоего единого целого» [Ямпольский 2018: 11]. Ни киноведение, ни политология, ни социология в полной мере с этой задачей не справляются.

Реализация поставленной в статье цели обеспечивается решением следующих *задач*: 1) эксплицировать метамодернистскую интерпретацию современности, 2) исследовать особенности киноязыка П. Соррентино, 3) выявить концептуальные основания культурной программы метамодернизма на примере творчества П. Соррентино.

Как правило, работы метамодернистских режиссеров, сказочников и романтиков, встречают неоднозначную оценку критики. К метамодернистскому кино относят «дружественные публике фильмы» Терри Гиллиама, фантастическое кино Дэвида Линча, Уэса Андерсона [Плахов 2017: 98, 209]. Это режиссеры очень личных фильмов (так сказал о себе Дэвид Линч). О работе Терри Гиллиама «Человек, который убил Дона Кихота» (2018), современной экранизации романа Мигеля де Сервантеса «Дон Кихот», пишут, что фильм якобы портят признаки банальной мелодрамы, исповедь творческой природы, ностальгия по рыцарской эпохе и настоящим святым, торжественные монологи, состоящие из общих мест. Нечто подобное высказывается и о сериалах П. Соррентино о Ватикане, в которых некоторые комментаторы находят экранизацию режиссерских чувств на фоне возрастных кризисов.

Вместе с тем кинокритики называют Соррентино величайшим режиссером современности, вторым итальянским Федерико Феллини после фильмов «Великая красота» и «Молодость», которые получили все главные награды крупнейших кинофестивалей мира. С великим Феллини режиссера связывают отличительные особенности его картин – чувственность, эмоциональность, тонкая эстетика, сатира и изящный юмор. Как кинорежиссер Соррентино стартовал в 2000-е годы. Сложно сказать, какова целевая аудитория его фильмов, скорее, это массовая аудитория, но

насладиться ими в полной мере смогут лишь интеллектуалы. Используя политический сюжет, он последовательно его деполитизирует, сосредотачивается на глубоко частных проблемах. Можно говорить также об «открытой структуре» его фильмов. Но в целом оптика Соррентино является темой для дискуссий.

Пожалуй, именно современность как состояние, как проживаемая жизнь и как задание – главная тема художественно-критического дискурса. Свой вариант прочтения слова «современность» предлагает и метамодернизм. Она здесь рассматривается как «дизъюнктивный синтез гетерохронных времен», благодаря чему ее можно считать «драмой, в которой все прошлое заявляет о себе в виде нашего нынешнего потенциала» [Метамодернизм 2020: 184]. П. Осборн, С. Ванн Туинен и А. Аванесьян подчеркивают асинхронность «Present Past». Так понятая современность предполагает диалектический взгляд на историю и будущее, как искусства, так и общества. «Вместо модернистской новизны, авангардистского будущего и постмодернистского Конца Истории современные практики обитают в «асинхронном» настоящем, которое мы можем назвать «метамодерном», где префикс «мета-» нужно воспринимать в его этимологическом смысле «посреди» гетерогенности различных практик (материальных, технических, социальных, политических, цифровых и т. д.), которые в своем гибридном единстве выражают и создают современность» [Метамодернизм 2020: 182]. Именно поэтому позволительно смотреть, например, в средневековье (что любят делать современные итальянские кинорежиссеры) и искать в нем уже включенное в него будущее, позволяющее выстраивать синтез старого и нового в социальных технологиях.

Вторым по значимости понятием, важным для определения метамодернизма, является «структуры чувства» (structures of feeling) в интерпретации Р. Уильямса, Ф. Джеймисона и Д. Харви, которое как и понятие «современность» передает эффект целостности. Уильямс стремится найти адекватные средства для описания опыта настоящего, который проживается здесь и сейчас как активное, открытое взаимодействие. Понятие «структуры чувства» призвано описывать «качественные изменения», отражающие длящийся, переживаемый целым поколением социальный опыт. Это понятие противопоставляется Уильямсом более формализованным понятиям «идеология» и «мировоззрение» в виду неформального и несистематического характера того, что оно передает. Уильямса интересуют те аспекты практического сознания, которые связаны с беспокойством, нагрузкой, смещением, тем, что существует в скрытом состоянии, латентно. «Мы говорим о

...аффективных элементах сознания и взаимоотношений: не чувство в противоположность мысли, но мысль, как она проживается, и чувство, как оно осмысливается: практическое сознание, принадлежащее настоящему, в его живой и взаимодействующей непрерывности» [Петровская 2019: 201]. В общем, структуры чувства – это «особое качество социального опыта».

Структура чувства как специфическое свойство социального опыта постигается в своей сути только через искусство. Искусство, в том числе кинематограф, обладает способностью выражать совместный опыт, приобретаемый в определенный временной промежуток на определенном пространстве, причем выразительные средства искусства являются «социальными образованиями особого рода» [Петровская 2019: 203], невыводимыми из других социальных форм. Искусство – наиболее чуткое выражение формирующихся структур чувства в связи с погруженностью в социальный процесс, в социальный опыт «во взвешенном состоянии», в опыт как предсемантическое образование. Елена Петровская называет структуру чувства «умонастроением» и говорит, что оно «не имеет собственного содержания, и только отдельные культурные продукты, составляющие вместе серию или образующие единое дискурсивное поле, могут стать его – приблизительным, всегда неточным – выражением» [Петровская 2019: 218]. Структура чувства, выраженная в искусстве постмодернизма, характеризуется иронией. Поскольку метамодернизм указывает на восприятие, связанное с последними метаморфозами, происходящими в западных капиталистических обществах, он являет собой постоянные колебания (осцилляция) «между иронией и энтузиазмом, между сарказмом и искренностью, между эклектичностью и чистотой, между разрушением и созиданием» [Метамодернизм 2020: 62]. Авторы, работающие в духе метамодернизма, предлагают не занимать отстраненную позицию, дистанцию, посмеиваясь над героями, а погрузиться в их мир и попытаться лучше его понять. Метамодернистскую культурную продукцию отличает более теплая тональность юмора.

Описывая сдвиг от культурной чувственности постмодернизма к культурной чувственности метамодернизма, Вермулен и ван ден Аккер делают акцент на глубине и аутентичности в культурной сфере [Вермулен, ван ден Аккер 2015]. Метамодернизм осуществляет невозможный возврат к историчности, глубине, идентичности. Этот дискурс вдохновлен «современной наивностью... (и) сознательно посвящает себя невозможной возможности» [Метамодернизм 2020: 341]. Невозможно отказаться от постмодернистского толкования субъективности как фрагментированной, социально и текстуально сконструированной. Однако к этому присоединяется стремление признать «личные чувства и межличностные

связи» [Метамодернизм 2020: 314]. Отход от постмодернизма в литературе метамодернизма состоит в попытке «признать и озвучить глубины человеческих взаимоотношений, равно как и роль искусства. Возвращается интерес к аутентичности, которая характеризуется как «парадоксальная» [Метамодернизм 2020: 360], «курируемая» [Метамодернизм 2020: 412], напрямую связанная с разыгрываемой глубиной. Вместо деконструкции поверхностей с целью обнаружить под ними зияющие провалы отсутствия нам предлагаются мимолетные видения глубины, преисполненной смысла и значимости, пусть даже напрямую и недостижимой» [Метамодернизм 2020: 359]. Предполагается, что «современные художники, писатели и деятели искусств чувствуют, что внешний вид может порождать ощущение того, что находится за его пределами, даже если существование такого «запределья» представляется недосказанным, маловероятным и даже невозможным» [Метамодернизм 2020: 353].

Таким образом, ключевая характеристика метамодернизма — это романтическая чувствительность. Специфические приемы блокирования иронии создают эффект «новой искренности» в публичном дискурсе. «Бесстрастный подход к миру», типичный для постмодернизма, представляется «избитым и предсказуемым» [Метамодернизм 2020: 421]. А состояния иммерсии, участия, инклюзии приветствуются. Все это дает повод говорить о возвращении аффекта. Причем носителем эмоционального состояния перестает быть отдельное Я [Петровская 2010: 28]. Поэтому есть опасения относительно наблюдающегося сегодня тотального распространения аффекта из-за его связи с обезличенностью, приобретающей магическую привлекательность. Такую обеспокоенность высказывает, например, М. Ямпольский. Любопытна его критика «парка культуры» как особого формирования или способа существования современной культуры, в котором происходит «обуржуазивание» культуры, тотальная эстетизация и деполитизация. Здесь царит бесконфликтное соседство совершенно разного, беспроблемный синтез, отсутствует внутреннее напряжение между составными частями. «Внутренней основой парка культуры» выступает коллективная память, которая «отсылает к совокупности людей, объединенных общими воспоминаниями, которым вовсе нет нужды быть укорененными в личном опыте» [Ямпольский 2018: 58]. Ямпольский здесь по-своему развивает идею Ж. Бодрийера о «конце социального».

Как объяснить, что ключевая черта постмодерна (по Ф. Джеймисону) — затухание аффекта (безэмоциональные образы Мэрилин Монро и Элвиса Пресли Э. Уорхола) — вдруг оборачивается его возвращением, да еще и таким активным? Джеймисон связывал исчезновение аффекта с

исчезновением централизованного буржуазного субъекта, сменяющегося децентрализованным шизофреником. Модернистские аффекты утратили свою экзистенциальную глубину, «постмодернистский субъект предается рассеянному визуальному удовольствию» [Горных 2016: 205]. В метамодернизме аффект и все, к чему он причастен, связывается с коллективным субъектом. М. Ямпольский связывает возвращение аффекта с приходом наблюдателя — продукта десубъективации и деперсонализации, а также с внедрением технологий создания сообществ. Вместо «аутентичных воспоминаний» при отсутствии опыта коммуникации с теми или иными реалиями (прошлого) зрителю «парка культуры» предлагают аффективную вовлеченность, стимулируют чувственность и создают переживания по поводу отсутствующего опыта.

Аффективная память — это память, которая не имеет принадлежности. Вернее она принадлежит некой анонимной общности зрителей, рождающейся на определенном уровне некоторых переживаний. Скорее это память о том, о чем у нас может и не быть прямого, непосредственного знания. Культурные навыки восприятия стали «необратимо коллективными» [Петровская 2019: 14]. Новая чувственность является коллективной в своей основе, но в этом коллективном горизонте мы узнаем свое, узнаем сообща. На формирование исторического сознания и памяти современного человека большое влияние оказывает кинематограф. Общее пространство фантазий находится в коллективной собственности. Неопределенные, разделяемые сообща состояния составляют аффективный опыт. Такой опыт требует смены оптики, с помощью которой мы смогли бы уметь его зафиксировать и осмыслить.

Для метамодернизма ценность аффекта заключается в его способности выражать сущностную связь всего со всем. «Метафизический оптимизм» метамодернизма (термин Р. Эшельмана) построен на желании бессубъектной философии. Философ Грэм Харман, создатель объектно-ориентированной онтологии, которую принимают метамодернистские авторы, считает, что современному человеку измерение чувственного открывается в момент обращения к объектам [Харман 2016]. Акцент на спиновском понятии «affectio» («affectus») [Делез, Гваттари 1998: 68] приводит к выдвиганию на первый план в коммуникативных практиках телесного фактора, взаимодействие тел становится коммуникацией. Интерес к аффекту и эмоциям связан с ростом внимания исследователей к недискурсивному, нерепрезентационному измерению существования человека и общества. Недискурсивный аффект, по мнению его теоретиков, рассматривается сейчас как основной дискурс переформатирования культуры [O'Sullivan S. 2001: 126].

Перейдем теперь к существующим интерпретациям творчества Соррентино. Сразу приходит в голову постмодернистская эстетика, проявляющаяся в барочной, избыточной структуре его фильмов, огромном количестве отсылок к шедеврам итальянского кино, их цитировании, ироническом переосмыслении религиозных сюжетов (пародия на католическое кино), сочетании проблемности и занимательности. Все насыщено кодами и все смыслы подвешиваются.

Однако недоброжелательные критики приписывают Соррентино «склонность к декоративному восприятию жизни» и неспособность на критическое высказывание о современном мире [Тарханова 2017].

Подобная критика близка психологической трактовке, основанной на убеждении, что «Соррентино очень повернут на психоанализе» (Всеволод Коршунов). Вам расскажут, что многие темы психоанализа и Соррентино совпадают: интерес к первоисточкам, «примитивному», снам, фантазиям, фигурам безумца, ребенка, работе субъективности и сексуальности. Психоанализ здесь является методологией, которая влияет на художественную практику и ее восприятие. Мы имеем дело с символическим прочтением сериалов о папах, когда последние рассматриваются в качестве сновидений, таящих в себе скрытый смысл или подтекст и подлежащих расшифровке. Символы приводят и к личности художника, выражением которой является произведение. При всей популярности не следует переоценивать достоинства психоанализа в качестве критического инструмента. В данной интерпретации связь между психикой и художественным произведением предстает либо слишком прямой и непосредственной, так что произведение теряет свою специфику, либо слишком сознательной и рассчитанной, так что его роль сводится к иллюстрации.

Но вправе ли мы видеть в последних работах Соррентино только развлечение и ничего больше? Действительно, фильм «Великая красота» нельзя назвать эпической киносатирой на современное общество, а сериалы о папах киносатирой на католицизм. Время экзистенциально обеспеченных столкновений с католицизмом, как у Пазолини, Скорсезе, Кавани действительно прошло. Антиклерикальный дискурс легче приписать Феллини, чем Соррентино. Чем же занимается Соррентино и на какого зрителя он рассчитывает?

Мы полагаем, что метамодернистская интерпретация его эстетической стратегии вполне оправдана. Доминирующая интонация, выбранная режиссером, это ирония. Соррентино своими фильмами, скорее всего, не приведет зрителя к вере. Но юмор и ирония позволяет ему говорить о серьезных вещах. При этом он избегает прямых и однозначных ответов.

Отсюда фильмы Соррентино вызывают неоднозначную реакцию и двойственное ощущение и недоумение: он смеется или восторгается (Римом, Ватиканом, духовенством, современным искусством)?

Герои Соррентино больше демонстрируют не рефлексирующее, а чувствующее начало. Молодой Папа, перечисляя волнующие его паству вопросы относительно Пия XIII (он святой или дьявол, он воскрес или вернулся из комы, он миф или реальность), формулирует формулу веры XXI столетия: «Это неважно». Не имеет особого значения, кем на самом деле является глава католической церкви, потому что суть веры не в объяснении вещей, а в самой вере в них. Экзистенциально насыщенные оппозиции и напряженности XX столетия, между которыми человек разрывался, Соррентино пытается снять, занимая метапозицию по отношению к ним. Из них состоит жизнь, они неизбежны. В фильме «Великая красота» поиски главным героем идеала или метафизического понятия этой самой красоты осуществляются в ходе путешествия по разным сферам жизни. Великую красоту он не нашел, нашел лишь ее элементы. Подобный «насмешливо-пародийный стиль, препятствующий психологическому отождествлению с героями его картин» роднит Соррентино с Алексеем Балабановым [Петровская 2019: 195]. Американская исследовательница Нэнси Конди утверждает, что «присущее Балабанову «двухголосие» – невозможность дать однозначное толкование отдельным эпизодам ... является четким сигналом того, что зритель должен воздержаться от разрешения противоречий в одну или другую сторону» [Петровская 2019: 195].

Фильмы Соррентино отсылают к тому, что эстетическое становится сферой формирования опыта современности, наблюдается всеобщая эстетизация экзистенции [Ваттимо 2002: 92–93]. В его сатирических трагикомедиях происходит зрелищная деконструкция современной театральности. Его фильмы только на первый взгляд относимы к эстетике зрелища. Он выдумывает героев и тщательно подчеркивает искусственность ситуаций, наблюдаемых на экране. Искусственные технологии субъективации искусственного мира Ватикана искусно показаны режиссером. И это усиливает эмоциональное воздействие неправдоподобных моментов. В картинах итальянского режиссера присутствует ироничная эмоциональная дистанцированность с обезоруживающе прекрасной эстетикой. Его фирменный стиль – внимание к деталям, подчеркнутая точность в передаче материала сочетается с нарочитой пышностью. Стиль, сочетающий чрезмерную точность и подчеркнутую неестественность, порождает ассоциации с объектами культуры и истории. С одной стороны, он позволяет избежать наивной

вовлеченности в художественный вымысел, с другой, заставляет получать полноценное эстетическое удовольствие. Хотя выбор в любом случае делает зритель.

Театрализация любого опыта, его закавычивание, представление о жизни как игре порождает отстраненность и аморальность (мораль/морализаторство погашается за счет тотальной искусственности). Таким способом утверждается ироническое отношение к жизни, развенчивается серьезность. Но полного отказа от серьезности и напряжения в фильмах Соррентино не происходит. Создаваемая дистанция и ироничность вовсе не антиподы серьезности. «Искусственность в поступках, мыслях и мечтах есть то внутреннее средство, благодаря которому человек как живое природное существо приходит в согласие с самим собой» [Плеснер 2004: 273].

Нам представляется, что Соррентино в своих фильмах крупным планом показывает бездеятельность, тем самым иллюстрируя тезис Дж. Агамбена о ней как сущности человека (вокруг этой антропологической идеи выстраиваются все ключевые концепты его философии – человек без содержания, средства без цели, homo sacer, любое бытие, грядущее сообщество, мессианическое время): «Человек посвящает себя производству и труду, потому что в действительности по своей сущности он лишен дела, потому что он прежде всего животное субботы... Бездеятельность в действительности не означает лень, безделье. Речь скорее идет о деятельности, которая состоит в том, чтобы привести к состоянию бездеятельности, покоя, в том, чтобы приостановить акт всех человеческих или божественных деяний... Как нам следует мыслить бездеятельность, которая состоит в созерцании собственной возможности, то есть того, что мы способны или же не способны сделать? ... Жизнь, созерцающая свою возможность, становится без-деятельной во всех своих деяниях» [Агамбен 2007: 44–45]. Соррентино так показывает кардиналов и самого папу Римского, что напрашивается сравнение их жизни в Ватикане с «деятельностью, приостанавливающей деятельность и переводящей в созерцание наши привычные смыслы и жесты и, таким образом, открывающей их для нового использования» [Агамбен 2007: 44–45]. Выставленные напоказ бездеятельности, праздности и слабости они не столько предмет насмешек, сколько иллюстрация актуальной антропологической идеи. На ее основе можно ставить настоящее под вопрос и реализовывать другое будущее.

В качестве вывода отметим, что метамодернизм – это проявление философских дискуссий вокруг модерности в области культуры. Это поиск метаязыка (через сравнение языков модернизма и постмодернизма) для новой эпохи постоянных и множественных кризисов. В теории

метамодернизма привилегированным онтологическим регионом оказываются чувства и чувственный опыт, хранящие непередаваемый на простой язык контакт с миром и вещами. Чувства – в виде набора импульсов, ограничений и тонов – позволяют идентифицировать суть текущих моментов. На наш взгляд, наиболее перспективным в новой культурной теории является поиск новых форм и способов взаимодействия с современностью, что служит почвой для раскрытия подлинного опыта времени. Теоретики метамодернизма ищут обновленного понимания времени, в своих тематизациях темпоральности опираясь на размышления Дж. Агамбена и П. Осборна. Вымышленное «соприсутствие» современности – вот наиболее часто возникающий образ при общении с метамодернистским дискурсом. Говоря словами П. Осборна, «современность – это действующий вымысел». Проблема преодоления темпоральных границ разрабатывается в теории аффекта. Использование оптики аффекта приводит к пересмотру исследовательского языка. Личное и обезличенное, свое и чужое, история и вымысел, тело и сознание, человек и вещь уравниваются в правах, а порой попадают в точку неразличения.

Сама попытка оспорить постмодернизм продуктивна. Любая деконструкция как разрушение стереотипов, перенос явления в другой контекст положительно сказывается на культуре.

Появившийся спрос на правдоподобие и эмоции современная кинокультура удовлетворяет созданием сказки, где вымысел филигранно вписан в реалистическую картину мира. Это такая иллюзия, где невозможно отличить правду от вымысла. Уподобленная реальности сказка становится местом апробации новых типов поведения, новых смыслов и новых чувств. При этом ирония остается одной из центральных тем и проблем метамодернизма, она же – доминирующая интонация картин Паоло Соррентино. Способность к критической иронии как важное завоевание постмодернизма соседствует с наивностью и серьезностью. Метамодернизм – это совмещение разных внутренних установок, взаимоисключающих вещей и чувств, как жанр сатирической трагикомедии, например. Этот новый язык нужен для того, чтобы выражать гибридные чувства, состояния, явления.

Реализовать новые механизмы взаимодействия с миром, о чем мечтает метамодернизм, – постичь мир в позитивном изобразительном ключе, передать опыт взаимосвязанности, глубины, порядка, веры, красоты – возможно только в том случае, если мы отдаем себе отчет в рукотворности, не-естественности, сделанности этого опыта. Настаивать же на его природной составляющей, рассчитывать, что трансформации чувственного опыта, отпущенного на волю, породят новую человечность, новые формы

совместной жизни, значит впадать в очередную утопию. В указании на эти нюансы нам видится вклад современной кинокультуры.

#### Список использованной литературы

- Агамбен, Дж. (2007) *Искусство, без-деятельность, политика*, в: *Социологическое обозрение*. Москва, т. 6, № 1, сс. 41–46.
- Аронсон, О., Петровская, Е. (2014) *Что остается от искусства*. Москва: Институт проблем современного искусства, 344 с.
- Бойм, С. (2019) *Будущее ностальгии*, пер. с англ. Стругач, А., Москва: НЛЮ, 680 с.
- Ватгимо, Дж. (2002) *Прозрачное общество*, пер. с ит. Новикова, Д., Москва: Логос, 128 с.
- Вермюлен, Т., ван ден Аккер, Р. (2015) *Заметки о метамодернизме*. Дата звернення 25.04.20. Режим доступу <http://metamodernism.ru/notes-on-metamodernism/>
- Гилен, П. (2015) *Бормотание художественного множества. Глобальное искусство, политика и постфордизм*, пер. Табенкина М., Москва: Ад Маргинем, 288 с.
- Горных, А. (2016) *Как мы дожили до настоящего кино*, в: *Синий диван. Философско-теоретический журнал*, вып. 21, Москва: Три квадрата, сс. 194–219.
- Делёз, Ж., Гваттари, Ф. (1998) *Что такое философия?*, пер. с фр. Зенкина, С. Н., Москва: Институт экспериментальной социологии, Спб.: Алетей, 288 с.
- Какой модерн? Философские рефлексии над ситуацией пост/недо/after-post/пост-пост... модернизма* (2010), под ред. Стародубцевой, Л. В., Харьков: ХНУ имени В. Н. Каразина, 374 с.
- Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма* (2020), пер. с англ. Липки, В. М.; вступ. ст. Павлова, А. В., Москва: РИПОЛ классик, 496 с.
- Осборн, П. (2019) *Глобальное Новое время и современность*, в: *Художественный журнал*, № 109. Дата звернення 25.04.20. Режим доступу <http://moscowartmagazine.com/issue/93/article/2061>.
- Павлов, А. В. (2019) *Постпостмодернизм: как социальная и культурная теории объясняют наше время*, Москва: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 560 с.
- Петровская, Е. (2019) *Возмущение знака. Культура против трансценденции*, Москва: Common place, 288 с.
- Петровская, Е. В. (2010) *Теория образа*, Москва: РГГУ, 281 с.
- Плахов, А. С. (2017) *Режиссеры настоящего*, т. 1. *Визионеры и мегаломаны*,

- Москва: Пальмира, 312 с.
- Плеснер, Х. (2004) *Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию*, пер. с нем. Гарджикурбанова, А. Г., Москва: РОССПЭН, 368 с.
- Тарханова, К. (2017) *Период первого инфаркта. «Молодой папа», режиссер Паоло Соррентино*, в: *Искусство кино*. Январь № 1. Дата звернення 25.04.20. Режим доступу [old.kinoart.ru/archive/2017/01/period-pervogo-infarkta-molodoy-papa-rezhisser-paolo-sorrentino](http://old.kinoart.ru/archive/2017/01/period-pervogo-infarkta-molodoy-papa-rezhisser-paolo-sorrentino).
- Шавлохова, А., Шенталь, А. (2016) *Грэм Харман: «За эстетикой – будущее философии»*. *Философ, который превратился в демоническую зebreу*. Дата звернення 25.04.20. Режим доступу <https://www.colta.ru/articles/art/12175-grem-harman-za-estetikoy-budushee-filosofii>.
- Ямпольский, М. Б. (2018) *Парк культуры: культура и насилие в Москве сегодня*, Москва: Новое издательство, 198 с.
- Bishop, C. (2012) *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, L.–N.Y.: Verso, 384 p.
- Bunnell, N. (2015) *Oscillating from a Distance: A Study of Metamodernism in Theory and Practice*, in: *Undergraduate Journal of Humanistic Studies*. Spring, vol. I, pp. 1–8.
- Hutcheon, L. (2002) *The Politics of Postmodernism*, New York/London: Routledge, 232 p.
- O’Sullivan, S. (2001) *The Aesthetic of Affect Thinking Art Beyond Representation*, in: *Angelaki Journal of Theoretical Humanities*, vol. 6. # 3 (December), pp. 126–140.
- Rudrum, D., Stavris, N. (eds.) (2015) *Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21<sup>st</sup> Century*. New York, London, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Academic, 400 p.
- Vermeulen, T., van den Akker, R. (2010) *Notes on Metamodernism*, in: *Journal of Aesthetics and Culture*, # 2, pp. 1–14.

**Олена Петриківська**

#### МЕТАМОДЕРНІЗМ ЯК СПОСІБ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ СУЧАСНОСТІ В САТИРИЧНИХ ТРАГІКОМЕДІЯХ ПАОЛО СОРРЕНТИНО

Стаття посвячена реконструкції метамодерністського дискурсу іронії через його художні переробки в сатиричних трагікомедіях італійського режисера Паоло Соррентино. Такий формат обговорення «проблеми метамодернізму» дозволяє отримати більш об’ємне уявлення про досвід сучасності. Відносно предмета статті реалізований філософсько-антропологічний підхід. Експлікована метамодерністська інтерпретація сучасності, особливості кіномови П. Соррентино, виявлені

концептуальні підстави культурної програми метамодернізму.

**Ключові слова:** постмодернізм, метамодернізм, іронія, естетизація, інтерпретація, афект, нова щирість.

**Olena Petrykivska**

**METAMODERNISM AS A METHOD FOR CONCEPTUALIZATION OF MODERNITY IN THE SATIRIC TRAGICOMEDIA OF PAOLO SORRENTINO**

The article is devoted to the reconstruction of the metamodern discourse of irony through its artistic processing in the satirical tragicomedies of the Italian director Paolo Sorrentino. This format of discussion of the «problem of metamodernism» allows you to get a more voluminous idea of the experienced modernity. With regard to the subject of the article, a philosophical and anthropological approach is implemented. The metamodern interpretation of modernity, the peculiarities of the film language of P. Sorrentino are explicated, the conceptual foundations of the cultural program of metamodernism are revealed.

Metamodernism is the search for a metalanguage (through the comparison of the languages of modernism and postmodernism) for a new era of constant and multiple crises. The most promising in the new cultural theory is the search for new forms and methods of interaction with modernity, which serves as a basis for revealing the true experience of time. Metamodernism is a combination of different internal attitudes, mutually exclusive things and feelings. The capacity for critical irony as an important conquest of postmodernism goes hand in hand with naivety and seriousness. Metamodernism is a combination of different internal attitudes, mutually exclusive things and feelings, like the genre of satirical tragicomedy, for example. This new language is needed in order to express hybrid feelings, states, and phenomena.

**Keywords:** postmodernism, metamodernism, irony, aestheticization, interpretation, affect, new sincerity.

**References**

- Agamben, D. (2007) *Iskusstvo, bez-deyatelnost, politika* [Art, no-activity, politics], in *Sociologicheskoe obozrenie*, t. 6, № 1, pp. 41–46.
- Aronson, O., Petrovskaja, E. (2014) *Chto ostaetsja ot iskusstva* [What remains of art], Moskva, Institut problem sovremennogo iskusstva, 344 p.
- Bojm, S. (2019) *Budushhee nostalg'ii* [The future of nostalgia], per. s angl. Strugach A., Moskva, NLO, 680 p.
- Vattimo, D. (2002) *Prozrachnoe obshchestvo* [Transparent society], per. s it.

- Novikova, D., Moskva, Logos, 128 p.
- Vermjulen, T., van den Akker, R. (2015) *Zametki o metamodernizme* [Notes on Metamodernism]. Retrieved April 25, 2020 from <http://metamodernism.ru/notes-on-metamodernism/>.
- Gilen, P. (2015) *Bormotanie hudozhestvennogo mnozhestva. Globalnoe iskusstvo, politika i postfordizm* [The mumbling of the art set. Global art, politics and post-Fordism], per. Tabenkina M., Moskva, Ad Marginem, 288 p.
- Gornyh, A. (2016) *Kak my dozhili do nastojashhego kino* [How We Lived to the Real Movie], in *Sinij divan. Filosofsko-teoreticheskij zhurnal. Pod redakciej Eleny Petrovskoj*, vyp. 21, Moskva, Tri kvadrata, pp. 194–219.
- Deljoz, Zh., Gvattari, F. (1998) *Chto takoe filosofija?* [What is philosophy?], per. s fr. Zenkina, S. N., Moskva, Institut jeksperimental'noj sociologii, Spb., Aletejja, 288 p.
- Kakoj modern? Filosofskie refleksii nad situacijej post/nedo/after-post/post-post... modernizma* (2010) [What is modern? Philosophical reflections on the situation of post / under / after-post / post-post ... modernism], pod red. Starodubcevoj, L. V., Harkov, HNU imeni V. N. Karazina, 374 p.
- Metamodernizm. Istorichnost. Affekt i Glubina posle postmodernizma* (2020) [Metamodernism. Historicity, Affect and Depth after Postmodernism], per. s angl. Lipki, V. M., vstup. st. Pavlova, A. V.] Moskva, RIPOLklassik, 496 p.
- Osborn, P. (2019) *Globalnoe Novoe vremja i sovremennost* [Global modernity and modernity], in: *Hudozhestvennyj zhurnal. № 109*. Retrieved April 25, 2020, from <http://moscowartmagazine.com/issue/93/article/2061>.
- Pavlov, A.V. (2019) *Postpostmodernizm: kak socialnaja i kulturnaja teorii objasnajut nashe vremja* [Post-postmodernism: how social and cultural theories explain our time], Moskva, Izdatelskij dom «Delo» RANHiGS, 560 p.
- Petrovskaja, E. (2019) *Vozmushhenie znaka. Kultura protiv transcendencii* [Indignation of the sign. Culture versus transcendence], Moskva, Common place, 288 p.
- Petrovskaja, E. V. (2010) *Teorija obraza* [Image theory], Moskva, RGGU, 281 p.
- Plahov, A.S. (2017) *Rezhissery nastojashhego, t. 1. Vizionery i megalomany* [Directors of the present. T. 1. Visionaries and megalomaniacs]. Moskva, Palmira, 312 p.
- Plesner, H. (2004) *Stupeni organicheskogo i chelovek: Vvedenie v filosofskuju antropologiju* [The Steps of the Organic and Man: An Introduction to Philosophical Anthropology], per. s nem. Gardzhikurbanova, A. G., Moskva, ROSSPEN, 368 p.
- Tarhanova, K. (2017) *Period pervogo infarkta. «Molodoj papa», rezhisser Paolo*

- Sorrentino [The period of the first heart attack. Young Pope directed by Paolo Sorrentino], in: *Iskusstvo kino*. Janvar № 1. Retrieved April 20, from old.kinoart.ru/archive/2017/01/period-pervogo-infarkta-molodoy-paparezhisser-paolo-sorrentino.
- Shavlohova, A., Shental, A. (2016) *Grjem Harman: «Za jestetikoj – budushhee filosofii». Filosof, kotoryj prevratilsja v demonicheskiju zebra* [Graham Harman: «Aesthetics is the future of philosophy». A philosopher who turned into a demonic zebra]. Retrieved April 25, 2020, from <https://www.colta.ru/articles/art/12175-grem-harman-za-estetikoy-budushee-filosofii>.
- Jampolskij, M. B. (2018) *Park kultury: kultura i nasilie v Moskve segodnja* [Culture Park: Culture and Violence in Moscow Today], Moskva, Novoe izdatelstvo, 198 p.
- Bishop, C. (2012) *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London, New York, Verso, 384 p.
- Bunnell, N. (2015) *Oscillating from a Distance: A Study of Metamodernism in Theory and Practice*, in: *Undergraduate Journal of Humanistic Studies*. Spring, vol. I, pp. 1–8.
- Hutcheon, L. (2002) *The Politics of Postmodernism*, New York, London, Routledge, 232 p.
- O'Sullivan, S. (2001) *The Aesthetic of Affect Thinking Art Beyond Representation*, in: *Angelaki Journal of Theoretical Humanities*, vol. 6, # 3 (December), pp. 126–140.
- Rudrum, D., Stavris, N. (eds.) (2015) *Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21<sup>st</sup> Century*. New York, London, New Delhi, Sydney, Bloomsbury Academic. 400 p.
- Vermeulen, T. and van den Akker, R. (2010) *Notes on Metamodernism*, in: *Journal of Aesthetics and Culture*, #2: pp. 1–14.

Стаття надійшла до редакції 2.05.2020

Стаття прийнята 2.06.2020

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2\(34\).218118](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2(34).218118)

УДК 179.7: 17.032

Наталія Бородіна

## ІРОНІЯ У КІНОВСЕСВІТІ ЛЮДЕЙ Х ЯК ПРОБЛЕМА ЕВОЛЮЦІЙНОЇ ЕТИКИ

*Дискусія Докінза/Уілсона чи повинен перемагати сильніший згідно з законами еволюційної біології та чи можна побудувати на цих засадах еволюційну етику, отримала відображення у багатьох оповіданнях, мемах та сучасному кинематографі. Найбільш відомою стала екранізація цієї полеміки у франшизі Людей Х, яка останнім часом дуже відрізняється від оригінальних коміксів 60х років. Перезапуск франшизи дозволить зробити проблеми еволюційної етики більш яскравими та додав значну частину іронії.*

**Ключові слова:** іронія, еволюційна етика, Докінз, соціобіологія, Уілсон, Люди Х.

Багато серйозних етичних проблем настільки серйозні, що їх намагаються оминати як вчені, так і пересічні люди, проте про них з задоволенням розмірковують диктатори. Одна з них – це проблема співвідношення етики та теорії еволюції. Загалом посперечатись на тему еволюції здатні широкі верстви населення, але дослідити все наслідки у морально-етичному аспекті – це вже скрупульозна праця для фахівців.

Як залучити людей до обговорення цієї теми? Перша досить вдала спроба належала шкільній програмі СРСР – змусити школярів, які ще нічого не тямлять в етичних проблемах, читати досить важкий роман «Злочин та Кара» Достоевського, розповісти їм що Раскольников (прибичник теорії, якщо ти сильний – тобі все можна) вчинив погано і залишити неприязнь до цього кола проблем на все життя. Але ж ця спроба давала безпрецедентні цифри – майже 100% охоплення населення. До речі, досі цей роман залишається в українському ЗНО – «дитяча» книга про взаємини вбивці з проституткою та гвалтівником-педофілом, планування злочину, намагання втекти від закону та каторгу. Мабуть, дуже корисні навички для сучасної дитини.

Західна модель знайомства з проблематикою значно «тонша» – вона не нав'язує примусове вивчення проблеми через шкільну програму, вона пропонує подивитися «дитяче кіно» по коміксах, наприклад, Люди Х. Екшн фільм, куди більшість людей йшли за візуальними ефектами, ставить не аби які складні проблеми і через приклади показує нам, куди призводять вибір різних схем вирішення. Найбільш важливі зіткнення з цією тематикою у фільмах відбуваються під час іронічних діалогів – тому дійсно значним надбанням західних дослідників є використання іронії для залучення до



діалогу, тому що серйозна манера у дусі Достоєвського у багатьох відразу нейтралізує бажання вивчати тему.

Мені пропонували студенти подивитись фільми серії «Люди X» ще 10 років тому, але ж я, як дослідник, вихований в СРСР, вважала коміксові фільми «низьким жанром», який не вартий серйозного дослідження. А дарма. Проте наразі я мала змогу подивитися всю серію з початку до кінця, тоді як справжні фанати дивились її «з середини» – спочатку зняли фільм про 90-і роки, потім про 2000-ні, а вже потім про початок у 70-ті.

Аналіз останніх публікацій зберігає цю тенденцію – в той час як західні дослідники активно долучають матеріали фільмів до обговорення етичних досліджень [Wubtow 2011], на теренах колишнього СРСР ця проблематика досі вважається ненауковою.

Є досить велика кількість есеїв на тему «так або не так повинен був виглядати цей фільм, наприклад, Марат Шабаєв [Шабаєв 2018]. Є декілька педагогічних досліджень про вплив коміксів на дітей, зокрема Р. В. Вороніна [Вороніна 2016], є ряд досліджень О. Довгополої коміксів в контексті історичної пам'яті (графічний роман «Маус»).

Також почала з'являтися в дослідженнях тема еволюційної етики – але в теоретичному, а не в прикладному аспекті, зокрема роботи К. Дзюба «Щодо розуміння та впровадження морально-етичних концепцій у світі впродовж XVIII–XX ст.» [Дзюба 2015], М. Скалецький «Етична спадщина К. Твардовського в її сучасній ретроспекції» [Скалецький 2015], І. Маслікова «Типологізація етичних вчень як метод етичних досліджень» [Маслікова 2012].

Тому прикладні аспекти еволюційної етики залишаються недостатньо вивченими.

*Мета роботи* – дослідження прикладних аспектів еволюційної етики на прикладі іронії у фільмі Люди X.

Для ознайомлення з проблемою франшиза «люди Ікс» використовують типовий діалог аспіранту з родичами:

Сестра просить брата (Чарльза Ксав'є), що пише дисертацію:

– Я хочу спати. Почитаєш мені?

– Ні. У мене захист на носі. Треба займатися.

– Відмінно. Твоя дисертація мене відразу вирубує.

– «Мутований родич неандертальця – гомо сапієнс – це відхилення від норми. Мирне співіснування, якщо воно взагалі було, тривало недовго. Всі без винятку дані показують, що поява мутованої людини в будь-якому регіоні призводило до негайного зникнення його менш розвиненого родича» [Фільм «Люди Ікс: Перший клас» 2011].

Згідно теорії еволюції, більш слабкий вид буде замінений на більш сильний, адаптований, пристосований. Начебто це і є рецепт в побудові

етики – людина повинна бути сильною, тому що виживає тільки найсильніший. Нічше б погодився з такою постановкою питання. Таким чином, еволюція не зупиняється, а постійно з'являються нові види, мутації: Homo erectus змінив Homo ergaster, а той витіснив Homo habilis, зараз домінує Гомо Сапієнс. Але ж мутація продовжується і класичний різновид Гомо Сапієнса також не є найбільш сильним. Можна уявити собі, як в результаті природної генетичної мутації (як у серіалі Люди Ікс), або у результаті наукових досліджень (як у «Капітані Америка» або «Халк») з'явиться нова форма людини, більш сильна та міцна. Що тоді є ми? Ми тоді є аналогом Гомо ергастера – тобто минула форма розвитку, яка повинна зникнути. Людство повинно адаптуватися, щоб вижити.

Перший фільм «Люди Ікс» досить жорстоко іронізує над цєю гіпотезою. Мутанти усвідомлюють, що їх багато, що Земля вже десь на десяту частину населена мутованими людьми, які є більш розвинутими формами людини. Вони вирішують зібратися разом і створити «команду особливих». Одним з них становиться мутант, який вміє адаптуватися під будь-які обставини – тобто дихати як риба і таке інше. Мутант отримує прізвисько «Дарвін». І саме Дарвін загинув першим, коли ворог прийшов до тільки-но зібраної команди, яка ще не була в змозі чинити опір.

Мутант, що збирається захопити світ, приходять до команди Людей Ікс і каже: «Мене звати Себастьян Шу і я не ображу вас. Друзі мої, гряде революція, коли люди узнають, хто ми такі і що ми можемо, перед кожним з нас стане вибір бути рабом або повстати. Вибір вільний, але хто не з нами, той проти нас. Ви або з людьми, які ненавидять та бояться нас або ідете зі мною, щоб жити як королі та королева».

Дарвін спробує вдати, наче він іде на сторону Шу.

– Розповіси нам про свою мутацію, – пропонує Шу.

– Я адаптуюся, щоб вижити, тому я іду з вами.

Але «перехід Дарвіна» виявляється спробою вбити Шу і врятувати друзів. Шу спалює Дарвіна, і коли Дарвін розпадається на попіл, Шу каже: «Ну, адаптуйся» [Фільм «Люди Ікс: Перший клас» 2011].

Ця загибель Дарвіна на самому початку фільму дуже засмутила фанатів коміксів, багато було написано рецензій щодо невдалого сценарію. Але якщо розібратися, ще жодне дослідження так вдало за кілька хвилин не показувало всі помилки теорії еволюційної етики: вона не працює. Навіть якщо ти вмієш вдало пристосовуватись до обставин, це ніяк не гарантує твоє виживання.

Далі фанати фільму ще безліч разів стикнуться з цією проблематикою у діалогах професора Чарльза Ксав'є та його друга мутанта Еріка Леншера. Фільм показує, що окрім того, що нам доведеться зіткнутися з проблемою

морального вибору між сильнішими та слабкими, нам також доведеться зіткнутися з проблемою ксенофобії. «Звичайне людство» само провокує на війну більш генетично розвинутих мутантів своїм невмінням сприйняти нове, ворожим ставленням та агресією. «Because of their dangerous powers and their strange appearance, these mutants would be hated and feared by normal people. Professor Xavier's school provides them with an environment free of fear and hatred, where they can learn to control their powers to useful ends. For an additional touch of pathos, Xavier himself (codenamed Professor X), though a mutant of great power, is also a wheelchair-bound invalid» [Wybrow 2011].

Тому в подальшому Ерік Леншер (дуже сильний мутант Магніто) неодноразово висловлює гіпотезу, що людство – це тупикова гілка еволюції, і мутанти повинні очолити Землю, підкорив собі звичайних людей. Звичайно ж, діалоги подають цю проблему у «фірмовому» іронічному дусі:

Чарльз: Не відвертайся від них [людей], Ерік.

Ерік: Що ти хочеш від мене, Чарльз? Я чув ці доводи вже багато разів.

Чарльз: Це було дуже давно, людський рід змінився з тих пір...

Ерік: Так ... в гіршу сторону [Фільм «Люди Ікс» 2000].

За цим іронічним діалогом замаскований аргумент «зіпсованості людства», який філософи багато разів висували у дискусіях щодо подальшої долі розвитку планети, саме він став основою і еволюційної етики і гіпотези щодо того, що від зіпсованості попередньої версії людини ми повинні рухатися к більш досконалим формам. У людях Х теорію зіпсованості відстоює Ерік Леншер, який через свої особливі здібності у дитинстві був під тортурами та відчув «зіпсованість людства» на собі. Що стає за аргументом Еріка? Тільки негативний власний життєвий досвід, чи є більш вагомі причини?

По-перше, теорія «зіпсованості людства», яке повинно вступити дорогу більш розвинутої еволюційної формі (*Homo Superior*), співзвучна популярному напрямку – утилітаризму. Утилітаризм керується користю для більшості, а виживання найсильніших у подальшому буде корисним для більшості, хоча наразі мутанти є меншістю (тому не можна отожднювати ці напрямки, еволюційна етика свідомо обирає сильну меншість, у той час як утилітаризм керується користю для більшості і тільки в наслідках вони збігаються – як прояви консеквенціалізму – тобто вчинкам з розрахунками наслідків). Наслідки еволюційної етики виглядають досить привабливо – залишаються кращі, сильніші та розумніші – вища гілка. Але сам консеквенціалізм чи утилітаризм ще не є аргументами на користь гіпотез еволюційної етики, тому що самі ці теорії мають багато внутрішніх парадоксів та потребують доказів (см. Дилема вагонетки у моєму

попередньому дослідженні [Бородіна 2018]).

– Слухайте мене, жителі цього світу. Це послання кожному чоловікові, жінці і мутанту цього світу. Ви збилися зі шляху. Але я повернувся. Настав Судний день. Всі ваші споруди, всі ваші башти і храми впадуть. Ви ніяк не зможете зупинити те, що гряде. У цього послання лише одна мета: повідомити найсильнішим серед вас – тим, хто володіє найбільшою силою...

– ... Земля буде вашою.

– ... захищайте тих, хто слабкий. Це моє послання світу [Фільм «Люди Ікс: Апокаліпсис» 2016].

М. Епштейн називає противників утилітаристів (тобто тих, хто як Чарльз Ксав'єр пропонує замість «виживе той, хто найсильніший» піклуватись про слабких) егалітаристами [Епштейн 2020]. Але це не зовсім вірно. Егалітаризм пропонує рівність. А те що пропонує Ксав'єр, більш схоже на теорію «завіси незнання» Т. Ролса, яке є теоретичним обґрунтуванням принципу «позитивної дискримінації» [Ролз 1975]. Щоб забезпечити рівні права недостатньо просто надати однаковий доступ: наприклад, професор Чарльз Ксав'єр ніколи б не зміг викладати в ОНПУ через те, що він був людиною на інвалідному візку, а ОНПУ не має жодної системи доступу для людей на інвалідних візках. Тобто ми повинні про слабкі верства населення піклуватися БІЛЬШЕ – і це вже є нерівністю, але саме така нерівність стає основою справді гуманного суспільства – де кожна людина може відчувати себе людиною без обмежених можливостей.

Взагалі, чи можна розрахувати вірний вчинок, використовуючи принцип «меншого зла» і «користі для більшості», характерні для утилітаризму? Більшість людей у сучасному світі вважають, що так, можна, тому що потенційно це принесе більше хороших наслідків. Але звідси з'являються вкрай неприємні проблеми, що кимось можна пожертвувати (наприклад, вами, якщо ви раптом опинилися не в більшості). Основний аргумент противників утилітаризму (прибічників деонтології), що є завжди неприйнятний вчинок (норма, яку не можна порушувати), навіть якщо це вигідно для більшості. І якщо ці норми почати порушувати – то вся цивілізація посиплеться як картковий будиночок.

Ще цікавий нюанс з психологами – вони кажуть, що якщо ви кимось пожертвували для загального блага, вас потім буде мучити «синдром того, хто вижив» і простий математичний вибір «хороших наслідків» може виявитися складніше, ніж здавалося на початку.

Далі, теорія щодо «зіпсованості людської природи» окрім безлічі жартів щодо «жіночої дружби» та інших проявів мізантропії ґрунтується ще й на більш серйозних дослідженнях щодо вродженої агресивності людини. Одним

з перших на цю тему висказався Хобс у своєму відомому «Левіафані»: «Людина людині – вовк», через те, що у кожного з нас свої інтереси, і тому конфлікти неминучі. Але до дослідження Лоренца щодо вродженої агресії ця ідея Хобса не сприймалася надто серйозно. Ще Ніцше колись писав про це «великі епохи нашого життя настануть тоді, коли ми наважимося визнати зло всередині нас нашою кращою рисою», а тут це отримало науково підтвердження – Лоренц каже про те, що агресія є не тільки відповіддю на зовнішнє середовище, це є механізмом вбудованим в природу людини [Лоренц 2000]. Таким чином ми отримаємо доказ того, що людство не тільки зіпсоване, воно ще й небезпечно зіпсоване, агресивне та має загинути.

Багато персонажів людей Х немов би підтверджують цю думку – вони проводять дуже жорстокі досліді на мутантах (ще одна дуже популярна на заході тема – етика наукових досліджень: чи можна виправдати користю для науки жорстокі досліді над мутантами?). Західна етика дала відповідь на це питання ще у Нюрберзькій конвенції, коли заперечила можливість катувань людей навіть з метою користі у медицині (досліді у концтаборах, коли людей піддавали обмороженню, щоб дослідити медичні тонкощі перебігання обмороження). Але досі є багато прикладів того, що через збочену наукову цікавість люди вдаються до дуже жорстоких дослідів. Чи виправдовує їх вроджена агресія? Може вони просто не могли поступити інакше, зі вродженою агресією ж не посперечаєшся? Але ні, останні дослідження стверджують, що «вродженою» агресія може бути тільки у тому випадку, якщо у вас проблеми з наднирниками [Berenbaum, Resnick 1997] або інші захворювання, що не є нормою для людини.

Але еволюційна теорія є науковим фактом, і не можна її заперечити тільки через недоведеність вродженої агресії. Тобто розрахунок етичності вчинків не може бути виправданий вродженою агресією або утилітаризмом, але як тоді працює теорія еволюції щодо людства? Або вона не працює на людстві? У світі тварин виживає сильніший – а у нас ця програма дає збій? І наша етика є закріпленою еволюційною помилкою?

Остаточна відповідь більш складна ніж це здається на перший погляд. Натяк на неї вже є у тому самому епізоді з мутантом Дарвіном на початку історій про Людей Ікс? Чому загинув Дарвін, який мав найбільші еволюційні здібності до адаптування?

Природний відбір в групах працює за більш складним принципом

ніж «виживає найсильніший» (одним з найвідоміших досліджень цієї теми є «Sociobiology: The New Synthesis» Вілсон [Вілсон 1975]). В останніх дослідженнях біології показано, що заради виживання виду в цілому, навіть колонії бактерій (*Pseudomonas fluorescens*) можуть жертвувати найсильнішими заради найслабших, проявляти альтруїзм і самопожертву.

Теорія колективного виживання викликала багато полеміки серед біологів, що заперечували таке «некласичне» розуміння еволюції. Зокрема, Докінз стверджував, що еволюція – це «найбільше шоу на землі» [Докінз 1976], яке зняло нецікаві речі, такі як сірі морські хробаки, і виробило з них прекрасних павичів та розумних людей. Хоча сам Докінз не задає це питання, але з його розмірковувань постає: «Чому ми повинні втручатися в цей величний процес, щоб просто врятувати неповноцінних людських істот від відмирання, оскільки вони не можуть конкурувати зі *Homo Superior*»?

Спроба редукції етики до біології та ідея «виживання найсильніших» може наздогнати нас в будь-який момент нашого життя (я кращий, бо я мутант/багато заробляю/моя шкіра біліше). Відчуття своєї «елітарності» і на цьому бажання бути «кращою гілкою еволюції», яка повинна підкорити інших – як не парадоксально є ознакою «людини-маси» (Те саме «повстання мас», про яке говорив Ортега-і-Гасет, коли люди вважали себе кращими за інших). Щоб вийти за рамки стандартизованого мислення, є дуже проста вправа-періодично робити щось для інших людей. Захищати слабих, як пропонував Чарльз Ксав'є. Саме на такий вчинок людина-маси точно не здатна.

*Висновки:* Через іронічні діалоги фільми «Люди Ікс» дають нам уявлення про широке коло проблем, пов'язаних з еволюційною етикою, утилітаризмом, егалітаризмом та соціобіологією. Чи можна прогнозувати остаточне вирішення цих проблем? Поступово людство іде до формалізації знань, і білих плям стає все менше, тому ідея Оденберга щодо «кодифікації» етичності вчинків здається досить вдалою: «Якщо мораль створена для того, щоб скласти послідовну, раціональну систему поведінки, то тоді повинен бути шлях кодифікації ідей, який виправдовує, у деяких випадках, дії з добрими та поганими наслідками» [Оденберг 2020].

Допомога тим, хто не є «найсильнішим» одним з базових принципів майбутньої кодифікації етичності вчинків. Саме цю ідею відстоює Чарльз Ксав'є і над якою з доброю іронією полемізують його друзі. Серед

невирішених проблем і перспектив подальшого розвитку слід відмітити небезпечність деяких трактувань цієї допомоги слабким. Допомога слабим не повинна бути «зробимо все за них» або «скажемо їм неправду, щоб не хвилювалися» – це може призвести до тоталітаризму у плані соціуму та до руйнування життя людей – саме в цю пастку попався професор Ксав'є в фільмі «Темний Фенікс», коли через піклування про слабу дівчинку він багато збрехав і це призвело до втрати довіри до нього і через це до майже катастрофічних наслідків.

Яка допомога потрібна і як саме її застосувати? Питання складне, і навіть на цю тему у Людей Ікс є фірмова іронія:

– Людству не потрібна твоя допомога.

– З яких це пір людство знає, що йому потрібно? [Фільм «Люди Ікс: Апокаліпсис» 2016].

На сьогоднішній день, як визначити етичність допомоги слабким – цю проблему фахівцям ще належить вирішити.

#### Список використаної літератури

- Бородіна, Н. В. (2018) *Дилема утилітаризму в кіновсесвіті Marvel*, в: *Філософські проблеми гуманітарних наук*. Київ, № 2, сс. 25–28. Дата звернення: 20.05.20. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Frgn\\_2018\\_2\\_5](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Frgn_2018_2_5).
- Воронина, Р. В. (2015) *Комикс как особый жанр детской литературы*. Дата звернення: 20.05.20. Режим доступу: <http://repo.knmu.edu.ua/bitstream/123456789/13958/7/%D0%92%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%BD%D0%B0.pdf>.
- Дзюба, К. (2015) *Щодо розуміння та впровадження морально-етичних концепцій у світі впродовж XVIII–XX ст.*, в: *Збірник наукових праць «Педагогіка та психологія»*. Харків, вип. 47.
- Епштейн, М. (2020) *Кого спасать, если нельзя спасти всех?* Дата звернення: 20.05.20. Режим доступу: <https://novayagazeta.ru/articles/2020/04/13/84885-kogo-spasat-esli-nelzya-spasti-vseh?fbclid=IwAR0OG6qBIPvYAgYt2LsPZN6phwQIPyDUVrSgxHvRAW2Rl92bR5d0ZxYJQmA>.
- Лоренц, К. (2000) *Кантовская концепция a priori в свете современной биологии*, в: *Эволюция. Язык. Познание*. Москва: *Языки русской культуры*. Дата звернення: 20.05.20. Режим доступу: <https://web.archive.org/web/20120413063151/http://www.ltn.lv/~elefzaze/lorenz/apriori.html>.
- Маслікова, І. І (2012) *Типологізація етичних вчень як метод етичних досліджень*, в: *Гуманітарні студії*, вип. 15, сс. 74–82. Дата звернення: 20.05.20. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/gums\\_2012\\_15\\_12](http://nbuv.gov.ua/UJRN/gums_2012_15_12).

Нюрберзька конвенція. Дата звернення: 20.05.20. Режим доступу: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D1%8E%D1%80%D0%BD%D0%B1%D0%B5%D1%80%D0%B3%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9\\_%D0%BA%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D0%BA%D1%81](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D1%8E%D1%80%D0%BD%D0%B1%D0%B5%D1%80%D0%B3%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BA%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D0%BA%D1%81).

Одерберг, Д. С. (2020) *Доктрина подвійного ефекту. Філософія та гуманізм*, № 11. Дата звернення: 20.05.20. Режим доступу: <http://philhum.000webhostapp.com/>.

Ортега-и-Гассет, Х. (1991) *Восстание масс*. Дата звернення: 20.05.20. Режим доступу: [http://lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega15.txt\\_with-big-pictures.html](http://lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega15.txt_with-big-pictures.html).

Ролз, Дж. (1995) *Теория справедливости*, под ред. В. В. Целищева. Новосибирск, Издательство Новосибирского университета.

Скалецький, М. (2015) *Етична спадщина К. Твардовського в її сучасній ретроспекції* (до 150-річчя від дня народження), в: *Humanitarian vision*, Vol. 1, № 2, сс. 103–108. Дата звернення: 20.05.20. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/hv\\_2015\\_1\\_2\\_19](http://nbuv.gov.ua/UJRN/hv_2015_1_2_19).

Шабасєв, М. (2018) *Дефектный ген: Как «Люди Икс» уничтожили самих себя*. Дата звернення: 20.05.20. Режим доступу: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3376415/>.

Berenbaum, S., Resnick S. M. (1997) *Early androgen effects on aggression in children and adults with congenital adrenal hyperplasia*. Дата звернення: 20.05.20. Режим доступу: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/9373884/>.

Dawkins, R. (1976) *The Selfish Gene*. Oxford University Press.

Wilson, E. O. (1975) *Sociobiology: The New Synthesis*. Belknap Press.

Wybrow, C. (2011) *Why help the weak if it thwarts evolution?* Дата звернення: 20.05.20. Режим доступу: <https://salvomag.com/article/salvo18/x-men-ethics-class>.

**Наталія Бородіна**

#### ИРОНИЯ В КИНОВСЕЛЕННОЙ ЛЮДЕЙ Х КАК ПРОБЛЕМА ЭВОЛЮЦИОННОЙ ЭТИКИ

*Дискуссия Докинза / Уилсона должен ли побеждать сильнейший, согласно законам эволюционной биологии и можно ли построить на этих началах эволюционную этику, получила отражение во многих рассказах, мемах и современном кинематографе. Наиболее известной стала экранизация этой полемики в франшизе Людей X, которая в последнее время очень отличается от оригинальных комиксов 60х годов. Перезапуск франшизы позволит сделать проблемы эволюционной этики более яркими и добавил иронии, необходимой для понимания этой*

проблемы.

**Ключевые слова:** ирония, эволюционная этика, Докинз, социобиология, Уилсон, Люди X.

Nataliia Borodina

#### IRONY IN THE X-MEN FILM SERIES AS A PROBLEM OF EVOLUTIONARY ETHICS

*Dawkins / Wilson's debate about should the stronger win (according to the laws of evolutionary biology) and whether evolutionary ethics can be built on these principles has been reflected in many stories, memes, and contemporary cinema. The most famous is the film adaptation of this controversy in the franchise of X-Men, which has recently become very different from the original comics of the 60s. The restart of the franchise made the problems of evolutionary ethics brighter and added a great deal of irony.*

*The main problem of modern bioethics is reasons and mechanism of selection. Should only the stronger survive? Natural selection based on a more complex principle than «the strongest survives». Recent biology studies have shown that for the survival of the species as a whole, even bacterial colonies (*Pseudomonas fluorescens*) can sacrifice the strongest for the weakest, show altruism and self-sacrifice. The theory of collective survival has caused much controversy among biologists, who have denied such a «non-classical» understanding of evolution. In particular, Dawkins argued that evolution was «the greatest show on earth», which removed uninteresting things. This approach raises the question: is humanity an interesting thing?*

*Trying to reduce ethics to biology and the idea of «survival of the fittest» can catch up with us at any point in our lives. The feeling of one's «elitism» and the desire to be the «best branch of evolution» that must subdue others is, paradoxically, a sign of the «mass man» (the same «mass uprising» that Ortega y Gasset spoke of when people considered themselves better than others). To go beyond standardized thinking, there is a very simple exercise – periodically doing something for other people. Protect the weak, as suggested by Charles Xavier (X-man). The mass man is definitely not capable of such an act.*

**Keywords:** irony, evolutionary ethics, Dawkins, sociobiology, Wilson, X-Men film series.

#### References

Borodina, N. V. (2018) Dylema utylitaryzmu v kinovsesviti Marvel [Dilemma of utilitarianism in Marvel], v: *Philosophical problems of the Humanities*. vol. 2. pp. 25–28. Retrieved May 20, 2020 from [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Fpgn\\_2018\\_2\\_5](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Fpgn_2018_2_5).

Voronina, R. V. (2015) *Komyks kak osobyi zhanr detskoy lyteratury* [Comics as a special genre of children's literature]. Retrieved May 20, 2020 from <http://repo.knmu.edu.ua/bitstream/123456789/13958/7/%D0%92%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%BD%D0%B0.pdf>.

Dzyuba, K. (2015) *Shchodo rozuminnya ta vprovadzheniya moralno-etychnykh kontseptsiy u sviti vprodovzh XVIII–XX st.* [Concerning the understanding and implementation of moral and ethical concepts in the world during the XVIII–XX centuries], v: *Zbirnik naukovykh pratz «Pedagogika i psihologiya»*, Kharkiv, vyp. 47.

Epstein, M. (2020) *Kogo spasat, esli nelzya spasti vsekh?* [Who should I save if I can't save everyone?]. Retrieved May 20, 2020 from: <https://novayagazeta.ru/articles/2020/04/13/84885-kogo-spasat-esli-nelzya-spasti-vseh?fbclid=IwAR0OG6qBIPvYAgYt2LsPZN6phwQIPyduvrsgxhvraw2rl92br5d0zxyjqma>.

Lorenz, K. (2000) *Kantovskaya kontseptsiya a priori v svete sovremennoy byolohiyi* [Kant's concept a priori in the light of modern biology], v: *Evolutsiya. Yazyk. Poznaniye*, Moskva: Yazyki russkoy kultury. Retrieved May 20, 2020 from: <https://web.archive.org/web/20120413063151/http://www.ltn.lv/~elefaze/lorenz/apriori.html>.

Maslikova, I. I. (2012) *Typolohizatsiya etychnykh vchen yak metod etychnykh doslidzhen* [Typologization of ethical teachings as a method of ethical research], v: *Humanitarni studiji*, vyp. 15, pp. 74–82. Retrieved May 20, 2020 from: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/gums\\_2012\\_15\\_12](http://nbuv.gov.ua/UJRN/gums_2012_15_12).

Nurberzka konventsija. Retrieved May 20, 2020 from: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D1%8E%D1%80%D0%BD%D0%B1%D0%B5%D1%80%D0%B3%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9\\_%D0%BA%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D0%BA%D1%81](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D1%8E%D1%80%D0%BD%D0%B1%D0%B5%D1%80%D0%B3%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BA%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D0%BA%D1%81).

Oderberg, D. S. (2020) *Doktryna podviynoho efektu* [Doctrine of the double effect], v: *Philosophy and humanism*, № 11. Retrieved May 20, 2020 from: <http://philhum.000webhostapp.com/>.

Ortega y Gasset, H. (1991) *Vosstaniye mass* [Revolt of the masses]. Retrieved May 20, 2020 from: [http://lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega15.txt\\_with-big-pictures.html](http://lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega15.txt_with-big-pictures.html).

Rawls, J. (1995) *Teoriya spravedlivosti [Theory of justice]*, Novosibirsk, *Izdvo Novosibirskogo universitetu*.

Skaletsky, N. (2015) *Etychna spadshchyna K. Tvardovskoho v yiyi suchasniy retrospektsiyi* [Ethical heritage of K. Tvardovsky in her modern retrospect (to the 150th anniversary of her birth)], v: *Humanitarian vision*, vol. 1, № 2, pp. 103–108. Retrieved May 20, 2020 from: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/hv\\_2015\\_1\\_2\\_19](http://nbuv.gov.ua/UJRN/hv_2015_1_2_19).

- Shabaev, N. (2018) *Defectnyi gen: Kak lyudi X unichtozhali samih sebya* [Defective gene: How the X-Men destroyed themselves]. Retrieved May 20, 2020: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3376415/>.
- Berenbaum S., Resnick S. M. (1997) *Early androgen effects on aggression in children and adults with congenital adrenal hyperplasia*. Retrieved May 20, 2020 from: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/9373884/>.
- Dawkins, R. (1976) *The Selfish Gene*, Oxford University Press.
- Wilson, E. O. (1975) *Sociobiology: The New Synthesis*, Belknap Press.
- Wybrow, C. (2011) *Why help the weak if it thwarts evolution?* Retrieved May 20, 2020 from: <https://salvomag.com/article/salvo18/x-men-ethics-class>.

*Стаття надійшла до редакції 20.05.2020*

*Стаття прийнята 12.06.2020*

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2\(34\).218119](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2(34).218119)

**УДК130.2:005.936.3**

**Софія Руських**

**ЯПОНСЬКІ АНІМЕ У КОНТЕКСТІ ФІЛОСОФІЇ  
ГУМОРУ: ГЛОБАЛЬНА ЛОКАЛЬНІСТЬ**

*У статті на основі теорії діалогу культур, глоболокалізації та альтерглобалізму здійснюється інтерпретація семантики японських аніме як виявів філософії гумору. Семіотика гумору виражає його подвійний код як єдності означника та означуваного. Автор використовує класифікацію функцій гумору на прикладі японських матеріалів аніме: гумор як інструмент протесту та гумор як інструмент легітимації. Автор показує, що японська традиція виходить за межі даної опозиції, здійснюючи декодування самого коду, і репрезентуючи гумор як текст у тексті та елемент перебудови суб'єкта.*

**Ключові слова:** глоболокалізація, альтерглобалізм, гумор, аніме, легітимація, протест, подвійне кодування, текст у тексті, означник, означуване.

Аніме як відображення специфіки японської візуальної культури, подібно до «економічного дива», постає не стільки результатом глобалізації, скільки результатом модернізації – специфічного процесу у новітніх культурах Сходу, коли донорські впливи Заходу, диференційовані на ідеологічні та технологічні, з свідомим наданням переваги останнім перед першими, запозичувалися не механічно, а накладалися, вибірково і критично, на кореневі основи місцевої моралі (модель радикального альтерглобалізму). Альтерглобалістичний тип мислення Японії, яка не стояла осторонь патерну «третього шляху», яскраво проявився на прикладі культурних індустрій аніме, заснованих на типовій для японської моделі письма комбінації художніх навичок, візуального мислення і слова, текстуального та графічного контенту [Райхерт 2015: 112].

Відправною засадою наших міркувань послужить обґрунтована в рамках психоаналізу Ж. Лакана та структуральної семіотики Р. Барта теза про взаємозв'язок травми, вакууму, зяяння (Punctum) як внутрішнього непристойного вивороту структури та власне структури – зовнішнього розважального благополуччя креативних індустрій, їх сюжетного тла та історичного контексту (Studium), який наповнюється соціально-філософськими та крипторелігійними посланнями, засвідчуючи наявність у японській культурі симптомів нестачі, компенсованої культурними значеннями. Відповідно, космос аніме, подібно до сучасної квантової фізики або класичної математичної логіки Л. Вітгенштейна, постає як Символічне

Реальне. Його можна вважати виявом переведеного в формат екранної культури феноменом позасвідомого, у якому рятівна дистанція сцени між нестачею та символікою (Уявне) репрезентує шоу апокаліпсису як естетизовану катастрофу, прикладом чого може послужити знамените аніме «Акіра» Кацухіро Отомо. Його метафоричний смисл К. Райхерт вбачає в енергетичній єдності організму та атому [Райхерт 2019: 281], що в цілому відповідає східній ідеї взаємного вираження цілого та частки в енергетичному балансі Всесвіту (містичному пантеїзмі). Утім, там, де є травма як внутрішня сторона «шву», є і гумор як механізм психоаналітичного «зшивання» – спосіб естетичної легітимації непереносного, який одночасно приховує травму («закритий шов») і вказує на неї («відкритий шов»), будучи синхронно планом вираження (формою репрезентації) та планом змісту (референціями репрезентованого).

Метою даного дослідження є *розкриття філософського смислу гумору в альтерглобалістичній моделі японських аніме* у контексті культурологічної концепції [Більченко 2016], яка ідентифікує феномен гумору за двома напрямками: гумор є *інструментом критики владного дискурсу*, якщо влада – консервативна, гумор є *механізмом легітимації влади*, якщо влада – глобальна. У першому випадку гумор поза-покладається системі гегемонії і сповнюється революційним потенціалом, тому крізь нього виразно проглядає трагічне. Недарма М. Кундера у своєму есе пише, що день, коли «Панург не зможе розсмішити», буде днем кінця світу, остаточної перемоги фашизму [Кундера 2004: 20]. У такому разі гумор як жест юродивого розриває стереотипи пафосної серйозності, руйнує спайки тоталітарної ідеології та є правдою, що викриває брехню.

У другому випадку гумор апропріюється гегемонією, яка стилізує власні контркультури, удаючи ритуальне самообмеження для забезпечення самовідтворення. Тоді гумор має призначення певним чином узаконити несправедливість шляхом більш витонченого способу цензурування – не брехні, а релятивзації правди, коли непристойна інформація не приховується, а обігрується в комічному контексті, виконуючи уявну роль самої себе. Відтак, все жакливе, обценне, антилюдяне у владному порядку постає «нестрашним», «милим» і «звичним», що і формує постмодерну політику як свого роду клоунату смішного піднесеного. Виникає неминучий парадокс: якщо контркультура для класичної системи влади є небезпечною, а її гумор – дійсно смішним, то для неklasичної системи панування контркультура є смішною, а гумор, навпаки, – несмішним і нецікавим, позбавленим підривного потенціалу, таким, що начебто висміює загальновідомі факти, на які ніхто, окрім скомороха, не звертає уваги.

Обидві функції гумору, виділені в сучасній українській культурології

(класична антивладна і неklasична провладна), фіксують його *символічне значення* як «смішного піднесеного» (коду Реального, фантазму, знаку бажання). Подвійне кодування трагічного і комічного начал з особливою яскравістю виражене у поп-культурі постмодерну, де елітарність і масовість, глобальність і локальність, трагічність і комічність, драма і сміх переплітаються. Подвійне кодування у філософії гумору взагалі є виявом онтологічної природи останнього як єдності означника та означуваного, свідомого та позасвідомого, Я та Іншого, суб'єкта та його бажання, яке або табується (гумор в психотичних дисциплінарних суспільствах), або трансгресує (гумор в шизоїдних ліберал-демократичних суспільствах). Відтак, *подвійне кодування* як ознака гумору з жесту постмодерної стилістики в естетиці чи симптому поведінки Трікстера в міфології перетворюється на універсальну властивість, яку можна розкрити через структурний психоаналіз.

Але, віддаючи належне іманентній семіотичній будові гумору як бінарної опозиції знаку і значення та його естетичній морфології як функції викривання чи підтвердження влади через жартівливий сюжет, ми хочемо показати, що східні культури позбавлені даної опозиції, оскільки мислять цілісно і синкретично, отже, і філософія гумору у них, набуває принципово інших форм. Емпіричним матеріалом для деконструкції подвійного кодування гумору нам слугуватиме японська мультиплікація, окремі її тайтли, які ми вважаємо показовими одночасно з точки зору філософського підтексту і з точки зору гумору.

У контексті філософії гумору японські аніме є поліфонічним полем, у межах якого гумор набуває різних стратегій: *гумор як міф, гумор як гіпертекст, гумор над гумором, чорний гумор, аксіологічний творчий гумор, маніпулятивний гумор, гумор як тригер* тощо. Оскільки аніме виразно тяжіють до альтерглобалізму (східної версії глокалізму) як формули пріоритету національних традицій над глобальними технологіями, визнаючи модернізацію, але не вестернізацію, його продукція компенсує нестачу світоглядного виховання, що спостерігається у розважальній продукції Діснея, Піксар, Дрімворкс. Японія є настільки іншою (у діалогічному значенні слова «Інший») культурою, що всередині самої себе створює альтернативний художній світ і, відповідно, світ гумору. В семантичному полі аніме є інтелектуальні мультиплікаційні фільми та серіали, які займаються висвітленням гносеологічних, теологічних, онтологічних проблем, проблем підліткового дорослішання та суїцидів. Поширені також масові розважальні «тайтли», але навіть у такого роду творах розважальність не стає естетичною примусовістю й симулятивним брендом.

Серед багатоманітності комічних жанрів аніме-індустрії зупинимось

спочатку на двох: *чорний юмор* та *пародія*. Манга та аніме за більше, ніж тридцятирічний досвід, створили певний обсяг так званих «кlišе» – моментів, які масово відтворюються у тих чи інших творах і при цьому пародіюються та висміюються, перетворюючись у гумор над гумором, більше того – в інтелектуальну сатиру. Подібний «подвійний» код у гумористичному дискурсі виходить далеко за межі пастиша. За допомогою сатиричного протестного гумору викривається «кишеньковий» «одомашнений» гумор як спосіб легітимації владного порядку: подібний прийом викривання масової культури через обігрування її кlišе зустрічаємо у Д. Лінча («Синій оксамит»), у К. Тарантіно («Одного разу в Голівуді»).

Наприклад, «*One-Punch Man*» (укр. «*Ванпанчмен*») є пародійним висміюванням сукупного образу кlišованого звичайного чоловіка, який завдяки тренуванням стає наймогутнішою людиною на землі. Це, однак, не заважає герою переживати екзистенційну кризу: не маючи рівного по силі суперника, герой не відчуває сенсу свого існування. Аніме «*Sayonara Zetsubou Sensei*» (укр. «*Прощавай, учителю-відчай*») має безліч посилань, пародійних алюзій на інші класичні аніме, які має знати кожен, хто вважає себе «отаку» – справжнім знавцем аніме індустрії. Пародійні моменти у серіалі є гіпертекстами на інші пародійні ж аніме (наприклад, на «*Лакі Стар*»), що створює ефект не просто гумору як пародії на гумор, а пародії на пародію.

У рамках аніме гумор може поставати частиною міфу. Містична та релігійна тематика давно потрапила під пильне око аніме-індустрії, та стала невід'ємною частиною багатьох тайтлів. Не оминула вона і комедійний жанр, навіть потрапивши у категорію чорного гумору. Прикладом інкорпорації гумору в міф слугує серіал «*Panty & Stocking with Garterbelt*» (укр. «*Панті андо Сутоккінгу уїдзу Гатаберуто*»), у якому розповідається про двох дівчат-ангелів, вигнаних з небес: подібне змішування смішного і піднесеного ніяк не суперечить автентичній японській моралі синто, яка апропріює християнські мотиви.

Інтертекстуальний характер гумору в японських аніме, його діалектична природа як тексту в тексті, засвідчує той факт, що у семантичному полі даного жанру «знімається» класична для західного світу опозиція гумору як антивладного протесту чи гумору як владної гри. Подвійне кодування тут саме піддається подвійному кодуванню: гумор як бунт, трансформований в гумор як личину, піддається гумору як запереченню і першого, і другого. Тим самим демонструється, що японська культура, увібравши в себе кращі досягнення Заходу, піддала їх критичному переосмисленню та у відповідь на останньому витку діалогу культур

здійснили викид у семіосферу власних текстів, які почали здійснювати зворотний вплив на Захід, змінюючи вектор сили від глобалізму через глоболокалізацію до альтерглобалізму (східного глобалізму). Маємо ефект лавини в динаміці діалогу культур, коли реципієнт використовує ресурси донора для ствердження над ним же [Лотман 1989].

Однозначно не можна недооцінювати вплив японської анімації як на японську масову культуру, так і на світову. Супутні продукти зайняли вагому частину світового економічного ринку, і зачасти приносять дохід, чи не більший ніж прибуток від аніме, за яким ця продукція випускається. Багатоманітність сюжетів, жанрових різновидів, розмаїття персонажів та мульти-всесвітів в аніме дає певний поштовх для розкриття практично в кожному глядачеві певних творчих нахилів. Велике значення має *аксіологічний та емансипаційний підтекст гумору*. Смуток за улюбленими героями надихає юних західних користувачів – носіїв психології консюмеризму – самим ставати творцями, починати писати власні тексти, розвивати всесвіт улюбленого аніме, придумувати певні сюжети взаємовідносин між персонажами – така творча діяльність стимулює глядача розвиватися як особистість, критично і творчо соціалізуватися.

Говорячи про конструктивні аспекти аніме, відзначимо й негативні, пов'язані з психоаналітичною стадією дзеркала, обожнення себе суб'єктом з об'єктом бажання (імаго). Психологічні та емоційні теми, що зазвичай піднімаються в сюжетах японської анімації, часто спрямовані на найчисленнішу аудиторію, яка найбільше потребує якісного контенту для самоідентифікації, а отримує лише західні одноразові мультфільми та голлівудські підліткові мелодрами. Адже у більшості сучасних західних розважальних фільмів, орієнтованих на підлітків, поверхово піднімаються питання життя-смерті, розлуки, прийняття себе, законів природи, соціальної рівності. Японські серіали на 14–25 серій по 25 хвилин кожна дають підлітку більш доступну інформацію, ніж двогодинний класичний західний фільм. Режисери-аніматори навчилися настільки витончено маніпулювати власними персонажами за допомогою репрезентативних інструментів, що глядач, в принципі, не замислюється, як сталося так, що через дві серії перегляду він вже ототожнює себе з одним із персонажів.

Амбівалентний характер семіосфери аніме-продукції (творчість і руйнація, життя і смерть, зшивка і розшивка) з точки зору східної моралі не є виявом етичного дуалізму, а є ознакою природної гармонії Всесвіту, забезпеченої духами камі. Присутність прихованого релігійного архетипу синто в аніме позначена на притаманному для нього гуморі. Аніме ніколи не дає прямої відповіді на запитання, ставлячи глядача у шизоїдну ситуацію «подвійного послання» заборони/заохочення або табу/насолоти («Стій там



– йди сюди») [Бейтсон 1993] як передумови відсутності вибору, що діє як травматичний тригер-прийм, схожий на прийоми сенсеїв дзен, коли ті хочуть вивести учня з ситуації нав'язаного зовнішнім світом вибору, вибору без вибору. Кожен герой, який проходить крізь випробування та набуває себе, зрештою, розуміє, що будь-який вибір в його житті залежить лише від нього а не від зовнішніх, «підкинутих» йому умов ілюзорного вибору.

Можливо, що дуальна схема «гумор як свобода – гумор як еманация» також є таким умовним вибором, який існує у межах лише західної системи цінностей, коли її тотальний глобалізм не дає можливості спростувати саме спростування, використати творчий гумор як спосіб висміювання репресивного гумору. Японська ментальність передбачає подібні діалектичні ходи. Наскільки Японія є консервативною, традиціоналістською та етатистською в ідеологічному аспекті (синто), настільки ж вона є прогресивно капіталістичною на рівні інфраструктури, ліберально-іронічною на рівні надбудови (спрацьовує іронія дзен) і одночасно – солідарною та егалітарною на рівні низової взаємної підтримки та корпоративної трудової етики конфуціанства. Західний індивідуалізм все більше проникає на терени Японії, однак, під пильним наглядом уряду, зазнаючи трансформацій в рамках традиційного колективізму. Звідси впливає і неможливість виконання гумором ні одної із своїх функцій у чистому вигляді: ні антивладної, ні провладної, оскільки сам японський уклад життя виходить за межі даної типології, репрезентуючи усі переваги діалогу глобального і локального начал, сфокусовані на національних інтересах держави і регіону.

#### Список використаної літератури

- Бейтсон, Г., Джексон, Д., Хейли, Дж., Уикленд, Дж. Х. (1993) *К теории шизофрении*, в: *Московский психотерапевтический журнал*, № 1. Дата обращения: 28.04.2020. Режим доступа: [https://psyjournals.ru/files/25725/mrj\\_1993\\_n1\\_Bateson\\_Jackson.pdf](https://psyjournals.ru/files/25725/mrj_1993_n1_Bateson_Jackson.pdf)
- Більченко, Є. (2016) «Релігійний кітч» як механізм створення героя в дискурсі посттоталітарної конфліктності: *міщанин versus фанатик*, в: *Релігія та соціум*, № 3–4 (23–24), сс. 42–49.
- Кундера, М. (2004) *День, когда Панург не сумеет расшепить*, в: *Кундера, М. Нарушенные заветания*. Пер. с фр. М. Таймановой, СПб., *Азбука-классика*, сс. 7–38.
- Лотман, Ю. М. (1989) Проблема византийского влияния на русскую культуру в типологическом освещении, в: *Византия и Русь*, Москва, *Наука*, сс. 227–235.
- Райхерт, К. В. (2015) *Культурная индустрия отаку*, в: *Актуальні проблеми*

*філософії та соціології*. № 4, Дніпро, сс. 110–114.

Райхерт, К. (2019) *Нео Токио как живой организм в анимэ «Акира»*, в: *Добца / Докса*, Вип. 2 (32), Одеса, сс. 278–289.

*София Русских*

#### ЯПОНСКИЕ АНИМЕ В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФИИ ЮМОРА: ГЛОБАЛЬНАЯ ЛОКАЛЬНОСТЬ

*В статье на основе семиологии, феноменологии, герменевтики и структурного психоанализа осуществляется интерпретация семантики японских аниме как проявлений философии юмора. Семиотика юмора выражает его двойной код как единства обозначающего и обозначаемого. Автор использует классификацию функций юмора на примере японских материалов аниме: юмор как инструмент протеста и юмор как инструмент легитимации. Автор показывает, что японская традиция выходит за пределы данной оппозиции, осуществляя декодирование самого кода, и представляя юмор как текст в тексте и элемент перестройки субъекта.*

**Ключевые слова:** *глоболокализация, альтерглобализм, юмор, аниме, легитимация, протест, двойное кодирование, текст в тексте, означник, обозначаемое.*

*Sophia Russkih*

#### JAPANESE ANIMES IN THE CONTEXT OF HUMOR PHILOSOPHY: GLOBAL LOCALITY

*In the article, based on the theories of intercultural dialogue, global localization and alterglobalism, the semantics of Japanese anime are interpreted as expressions of the philosophy of humor. The presence of humor in Japanese anime is due to the need to symbolize trauma as a phenomenon of aestheticization of disaster associated with apocalyptic scenarios of Japan's entertainment industry that make up its hidden meaning. Humor's semiotics is evidenced by his double code as a signified and signifier. The author uses the classification of the functions of humor on Japanese anime materials: humor as a tool of protest and humor as a tool of legitimation. The author demonstrates that the Japanese tradition goes beyond this opposition by decoding the code itself and presenting humor as intertextual phenomenon (text-in-text) and the element of the subject's restructuring. The interdiscursiveness of Japanese humor as "humor over humor" (hypertext), stemming from the general cosmic syncretism of national culture, illustrates the phenomenon of double bind (taboo and enjoyment, prohibition and encouragement at the same time), putting the viewer and reader in a schizoid situation of the lack of*

choice. This situation characterizes the polemical receptions of Japanese sensei and reflectives psychoanalytic liberation function of the koan. The humorous double deconstruction of the removal of the opposition is a typical ethnic gesture that has retained its semantic autonomy thanks to the choice by Japan of the project of alterglobalism as a program of dialogue between local traditions and global technologies in the role of a social model for the development

**Keywords:** globolocalization, alterglobalism, humor, anime, legitimation, zeuґeyie, double-coding, text-in-text, signified, signifier.

#### References

- Beytson, G., Dzhekson, D., Heyli, Dzh., Uiklend, Dzh. H. (1993) *K teorii shizofrenii* [To the theory of schizophrenia], v: *Moskovskiy psihoterapevticheskiy zhurnal*, № 1. Retried April 28, 2020, from [https://psyjournals.ru/files/25725/mpj\\_1993\\_n1\\_Bateson\\_Jackson.pdf](https://psyjournals.ru/files/25725/mpj_1993_n1_Bateson_Jackson.pdf)
- Bilchenko, E. (2016) «Religiyniy kitch» yak mehanizm stvorenniya geroya v diskursi posttotalitarnoi konfliktnosti: mischanin versus fanatic [«Religious kitsch» as a mechanism for creating a hero in the discourse of post-totalitarian conflict: a bourgeois versus a fanatic], v: *Religiya ta sotsium*. № 3–4 (23–24), pp. 42–49.
- Kundera, M. (2004) *Den, kogda Panurg ne sumeet rassmeshit* [The day when the panurg will not be able to laugh], v: *Kundera, M. Narushennyie zaveschaniya*. Sankt-Peterburg, *Azbuka-klassika*, pp. 7–38.
- Lotman, Yu. M. (1989) *Problema vizantiyskogo vliyaniya na russkuyu kulturu v tipologicheskom osveschenii* [The problem of Byzantine influence on Russian culture in typological lighting], v: *Vizantiya i Rus*, Moskva, *Nauka*, pp. 227–235.
- Rayhert, K. V. (2015) *Kulturnaya industriya otaku* [The otaku cultural industry], v: *Aktualni problemy filosofii ta sotsiologii*, Dnipro, № 4, pp. 110–114.
- Rayhert, K. (2019) *Neo Tokio kak zhivoy organizm v anime «Akira»* [Neo Tokyo as a living organism in the anime «Akira»], v: *Дóца / Докса*. Vyp. 2 (32), Odesa, pp. 278–289.

Стаття надійшла до редакції 28.04.2020

Стаття прийнята 28.05.2020

## Розділ 4.

# КАРИКАТУРИ ТА МЕМИ ЯК ВИМІРИ СМІШНОГО

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2\(34\).218121](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2(34).218121)

УДК 81.42

Орест Семотюк

### ХТО Я: СТРАТЕГІЯ ЧИ ВИПАДКОВІСТЬ?: КОМП'ЮТЕРНИЙ КОНТЕНТ-АНАЛІЗ КАРИКАТУР І МЕМІВ НА В. ЗЕЛЕНСЬКОГО

*Швидкий розвиток соціальних медіа в останні роки зумовив появу нових форм політичної комунікації, зокрема візуальної комунікації, представленої жанрами «карикатура» та «меми». Ці жанри є предметом багатьох різних дисциплін: культурології, медіазнавства, медіалінгвістики, політології, політичної лінгвістики, когнітивної лінгвістики, семіотики. У статті проаналізовано понад 600 політичних карикатур і мемів на президента В. Зеленського. Використано методи комп'ютерного контент-аналізу (MAXQDA 2018) та мультимодальний дискурс-аналіз.*

**Ключові слова:** карикатура, мем, комп'ютерний контент-аналіз, візуальна комунікація, політична комунікація, культурний код, жанр, мультимодальність, гумористичний дискурс.

**Вступ.** Швидкий розвиток соціальних медіа в останні роки зумовив появу нових форм політичної комунікації, зокрема візуальної комунікації, представленої жанрами «карикатура» та «меми». Ці жанри є предметом багатьох різних дисциплін: культурології, медіазнавства, медіалінгвістики, політології, політичної лінгвістики, когнітивної лінгвістики, семіотики. Відповідно, існує велика кількість інтерпретацій цього феномена, і як, наслідок, низка методів його аналізу. Серед методів, які найчастіше застосовують для аналізу політичних карикатур і мемів варто згадати мультимодальний аналіз дискурсу, семіотичний аналіз, контент-аналіз, фреймовий аналіз, документальний аналіз, риторичний і нарративний аналіз.

Метою статті є показати, що поєднання кількісних і якісних методів при аналізі карикатур і мемів не лише розширює методичний апарат дослідників гумористичного дискурсу, а й забезпечує достовірні і об'єктивні результати дослідження. Ця стаття містить попередні результати аналізу політичних карикатур і мемів, у яких висвітлюються окремі аспекти діяльності президента Зеленського. Дослідження є частиною ширшого проекту «Карикатури і меми як форма соціального протесту».

**Корпус, джерела і методи дослідження.** Вибірка налічує 620 карикатур і мемів на Володимира Зеленського, обраного у квітні 2019 року на посаду Президента України. Часові рамки дослідження охоплюють період з лютого 2019 до травня 2020. Соціальний контекст дослідження сформували події, пов'язані з діяльністю В. Зеленського як Президента України у сфері

внутрішньої і зовнішньої політики. Карикатури і меми, які увійшли до дослідницького корпусу, походять із українських і зарубіжних відкритих джерел: «*Перець Весела республіка*» (<https://www.facebook.com/PerecRepublic/>), інформаційно-гумористичні портали: «*Процишин офіційний*» (<https://www.facebook.com/ProtsyshynOfficial/>), «*Баба і кіт*» (<https://www.facebook.com/babaandkit/>), «*Goni мемаси*» (<https://www.facebook.com/gonimem/>), «*Друга приватна мемарня*» (<https://www.facebook.com/pershprivatnamemarnya/>), сторінка радіо «*Свобода*» (<https://www.radiosvoboda.org/z/752/>), інтернет-галереї <https://janson-karikatur.de/>, <https://www.cagle.com/>, <https://www.gocomics.com/comics/political>.

Для аналізу вибірки застосовано два методи: комп'ютерний контент-аналіз з використанням програми MAXQDA 2018 і мультимодальний дискурс-аналіз. У програмі було сформовано систему категорій (кодів), яка складається з формальних і змістових категорій. До формальних кодів належить «тип карикатури/мема» з підкодами «з текстом», «без тексту», «індивідуальний», «груповий», «безособовий» і «гібридний». До змістових категорій у нашому дослідженні належать «гумористичні прийоми» і «рівні комунікації», оскільки карикатури і меми є жанром гумористичного дискурсу і водночас мультимодальним текстом, у якому поєднуються і взаємодіють вербальна та невербальна складові. Будь-який мультимодальний текст гумористичного дискурсу функціонує у конкретному соціальному контексті, який ми аналізували на основі категорії «*хронотоп*», до якої увійшли такі підкатегорії: «*передвиборча кампанія і вибори*», «*інаугурація*», «*100 днів*», «*внутрішня політика*», «*зовнішня політика*», «*рік при владі*».

**Результати контент-аналізу.** Після проведення кількісного аналізу формальних категорій виявилось, що у нашій вибірці 541 документ має вербальну складову (87,3 %), у 79 документах вона відсутня (12,7 %). Серед карикатур і мемів домінує індивідуальний тип (335), що складає 54 % від загальної кількості проаналізованих документів. Другим і третім за частотністю є відповідно гібридний тип (123 одиниці) і безособовий тип (106), що складає відповідно 19,8 % і 17,1%. Найменш частотним є груповий тип (56), частка якого у вибірці складає 9%. (рис. 1).

Кількісний аналіз гумористичних прийомів засвідчив, що найбільш частотними є сатира (62,4 %), асоціація (49,7 %), пародія (39,2 %) і суперечність (31,3 %). (рис. 2).

У мультимодальних текстах, які належать до гумористичного дискурсу, присутні, як правило, кілька прийомів у різних комбінаціях. У нашій роботі ми послуговуємося типологією канадського дослідника N. Roukes, який

### ТИП КАРИКАТУРИ/МЕМА

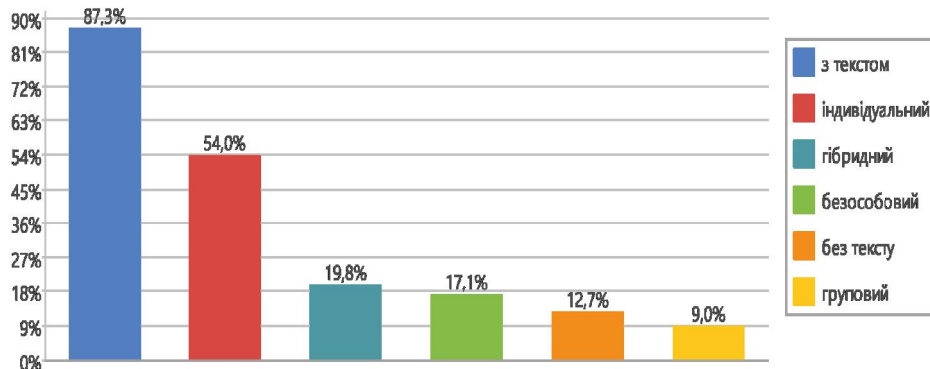


Рис. 1 Частотність різних типів документів

### ГУМОРИСТИЧНІ ПРИЙОМИ

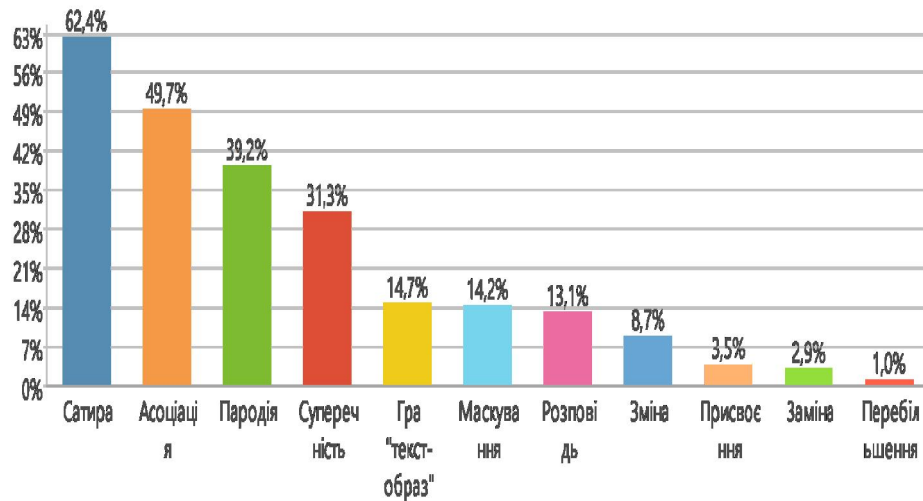


Рис. 2. Частотність гумористичних прийомів

виокремлює 11 різних прийомів. До них належать *асоціація* (association), *заміна* (transposition), *зміна* (transformation), *суперечність* (contradiction), *гіперболізація* (exaggeration), *пародія* (parody), *гра текст-образ* (punning),

*маскування* (disguise), *сатира* (satire), *розповідь* (narration) і *присвоєння/привласнення* (appropriation). [Roukes 1997: 12]. Проілюструймо тепер ці найбільш частотні прийоми прикладами з нашої вибірки.

*Асоціація* (рис. 3)

Цей прийом використовує поєднання, зв'язки, аналогії, порівняння, сусідство, накладання.

*Суперечність* (Рис. 4)

Цей прийом «працює» на контрасті, наголошуючи на невідповідності, парадоксальності ситуації, використовує візуальні метафори.

*Пародія* (Рис. 5)

Цей прийом використовує наслідування, алюзії, натяки на ті чи інші звичаї, способи поведінки, артефакти тощо.

*Сатира* (рис. 6)

Це візуально-вербальна насмішка, глузування, іронія і сарказм автора, який викриває соціально-політичні недоліки чи критикує політичних діячів та їх вчинки, порушуючи при цьому суспільні табу.



Рис. 3 Асоціація



Рис. 4 Суперечність

Будь-який мультимодальний текст гумористичного дискурсу, як вже згадувалося, функціонує у конкретному соціальному контексті. Кількісний аналіз категорії «Хронотоп» засвідчив, що найбільше карикатур і мемів у нашій вибірці присвячені проблемам внутрішньої (38,2 %) і зовнішньої політики (24,4 %). Приблизно однакову частку складають карикатури і мемів, присвячені річниці перебування В. Зеленського на посаді (19,7 %) і його передвиборчій кампанії (17,7 %) (рис. 7).



Рис.5 Пародія



Рис.6 Сатира

## ХРОНОТОП

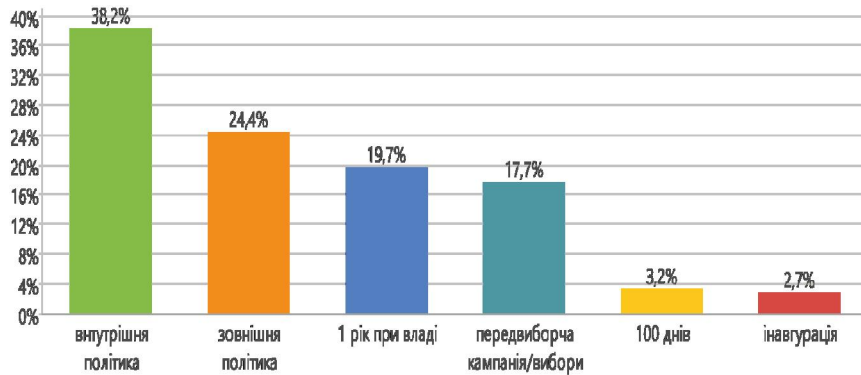


Рис. 7 Частка тематичних блоків у вибірці

Що стосується категорії «рівні комунікації», яка описує вербальний рівень карикатури чи мема, то їх чотири: внутрішня комунікація (хмарки думок і хмарки тексту), безпосередня комунікація (підпис внизу, підпис вгорі), вставки і ономапоєя. Автором цієї типології є Сабіне Фідлер [Fiedler 2003: 23].

Щодо кількісного розподілу цих рівнів у нашій вибірці, то найчастотнішими виявилися внутрішня комунікація (42,6%) і вставки (41,5%). Менш частотною є безпосередня комунікація (підписи угорі чи внизу), частка якої у нашій вибірці складає 15,3% (рис. 8).

## РІВНІ КОМУНІКАЦІЇ

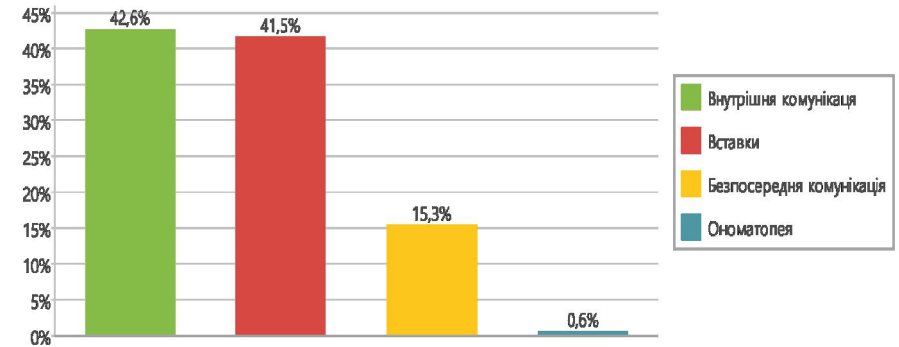


Рис. 8 Частка вербальних рівнів комунікації

**Результати контент-аналізу і мультимодального дискурс-аналізу найчастотніших тем.** Простежимо тепер кількісний і якісний розподіл гумористичних прийомів у карикатурах і мемах підкатегорій «внутрішня політика» і «зовнішня політика» та тематичних блоків у цих підкатегоріях. Отож, у підкатегорії «внутрішня політика» (235 документів) найбільше карикатур і мемів присвячено боротьбі з корона-вірусом (93) і намаганнями завершити війну на Донбасі (46 документів).

Найбільш частотними гумористичними прийомами у тематичній групі «Covid 19» є «асоціація» (26%), «сатира» (23,3%), «суперечність» (15,1%), «пародія» (14,2%). Варто зазначити, що у карикатурах і мемах цієї тематичної групи відображено усі події в країні, пов'язані з початком вірусу і оголошенням карантину: ажіотаж з закупівлею гречки і туалетного паперу (рис. 9), продаж масок за кордон (рис. 10),



Рис. 9

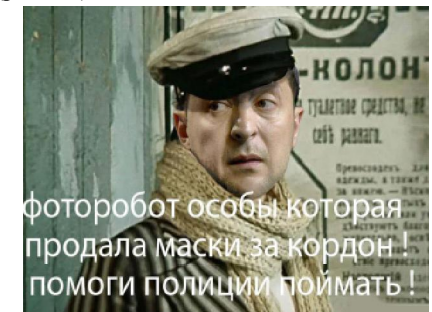


Рис. 10



прийом Олександрівською лікарнею нардепів, у яких виявили вірус (рис. 11), полегшення режиму карантину для лобмардів (рис. 12), помилкові титри під час звернення Зеленського на ICTV (рис. 13), поширення вірусу серед монахів Києво-Печерської лаври (рис. 14) і намагання уряду не випускати українських заробітчан за кордон (рис. 15).

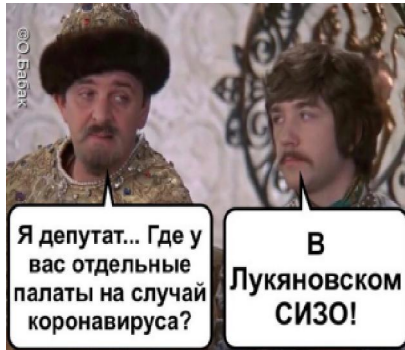


Рис. 11



Рис. 12



Рис. 13



Рис. 14

Як вже говорилося, у мемах і карикатурах часто поєднуються два і більше гумористичні прийоми. Значна кількість мемів, присвячених Covid19, обіграє висловлювання Зеленського «*надо перестать стрелять*» і «*я побачив в очах Путіна прагнення до миру*». (рис. 17). Текст на рис. 17, який є модифікованою цитатою оригінального висловлювання, поміщено у інший контекст. У поєднанні із зображенням він забезпечує реалізацію прийомів «сатира», «суперечність» і «асоціація»: із оригінальною фразою, з кортежами ВЗ, із закриттям метро на період карантину і 73 % виборців, які за нього проголосували.

На рис. 16 вербальний елемент «*Карантин – так карантин*» викликає

асоціацію з фразою П. Порошенка «*стадіон так стадіон*». Окрім того, зображення ВЗ на ліжку, без штанів і підпис унизу «*припинити ухвалення законів, чи інших актів, які викликають протести*», активують прийом «сатира». На рис. 18 бачимо комбінацію прийомів «асоціація», «суперечність» і «сатира». Зображення у поєднанні з підписом «*прости речі рятують Україну*» викликають асоціацію з дотриманням соціальної дистанції і фразою з рекламних роликів «*прости речі допомагають*».



Рис. 15



Рис. 16



Рис. 17

Водночас інший текст «*підходьте якнайближче до проросійських політиків*» активує прийом «суперечність», а в поєднанні з зображенням і модифікованою цитатою «*прости речі рятують Україну*» активує прийом «сатира». Що ж стосується прийому «пародія», то він у мемах і карикатурах має трохи інше смислове навантаження. У мемах візуальний елемент є пародією на фільм, літературний твір, мультфільм і т. ін, які є тлом для

вербального елемента, який у новому візуальному контексті і забезпечує гумористичний чи сатиричний ефект (рис. 11, 13, 15). У карикатурі прийом пародії може реалізуватися і без вербального елемента (рис. 19) або вербальним у поєднанні з невербальним (рис. 20).



Рис. 18

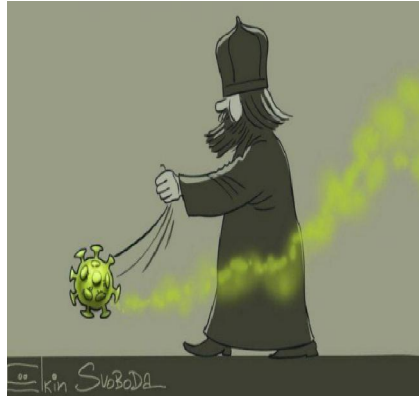


Рис. 19



Рис. 20



Рис. 21

Карикатура на рис. 19 пародіює релігійний ритуал з кадилом, зображення якого нагадує корона-вірус, а фрази олігархів, у яких Зеленський просить грошей на боротьбу з Covid 19 («А він не намагався знайти гроші у московських "Сватів?"», «Ну, то як скинемося колишньому піаністу 95-го?»), є пародією на минуле теперішнього президента у «Кварталі 95» і на деякі з його тодішніх жартів.

У карикатурах і мемах, які належать до тематичного блоку «Війна на Донбасі» і висвітлюють намагання В. Зеленського припинити цю війну, можна виокремити такі теми: «поїздка на передову», «спільне

патрулювання», «мирні ініціативи», «обмін полоненими». Найбільш частотними у цьому блоці є сатира (23,4%), асоціація (19,3%) суперечність (15,9%). Подамо кілька прикладів.

На рис. 21 бачимо Зеленського на передовій у бронезилеті, без шолома. Репліка його викликає асоціацію з серіалом «Слуга народу», і водночас суперечить реальній ситуації. Поєднання прийомів «асоціація» і «суперечність» забезпечує гумористичний ефект. На рис. 22 невербальний елемент відсутній. Основне смислове навантаження несе елемент вербальний, який викликає дві асоціації: з фразою, сказаною Зеленським у розмові з бійцем ЗСУ і логотипом «Зе» на політичній рекламі. Водночас цей текст є пародією на відому фразу «Je suis Charlie». Поєднання латинки і кирилиці також посилює гумористичний ефект цього мема.



Рис. 22



Рис. 23

Мем на рис. 23 тематизує обмін полоненими, зокрема видачу Росії Володимира Цемаха, одного із ключових свідків у справі збитого у липні 2014 літака МН 17. Вербальні елементи викликають потрібну асоціацію: з передвиборчим гаслом «Зробимо їх разом», обміном Цемаха і біблійними 30 срібняками. Водночас підпис угорі «новий курс національної валюти» активує прийом суперечність. Водночас варто зазначити, що серед карикатур, присвячених війні на Донбасі, значна частина тематизує також і відносини з РФ та її агресивну політику. Прикладом є карикатура на рис. 27. У ній присутній гумористичний прийом «суперечність», який реалізується у взаємодії вербального елемента (вставка «мир») і невербального елемента (постаті з сокирами замість голів з підписами Росія, ДНР, ЛНР). Окрім цього у цій карикатурі присутній прийом «гра текст-образ». Він активує фразеологізм «закопати сокиру війни», який в свою чергу, вступає у



суперечність зі візуальним елементом (зображення закривавленої сокири).

У підкатегорії «зовнішня політика» найбільше карикатур і мемів присвячені російсько-українським відносинам (51) і стосункам України і США (34). У карикатурах і мемах, які формують тематичний блок «стосунки з РФ», можна виокремити такі теми: реакція на обрання Зеленського президентом, роль Росії у військовому конфлікті на Донбасі (з підтемами «газопостачання», «видача російських паспортів мешканцям ОРДЛО», «особливий статус Донбасу», «платформа примирення», повернення захоплених у листопаді 2018 українських військових суден), роль «пятої колонії» у просуванні ідей «руського мира». Найчастотнішими прийомами у карикатурах і мемах, які висвітлюють стосунки РФ і України, є «сатира» (25,5 %), «маскування» (20,8 %), «асоціація» (19 %). Більшість карикатур у цьому тематичному блоці є індивідуальними (містять зображення Путіна), у них присутній прийом «маскування», який використовує метафори та символи. Президента РФ часто зображають поруч із Сталіним і Леніним і водночас як ляльководу, що смикає за ниточки сепаратистів ОРДЛО і В. Зеленського (рис. 6, 25, 26).



Рис. 24



Рис. 25

Окрім прийомів «сатира» і «маскування», у карикатурах 25 і 26 присутній також і прийом «асоціація» (з тоталітарними діячами СРСР).

Що ж стосується карикатур і мемів, які присвячені українсько-американським відносинам після обрання Зеленського президентом, то вони висвітлюють дві теми: його візит у США у вересні 2019 р. і його телефонна розмова з Д. Трампом у липні. Серед гумористичних прийомів тут домінує «сатира» (33,8 %), приблизно однаковий відсоток складають «пародія» (13,2 %), «суперечність» (11,8 %), «асоціація» і «маскування» (10,3 %).

Подамо тут кілька прикладів. Більшість мемів, які з'явилися у період

візиту Зеленського до США, обігрують дві події: початок процедури імпічменту Трампа і фразу, яку тодішній помічник Зеленського А. Єрмак сказав про свого «патрона» у вересні 2019 на зустрічі з блогерами: «А ви ніколи не думали про те, що наш нинішній президент – один з найбільших лідерів цього світу?» (рис. 27, 28).

### КОРОНАВІРУСИ «РУССКОГО МИРА»

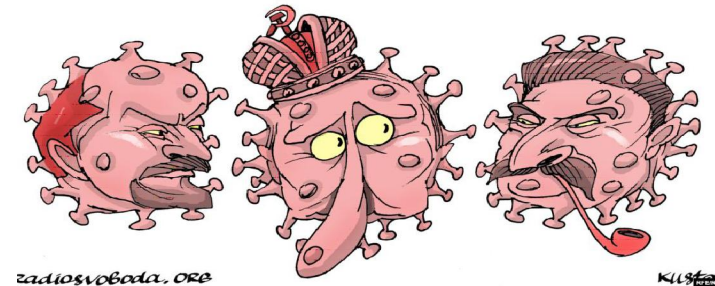


Рис. 26



Рис. 27



Рис. 28

На рис. 28 бачимо обличчя Зеленського, з жіночою зачіскою і підпис «Monica Zelensky». Взаємодія вербального і невербального елементів викликає асоціацію з колишньою практиканткою Білого Дому М. Левінскі, афера якої з тодішнім президентом США Б. Клінтоном, спричинилася до початку процедури імпічменту і посилює сатиричний ефект мема. На рис. 29 бачимо Зеленського у своєму кабінеті, який запитує у свого помічника «Чи роздобув Ти якийсь компромат на дитя Байдена?». Той перепитує: «Robocall?» Зеленський відповідає: «Bozo call». Слово «Bozo» означає «дурник, простака», а «gobocall» означає автоматичний набір номера, який часто використовують у політичній рекламі і телемаркетингу. Таким чином



основне навантаження у цій карикатурі, яка є гострою сатирою на Трампа, несе вербальний елемент. На рис. 30 зображено підвішеного на крані президента США, який каже «Тепер у Байдена великі проблеми», випускаючи з рук папір з написом «імпічмент». Контраст вербального і візуального елементів активує гумористичний прийом сатири, а напис на крані «U-KRAINE» – «маскування» і «асоціацію».

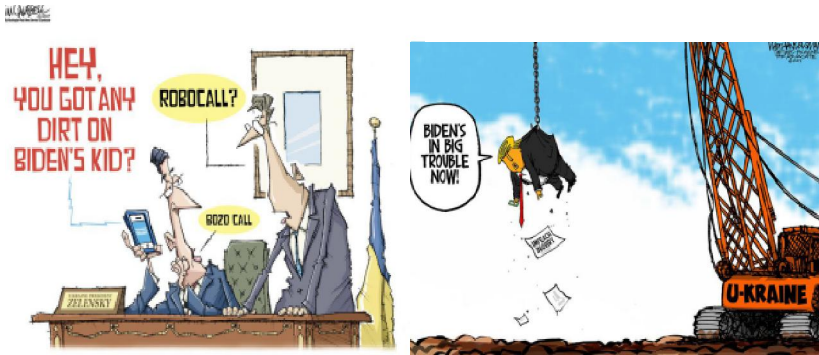


Рис. 29

Рис. 30

**Висновки.** 1. Аналіз політичних карикатур і мемів, у яких висвітлено окремі аспекти діяльності Володимира Зеленського на посаді президента, засвідчив, що його діяльність була і є об'єктом доволі гострої критики, яка знаходить своє вираження у гумористичних жанрах.

2. Карикатури і меми є медіа-феноменом і продуктом політичної комунікації. Вони мають колективного адресата, чинять на нього вплив, підтримують колективну ідентичність, відображають «порядок денний» певного соціуму.

3. Карикатури і меми є культурним феноменом з точною часовою і локальною прив'язкою до конкретного соціуму. Їм притаманні сатирична спрямованість, критичне ставлення до дійсності, маркування за схемою «свої-чужі», гротескність.

4. Карикатури і меми є засобами формування соціокультурних сенсів. Вони у різний спосіб фіксують сприйняття соціальної дійсності, відображаючи індивідуальне бачення світу їх авторів.

5. Поєднання кількісних і якісних методів для аналізу мультимодальних жанрів не лише розширює методичний інструментарій дослідників гумористичного дискурсу, а й забезпечує достовірність результатів.

#### Список використаної літератури

Fiedler, S. (2003) *Sprachspiele im Comic. Das Profil der deutschen Comic*

*Zeitschrift Mosaik*, Leipzig: Universitätsverlag, 283 S.

Roukes, N. (1997) *Humour in Art: Celebration of Visual Wit*. Worcester, Davis Publications, 160 p.

**Орест Семотіук**

#### КТОЯ: СТРАТЕГИЯ ИЛИ СЛУЧАЙНОСТЬ?: КОМПЬЮТЕРНЫЙ КОНТЕНТ-АНАЛИЗ КАРИКАТУР И МЕМОВ НА В. ЗЕЛЕНСКОГО

*Быстрое развитие социальных медиа в последние годы обусловило появление новых форм политической коммуникации, в том числе визуальной коммуникации, представленной жанрами «карикатура» и «мемы». Эти жанры являются предметом многих различных дисциплин: культурологии, медиаведения, медиалингвистики, политологии, политической лингвистики, когнитивной лингвистики, семиотики. В статье проанализированы более 600 политических карикатур и мемов на президента В. Зеленского. Используются методы компьютерного контент-анализа (MAXQDA 2018) и мультимодальный дискурс анализ*  
**Ключевые слова:** карикатура, мем, компьютерный контент-анализ, визуальная коммуникация, политическая коммуникация, культурный код, жанр, мультимодальность, юмористический дискурс.

**Orest Semotiuk**

#### WHO AM I: STRATEGY OR ACCIDENT?: COMPUTER BASED CONTENTS ANALYSIS OF CARTOONS AND MEMES OF V. ZELENSKY

*The rapid development of social media in recent years has led to the emergence of new forms of political communication, in particular visual communication, represented by the genres “cartoons” and “memes”. These genres are the subject of many different disciplines: cultural studies, communication/media studies, media linguistics, political science, political linguistics, cognitive linguistics, semiotics. The paper deals with analysis of more than 600 political cartoons and memes of President Zelensky. Methodology includes computer based content analysis (MAXQDA 2018) and multimodal discourse analysis. The combination of quantitative and qualitative methods for the analysis of multimodal genres not only expands the methodological tools of researchers of humorous discourse, but also ensures the reliability of the results. The caricatures and memes included in the research corpus come from Ukrainian and foreign open sources: (<https://www.facebook.com/PerecRepublic/>), (<https://www.facebook.com/ProtsyshynOfficial/>), (<https://www.facebook.com/babaandkit/>), (<https://www.facebook.com/gonimem/>), (<https://www.facebook.com/pershprivatnamemarnya/>), (<https://www.radiosvoboda.org/z/752/>), интернет-галереї*

karikatur.de/, <https://www.cagle.com/>, <https://www.gocomics.com/comics/political>.

A code system consists of formal and semantic codes. Formal codes include “cartoon/meme type” with subcodes “with text”, “without text”, “individual”, “group”, “impersonal” and “hybrid”. The semantic codes include “humorous techniques” and “levels of communication”, as caricatures and memes are a genre of humorous discourse and at the same time a multimodal text in which verbal and nonverbal components are combined and interact. Any multimodal text of humorous discourse functions in a specific social context, which has been analyzed on the basis of the code “chronotope”, which included the following subcodes: “election campaign and elections”, “inauguration”, “100 days”, “domestic policy”, “foreign policy”, “year in power”. As results of quantitative analysis the individual cartoon/meme type dominates (335 documents), which is 54% of the total number of analyzed documents. Quantitative analysis of humorous techniques showed that the most frequent are satire (62,4 %), association (49,7%), parody (39,2 %) and contradiction (31,3 %). The analysis of political caricatures and memes, which cover certain aspects of Volodymyr Zelensky’s activity as president, showed that his activity was and is the object of rather sharp criticism, which finds its expression in humorous genres.

**Keywords:** cartoon, meme, computer based content analysis, visual communication, political communication, cultural code, genre, multimodality, humorous discourse.

#### References

- Fiedler, S. (2003) *Sprachspiele im Comic. Das Profil der deutschen Comic Zeitschrift Mosaik*, Leipzig: Universitätsverlag, 283 S.
- Roukes, N. (1997) *Humour in Art: Celebration of Visual Wit*. Worcester, Davis Publications, 160 p.

Стаття надійшла до редакції 27.04.2020

Стаття прийнята 27.05.2020

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2\(34\).218123](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2(34).218123)

УДК 38.2

Крістіна Золотарьова

### ВПЛИВ МИСТЕЦТВА КАРИКАТУРИ НА ВИБОРИ ПРЕЗИДЕНТА ФРАНЦІЇ 2017 РОКУ

Проаналізована традиція політичної карикатури в культурі Франції, її вплив на специфіку світосприйняття та аналізу явищ суспільством. Розглянуті масовість, чіткість, доступність змісту як характерні риси феномену карикатури у французькому мистецтві. Підкреслюється унікальність феномену та його динаміка у розрізі часу. Автором досліджується мистецтво сатири та карикатури як діючого інструмента у політичній боротьбі, його вплив на результат передвиборної кампанії 2017 року у Франції.

**Ключові слова:** карикатура, політична карикатура, вибори Президента Франції, розслідування, «Канар анишене», політична сатира, Шарлі Ебдо.

Взимку 2017 року у Франції у самому розпалі відбувається передвиборна компанія за пост Президента, результати якої були зовсім непередбачуваними. Саме ця політична компанія у подальшому стане однією з найдорожчих в сучасній історії цієї країни. Екзит-поли, рейтинги, опитування були дуже різнобарвними та не давали чіткої відповіді щодо конкретних обранців суспільства. Тим не менш, вже в січні починають формуватися перші рейтинги, де з’являються лідери. Серед основних лідируючих кандидатів найбільшою довірою та повагою користується Франсуа Фійон, який своєю програмою та репутацією відповідає очікуванням та настроям більш консервативної частини суспільства. На другому місці йде представниця радикального політичного крила Франції – Марі Ле Пен.

Програми претендентів відображають інтереси та хвилювання значної частини суспільства. Слід зазначити, що саме кінцевий результат цих виборів мав би вплив не тільки на майбутню долю країни, але й на вектор розвитку політики всього Євросоюзу. В той момент, коли перемога Франсуа Фійона стає вже більш передбачуваною, відбувається унікальне явище, яке демонструє місце феномену політичної карикатури та сатири у житті цілої країни. 25 січня 2017 року в сатиричному виданні «Канар анишене» (близько 600 тис. примірників) виходить скандальна публікація про незаконні прибутки дружини Франсуа Фіона Пенелопи, які вона отримала з державного бюджету як помічниця парламентаря, крім того, такі ж фіктивні зарплатні отримували їх двос дітей [Сатирична газета...]. Через тиждень, 1 лютого, виходить ще одна публікація, яка більш детально розглядає і розкладає по фактам відображені вище ствердження (іл. 1). Ці публікації

спричиняють шоковий ефект, який поступово змінюється на вкрай негативну реакцію та втрату кандидатом репутації, довіри виборців, кар'єри. Яким чином сатирична публікація спромоглася спричинити такий резонанс та відгук в суспільстві? На це питання можливо дати відповідь, тільки враховуючи соціально-історичні передумови виникнення та подальший розвиток феномену французької політичної карикатури.

У культурі Франції мистецтво карикатури починає активно розвиватись з середини XVIII ст., у період Французької революції, але бере свій початок ще з XVII ст., а саме – з часів правління Анрі IV. Характерним ілюстративним прикладом початку XVIII ст. є відображення історичної та правлячої постаті Людовика XIV («Короля-сонця»), що зображений сидячи на троні у формі сонця, проміні якого відповідають ключовим датам правління монарха, переважно з негативним забарвленням (іл. 2). Тобто, це є чітким прикладом політичної карикатури Франції, але у первозданному вигляді – більш стриманому у пластичних та сатиричних виразах. Іншим прикладом політичної карикатури вже кінця XVIII ст. (періоду Французької революції) є зображення «Асамблеї аристократів» (іл. 3), де автор демонструє більш різкі та виразні ілюстративні прийоми відображення стану аристократичної ланки суспільства та її відношення до інших.

Унікальним періодом у мистецтві карикатури є період правління Наполеона Бонапарта, бо його правління знайшло відгук не тільки у французький графіці, а й стало дуже поширеним та висвітленим у мистецтві Європи [Філатова: 2016]. Особливою увагою до політичних процесів відзначились англійські карикатуристи, котрі активно приділяли увагу саме «французький темі» у своїх роботах [Філатова: 2017]. Французька карикатура, на відміну від англійської, діє більш агресивно та гостро, приділяючи менше уваги зовнішньому та інтуїтивному в транслюванні змістів, що зумовлюється її опозиційним формуванням та розвитком [Леонтьєва: 2014]. Політична карикатура і сатира стає влучною відповіддю на гострі соціальні, культурні, політичні питання, що турбують більшість народу, та доступним кожному джерелом нової інформації.

Як зазначає І. Негро в публікації «Візуальна метафора та метонімія в французькій політичній карикатурі», політичний малюнок має такі якості та функції: дескриптивна – як опис, натяк соціально-політичної події; розуміння політичної карикатури можливо лише за умов інформованості та включенні у факти події, ситуації; комбінація реального, актуального та уявного є ключовою функцією карикатури (метафоричний процес) як провідника між фактами та вигадками, що відбувається у візуальній формі; поширеною формою є карикатура людини та її якостей; карикатура є критичним висвітленням подій; метафора – ключовий спосіб активації

каркатури [Negro: 2013]. Таким чином, метафора – метафоричний процес є ключовим у впливі каркатури на читача, споглядача. Саме метафорична мова ілюстративного зображення використовується в мистецтві Франції ще з XII ст., більш за все – у книжковій мініатюрі. Розуміння контексту, якостей кольорів та символічного значення зображення в той час є більш привілейованим, але за межами «книжкового мистецтва вчених», тим не менш, цей метафоричний світ Середньовіччя був доступний кожному у повсякденному житті. Окремо слід зазначити, що Теорія концептуальної метафори та метонімії в дослідженні мистецтва каркатури, особливо політичної, є вкрай поширеною та розповсюдженою [Genova: 2018].

Вже у XIX ст. починають поширюватись сатиричні видання та розвивається такий сталий ілюстративний жанр як політична каркатура. Ключовим у цей період можна вважати саме метафоричність природи каркатури як джерела розуміння її сутності людиною малоосвіченою, або масовою доступності. Сама каркатура стає більш гострою, агресивною та різкою, гротескною, але при тому переходить у монохромію, а колір перестає бути ключовим засобом передачі інформації, що скоріше зумовлюється специфікою друку для видавництва більшої кількості примірників. Для дослідників саме період з XIX ст. у мистецтві політичної каркатури Франції є одним із найбільших викликів та актуальних тем [Голиков: 2018].

Насправді, це дійсно зірковий час митців та графіків, серед яких необхідно виділити такі ключові імена: Оноре Дом'є, Огюст Буке, Каран д'Аш, Огюст Вімар, Жан д'Ауріан, Альберт Гійом, Моріс Совеїр, Густав Доре, Чарльз Філіпон, П'єр Ліссак та багато інших. З XIX ст. з'являлось величезна кількість сатиричних щотижневиків та журналів, що зникали і переставали видаватись вже через кілька випусків. Значними прикладами сатиричної преси можна вважати такими: «Корсар» (1823–1858), «Фігаро» (1826–теперішній час), «Карикатур» (1830–1843), «Шаріварі» (1832–1937), «Іті Журналь» (1863–1944), «Матен» (1883–1944), «Фру-фру» (1900–1923), «Асiette ао Бьор» (1901–1936), «Ом дю Жур» (1908–1919), «Крапуйо» (1915–2017), «Канар Аншене» (1915–теперішній час), «Хара-Кірі» (1960–1989) пізніше «Шарлі Ебдо» (1970–теперішній час), «Мінут» (1962–теперішній час). Цікавим для нас є унікальна різноплановість, різнобарвність у поглядах авторів та редакції цих видань, їх реакція на гострі, хвилюючі суспільство події.

Політична каркатура у Франції мала декілька ключових спалахів, які відобразились на активності та збільшенні зображень, що відображали події та транслювали загальну схвильованість подіями: справа Дрейфуса та антисемітські настрої; відокремлення церкви від держави; висвітлення Першої світової війни та інші [Шаповалова: 2013]. У мистецтві політичної каркатури з початку Першої світової війни розповсюдженим стає мистецтво

плакату, де відбувається повернення до поліхромії, а колір знов стає важливим засобом реалізації метафоричного процесу. Крім того, необхідно відзначити і політичну карикатуру часів Другої світової війни, післявоєнної (наприклад: «Кавказький танок» 1950 року) та періоду правління Шарля де Голля («Тільки проголосуй, я подбаю про інше» та «Будь молодим та не базікай» 1968 року). Політична карикатура на військову тематику переважно звертається до вкрай болісних тем, котрі мають небагато спільного із мистецтвом сатиричного малюнку в традиційному його розумінні. Така карикатура спрямована на передачу і розповсюдження конкретного ідеологічного, політичного змісту, задля якого використовується більш жорсткі візуальні рішення.

Повертаючись до 2017 року, нагадаємо: 1 лютого виходять не тільки подробиці розслідування про Ф. Фійона, але й перші публікації в сатиричних виданнях по всій країні, у тому числі і в журналі «Шарлі Ебдо», не дивлячись на невеликий тираж (60 тис.), у друкованому вигляді і мільйонні перегляди сайту, обкладинка із назвою: «Виграй 500 тис. євро, не роблячи нічого, із маскою П. Фійон» (01.02.2017). Хвилю починає підтримувати вся преса Франції, світові ЗМІ виходять із галасливими публікаціями, починається так званий «Пенелопагейт» (іл. 5, 6, 7, 8), по аналогії із відомим на весь світ «Вотергейтським скандалом». Слід зазначити, що під час передвиборної компанії в усіх популярних сатиричних виданнях регулярно виходили карикатури та гумористичні публікації, що викривали негативні сторони політичних опонентів.

Серед ключових негативних рис та акцентів, якими наділялись політики, були такі: марнотратство (Ф. та П. Фійон, їх дорогі предмети побуту, одяг, аксесуари, статусні речі), радикальність (М. ле Пен з її відношенням з батьком, його антисемітські погляди, негативне ставлення до емігрантів), «ейджизм» (Е. Макрон та його відношення із Б. Макрон, їх різниця у віці, походженні). Ці негативні якості не були єдиними, що висвітлювались в публікаціях, але на них робився найбільший акцент. Крім того, постійно використовувались в політичних карикатурах Франції цього періоду такі теми: підкупність та незаконна співпраця із іншими країнами, матеріальне забезпечення виборчих компаній, помилки минулого, родинні та дружні зв'язки, світоглядні специфікації та сумнівність політичних програм, їх реалізація. Зрозуміло, що не всі ці теми знаходили відгук та отримували шокуючі наслідки. Слід зазначити, що існує окрема ланка політичної карикатури, котра дуже активно розповсюджувалась і в цей передвиборний період. Тип політичної карикатури, який має дуже низький рівень художньої майстерності, із повністю відсутньою сатиричною стороною, де акцентування робиться скоріше на світоглядних завданнях замовника-

спонсора. Таку карикатуру важко сплутати із «справжнім» мистецтвом карикатури Франції, її завжди супроводжує безцеремонність і недалекість в трансляції змістів.

Ситуація з «Пенелопагейтом» отримала такий швидкий та різкий розвиток, бо перша публікація мала під своїми ствердженнями та гумористичними посланнями реальні факти, що і є ідеальним відображенням принципом карикатури – прокладенням моста між фактами та фантазіями. 24 лютого фінансова прокуратура Франції починає розслідування стосовно фактів, викладених у публікаціях від 25 січня та 1 лютого 2017 р., а вже 14 березня були висунені офіційні звинувачення [Франсуа і Пенелопа Фійон...]. ЗМІ, суспільство, правоохоронні органи з кожним днем приділяли свою увагу саме кримінальній стороні здобутків Ф. Фійона та його дружини. Вхід пішли не просто ствердження, щодо потенційного порушення законодавства Франції, а й фактичних їх розбір, висвітлення непомірних трат – марнотратства. При тому, щодо інших кандидатів також були сумнівні моменти, але жоден з них не був доведений. Слід зазначити, що Ф. Фійон свою провину не визнав і до останнього приймав участь у виборчій гонці, де зайняв третє місце і не пройшов у другий тур [Міністерство внутрішніх справ...]. Мистецтво політичної карикатури, його вплив на вибори президента Франції має риси феноменального явища. Унікальним є саме непередбачуваність умов в яких існує і розвивається цей феномен, його потенціал і реальний вплив на ситуацію в країні.

Виходячи із вище зазначеного, можливо зробити декілька ключових висновків. Феномен політичної карикатури насправді знаходить відгук у сучасному французькому суспільстві та є вкрай важливим, доступним і масовим джерелом передачі інформації. Про справжню феноменальність цього явища свідчить ситуація із виборчими процесами 2017 року. Корні довіри, розуміння суспільством йдуть з часів середньовіччя, у XII ст., а саме – в період активного розвитку мистецтва книжкової мініатюри. У період правління Наполеона Бонапарта, Французької революції, гострих соціально-політичних справ у житті країни, Першої і Другої світових війн та поствоєнного періоду політична карикатура отримує значні стимули розвитку та розповсюдження. Ключовою якістю політичної карикатури є передача реального та фантазійного, через метафору – метафоричний процес, що реалізується у візуальному прояві, через гротескні та сатиричні стилістичні засоби. Поліхромність карикатурного зображення з розвитком видавництва та масовістю тиражів перестає бути значущим фактором у його реалізації, але в період розвитку політичної карикатури в межах плакатної графіки колір повертає свій вплив. Крім того, серед характерних рис цього феномену необхідно відзначити: ясність, чіткість, різкість, агресивність,

нетерпимість до негативних проявів людини, гротескність ілюстративної мови.

Карикатура в історії Франції є відображенням хвилюючих процесів у країні, суспільстві та його житті. Франція є однією з небагатьох країн, де сатирична та карикатурна традиція досі має шанувальників і є актуальним феноменом культури, дослідженню якого необхідно приділяти увагу.

#### Список використаної літератури

- Голиков, А. Г. (2018) *Проблемы источниковедческого изучения политической карикатуры (вторая половина XIX–начало XX в.)*, в: *Вестник МГУ*, сер. 8, № 4, Москва. Дата звернення: 24.05.20. Режим доступу: <https://cyberleninka.ru/article/n/problemuy-istochnikovedcheskogo-izucheniya-politicheskoy-karikatury-vtoraya-polovina-xix-nachalo-xx-v>.
- Леонтьева, Е. В. (2014) *Политическая карикатура Ш. Филиппона и французская журналистика середины XIX в.*, в: *Вестник РГГУ*, сер. *Литературоведение. Языкознание. Культурология*, № 6 (68), Москва. Дата звернення: 24.05.20. Режим доступу: <https://cyberleninka.ru/article/n/politicheskaya-karikatura-sh-filipona-i-frantsuzskaya-zhurnalistika-serediny-xix-v-1>.
- Міністерство внутрішніх справ Франції. *Результати президентських виборів*. Дата звернення: 24.05.20. Режим доступу: [https://www.interieur.gouv.fr/Elections/Les-resultats/Presidentielles/electresult\\_\\_presidentielle-2017/\(path\)/presidentielle2017/](https://www.interieur.gouv.fr/Elections/Les-resultats/Presidentielles/electresult__presidentielle-2017/(path)/presidentielle2017/).
- Сатирична газета «Le Canard Enchaîné», публікації про Пенелопу Філон. Дата звернення: 24.05.20. Режим доступу: <https://www.lecanardenchaine.fr/tag/penelope-fillon>.
- Філатова, М. (2017) *Коллекция французской политической карикатуры начала XIX века в фондах Харьковского художественного музея*, в: *Искусство и культура: науч.-практ. журн. Витеб. гос. ун-т им. П. М. Машерова*, № 3, Витебск, сс. 28–33.
- Філатова, М. (2016) *Образ Наполеона Бонапарта в английській та французькій карикатурі кін. XVIII–поч. XIX ст.*, в: *Тези доповід. і повід. міжн.наук.-теорет. конф, присв. 70-й річ. ЛНАМ, 140-й річн. з час.засн. проф. мист. осв. у Львові*, Львів: ЛНАМ, сс. 102–103.
- Франсуа і Пенелопу Філон відправленні до кримінального суду. Дата звернення: 24.05.20. Режим доступу: <https://www.lemonde.fr/police-justice/article/2019/04/2>.
- Шарапова, И. Л. (2013) *Роль политической карикатуры во Франции как катализатора политической борьбы*, в: *Вестник ОмГУ*. № 3 (69), Омск. Дата звернення: 24.05.20. Режим доступу: <https://cyberleninka.ru/article/>

[n/rol-politicheskoy-karikatury-vo-frantsii-kak-katalizatora-politicheskoy-borby](https://cyberleninka.ru/article/n/rol-politicheskoy-karikatury-vo-frantsii-kak-katalizatora-politicheskoy-borby).

- Genova, D. (2018) *Grasping political cartoons? Not an easy matter*, in: *European Journal of Humour Research*, № (1). pp. 85–99. Retrieved on April 24, 2020 from <https://europeanjournalofhumour.org/index.php/ejhr/article/view/207/pdf>.
- Greenberg, J. (2002) *Framing and temporality in political cartoons: a critical analysis of visual news discourse*, in: *The Canadian Review of Sociology and Anthropology*, vol. 39, № 2, 2002, p. 181. Retrieved on April 24, 2020 from <https://link.gale.com/apps/doc/A87720848/CPI?u=mont88738&sid=CPI&xid=89ebe252>.
- Negro, I. (2013). *Visual metaphor and metonymy in French political cartoons*, in: *Revista Española de Lingüística Aplicada*, # 26. pp. 365–384. Retrieved on April 24, 2020 from [https://www.researchgate.net/publication/261097950\\_Visual\\_metaphor\\_and\\_metonymy\\_in\\_French\\_political\\_cartoons](https://www.researchgate.net/publication/261097950_Visual_metaphor_and_metonymy_in_French_political_cartoons).

**Кристина Золотарёва**

#### ВЛИЯНИЕ ИСКУССТВА КАРИКАТУРЫ НА ВЫБОРЫ ПРЕЗИДЕНТА ФРАНЦИИ 2017 ГОДА

*Проанализирована и рассмотрена традиция политической карикатуры в культуре Франции, ее влияние на специфику мировосприятия и анализа явлений обществом. Рассмотрена массовость, четкость, доступность содержания как характерные черты феномена карикатуры во французском искусстве. Подчеркивается уникальность феномена и его динамика в разрезе времени. Автором исследуется искусство сатиры и карикатуры как действующего инструмента в политической борьбе, его влияние на результат предвыборной кампании 2017 года во Франции.*

**Ключевые слова:** карикатура, политическая карикатура, выборы Президента Франции, расследование, «Канар анишене», политическая сатира, Шарли Эбдо.

**Kristina Zolotarova**

#### THE INFLUENCE OF CARICATURE ARTS ON THE ELECTION OF THE PRESIDENT OF FRANCE 2017

*The tradition of political caricature in the culture of France, its influence on the specifics of worldview and analysis of phenomena by society is analyzed. Mass, clarity, accessibility of content as characteristic features of the phenomenon of caricature in French art is considered. The uniqueness of the phenomenon and its dynamics in terms of time is emphasized. The author studies the art of satire and caricature as an active tool in the political struggle, its impact on the outcome of the 2017 election campaign in France. After researching this topic, the author comes to some conclusions. The*

phenomenon of political caricature actually finds a response in modern French society and is an extremely important, accessible and mass source of information. The real phenomenal nature of this phenomenon evidenced by the situation with the 2017 election process. The roots of trust and understanding of society go back to the Middle Ages, in the XII century, namely during the period of active development of the art of book miniature. During the reign of Napoleon Bonaparte, the French Revolution, acute socio-political affairs in the life of the country, the First and Second World Wars and the post-war period, political caricature received significant incentives for development and spread. The key quality of political caricature is the transfer of the real and the fantasy, through metaphor - a metaphorical process, which is realized in visual manifestation, through grotesque and satirical stylistic means. The polychrome nature of the caricature with the development of publishing houses and mass circulation ceases to be a significant factor in its implementation, but during the development of political caricature within the poster graphics, the color returns to its influence.

Caricature in the history of France is a reflection of exciting processes in the country, society and his life. France is one of the few countries where the satirical and caricature tradition still has fans and is a relevant cultural phenomenon that needs to be studied.

**Keywords:** caricature, political caricature, Presidential elections in France, investigation, *Le Canard enchaîne*, political satire, Charlie Ebdo.

### References

- Golikov, A. G. (2018) *Problemy istochnikovedcheskogo izucheniya politicheskoy karikatury (vtoraya polovina XIX–nachalo XX v.)* [Problems of source study of political cartoons (second half of the 19th–early 20th centuries)], v: *Vestnik MGU*, ser. 8, № 4, Moskva. Retrieved on April 24, 2020 from <https://cyberleninka.ru/article/n/problemy-istochnikovovedcheskogo-izucheniya-politicheskoy-karikatury-vtoraya-polovina-xix-nachalo-xx-v>.
- Leontyeva, E. V. (2014) *Politicheskaya karikatura Sh. Filipona i frantsuzskaya zhurnalistika serediny XIX v.* [Political caricature of Charles Philipon and French journalism of the mid-19th century], v: *Vestnik RGGU*, ser. *Literaturovedeniye. Yazykoznanie. Kulturologiya*, № 6 (68), Moskva. Retrieved on April 24, 2020 from <https://cyberleninka.ru/article/n/politicheskaya-karikatura-sh-filipona-i-frantsuzskaya-zhurnalistika-serediny-xix-v-1>.
- Ministerstvo vnutrishnix sprav Franciyi. *Rezultaty prezidentskyh vyboriv* [Ministry of the Interior of France. The results of the presidential election].

- Retrieved on April 24, 2020 from [https://www.interieur.gouv.fr/Elections/Les-resultats/Presidentielles/elecresult\\_\\_\\_presidentielle-2017/\(path\)/presidentielle2017](https://www.interieur.gouv.fr/Elections/Les-resultats/Presidentielles/elecresult___presidentielle-2017/(path)/presidentielle2017).
- Satyrychna gazeta «*Le Canard Enchaîne*», publikaciyi pro Penelopu Fijon [Satirical newspaper «*Le Canard Enchaîne*», publications about Penelope Fillon]. Retrieved on April 24, 2020 from <https://www.lecanardenchaîne.fr/tag/penelope-fillon/>.
- Filatova, M. (2017) *Kollektsiya frantsuzskoy politicheskoy karikatury nachala XIX veka v fondakh Kharkovskogo khudozhestvennogo muzeya* [Collection of French political caricatures of the early 19th century in the funds of the Kharkov Art Museum], v: *Iskusstvo i kultura: nauch.-prakt. zhurn. Viteb. gos. un-t im. P. M. Masherova*. № 3, Vitebsk, pp. 28–33.
- Filatova M. (2016). *Obraz Napoleona Bonaparta v anglijs "kij ta francuz" "kij kary" "katuri kin. XVIII–poch. XIX st.* [The image of Napoleon Bonaparte in English and French caricature en. XVIII–beg. XIX century.], v: *Tezy dopovid. i povid. mizhn. nauk.-teoret. konf, prysv. 70-j rich. LNAM, 140-j richn. z chas. zasnuv. prof. myst. osv. u Lvovi, Lviv, LNAM*, pp. 102–103.
- Fransua i Penelopa Fijon vidpravleni do kryminalnogo sudu [Francois and Penelope Fillon were sent to criminal court]. Retrieved on April 24, 2020 from <https://www.lemonde.fr/police-justice/article/2019/04/2>.
- Shararpova, I. L. (2013) *Rol politicheskoy karikatury vo Frantsii kak katalizatora politicheskoy borby* [The roll of political caricature in France as catalyst of political struggle], v: *Vestnik OmGU*, № 3 (69), Omsk. Retrieved on April 24, 2020 from <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-politicheskoy-karikatury-vo-frantsii-kak-katalizatora-politicheskoy-borby/n/>.
- Genova, D. (2018) *Grasping political cartoons? Not an easy matter*, in: *European Journal of Humour Research*, № 6 (1), pp. 85–99. Retrieved on April 24, 2020 from <https://europeanjournalofhumour.org/index.php/ejhr/article/view/207/pdf>.
- Greenberg, J. (2002) *Framing and temporality in political cartoons: a critical analysis of visual news discourse*, in: *The Canadian Review of Sociology and Anthropology*, vol. 39, № 2, p. 181. Retrieved on April 24, 2020 from <https://link.gale.com/apps/doc/A87720848/CPI?u=mont88738&sid=CPI&xid=89ebe252>.
- Negro, I. (2013) *Visual metaphor and metonymy in French political cartoons*, in: *Revista Española de Lingüística Aplicada*, # 26, pp. 365–384. Retrieved on April 24, 2020 from [https://www.researchgate.net/publication/261097950\\_Visual\\_metaphor\\_and\\_metonymy\\_in\\_French\\_political\\_cartoons](https://www.researchgate.net/publication/261097950_Visual_metaphor_and_metonymy_in_French_political_cartoons).



L'addition flambe : 330 000 euros de mieux pour Penelope et 84 000 euros pour les enfants

Le Canard enchainé. Beaucoup de diabolos dans la gauche. Ça ne va pas être facile... d'Hammonner le PS!

François Fillon proteste devant les enquêteurs : "Mais puisque je vous dis que Penelope n'a rien fait !"

ENCHÊNÉ SUR SARTHE

C'est comme ça que se fait le diabolos de la droite en ce moment... L'addition flambe... 330 000 euros de mieux pour Penelope... 84 000 euros pour les enfants...

APPEL À TÉMOINS

Individue de sexe féminin faisant l'objet d'un avis de recherche - terroire national. PENELOPE FILLON. Née Charles, en 1964 à Lannouer (Mayenne de Galles).

FORTE RECONNESSANCE A QUI ACCIPE DE TENDONNER DEVANT LE PARQUET NATIONAL FINANCIER

LES ATTACHÉS PARLEMENTAIRES ET MME FILLON



Comme par hasard

C'est un classement de... Les attachés parlementaires et Mme Fillon... Comme par hasard... Les attachés parlementaires et Mme Fillon...

Le Journal de Penelope F.

ENCORE, my name is Penelope F. Je suis gère de l'entreprise car mon mari ne sait pas... Le Journal de Penelope F.

CELLULE DE CRISE CHEZ LES FILLONNIÈRES



Іл. 2 «Королівський календар, що показує схід сонця» (1706)

Іл. 1 Випуск «Канар Аншене» від 1 лютого 2017 року



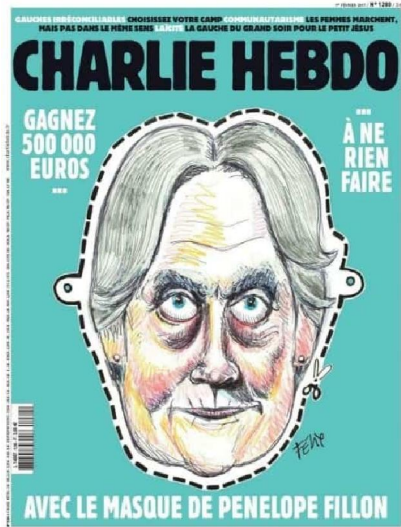


іл. 3 «Асамблея аристократів» (1790)

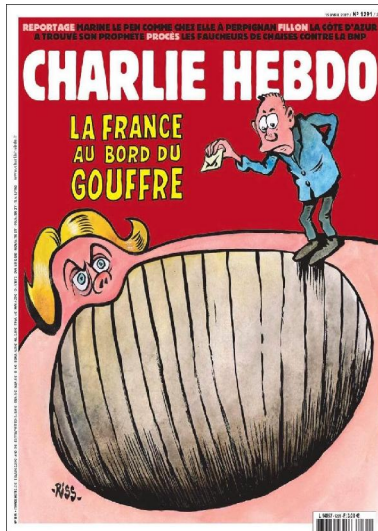


іл. 6 «Прикутий Фійон... зовсім не боляче» (23.03.17)

іл. 7 «Дружина кандидата в президенти Франції від партії «Республіканці» Франсуа Фійона» (08.02.17)



іл. 4 «Виграй 500 000 євро, не роблячи нічого, з маскою П. Фійон» (01.02.17)



іл. 5 «Франція на краю прірви» (19.04.2017)(19.04.17)



іл. 8 Работа Енн Дерен (14.02.17)

Стаття надійшла до редакції 26.05.2020  
Стаття прийнята 20.06.2020



DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2\(34\).218124](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2(34).218124)

UDC 741.5

Volodimir Kazanevsky

**'PANDEMIC' OF CORONAVIRUS CARTOONS**

*Many cartoons of artists from many countries around the world associated with the coronavirus pandemic have appeared in a short period of time. The purpose of this article is to analyze the semantic content and artistic level of such cartoons. Thus, cartoonists reacted unusually quickly and smoothly to the coronavirus pandemic. Many 'pandemic' cartoons were created by artists in just a few months. These cartoons reflected all the vicissitudes of the struggle of mankind with a pandemic from the first shock, pessimism, to preparedness for the fight and belief in victory. The cartoon art brilliantly fulfilled its social satirical duty to humanity. However, coronavirus was a serious test not only for humanity, but also for the art of cartoon. A coronavirus pandemic swept the inquisitive minds of artists around the world. The pandemic drawings sharply reflected the crisis, which is increasingly manifested in the art of cartoon in recent years. This crisis was identified by the appearance of many cartoon clones, similar in their messages to the audience and similar visually. Coronavirus, this spherical object with short processes, has become a very attractive way to create typical cartoons. Well-known techniques for creating comic effects in ironic graphics are easily traced in the pandemic cartoons. The art of cartoon fulfilled its social role expressed in responding to the coronavirus pandemic by means of humor and satire. Cartoonists embraced almost all stereotypical images with their coronavirus creativity. The coronavirus pandemic laid bare the crisis inherent the art of cartoon in recent decades, like by x-rays which cartoonists managed to ridicule at after their discovery. Cartoonists around the world created similar cartoons, not really caring about heuristic. Therefore, we see so many works repeating each other. As we see, cartoons are becoming more light, superficial.*

*The cartoons created in the early period of the appearance of coronavirus had a panic character, were saturated with black humor. However, then the artists began to urge humanity to fight the pandemic through cartoons, thereby fulfilling their humanistic mission in their messages. And at the same time, pandemic cartoons showed that there was practically no heuristic in the works by witty artist in most cases, they were mainly built on the expected stereotypical images.*

**Keywords:** cartoon, coronavirus, pandemic, semantic content, humanity.

The social role of cartoons in the development of society has become especially noticeable in recent years with the advent of social networks that allow information to be transmitted almost instantly. Cartoonists quickly enough

respond to acute social events in the world. The purpose of this article is to analyze the cartoons that appeared during the coronavirus pandemic. We will study not only the messages to the audience that the artists put into their works, not only the social significance of the cartoons about the coronavirus pandemic. We will also analyze the artistic significance of such cartoons. Cartoonists reacted keenly and mobile to the pandemic, which quickly spread throughout the planet. Thousands of 'pandemic' cartoons were created by artists in a few months. Every cartoonist tried to fight the pandemic by witty graphics. Such a number of cartoons, devoted to one global problem, have been created by artists in all countries in a short period of time, are difficult to note. The world economic crisis, waves of terrorism, refugee flows, color revolutions, world wars and other social upheavals also caused a stormy reaction of satirical artists. However, coronavirus especially excited cartoonists. There are several reasons for this. The main reason is the desire of artists to help humanity fight the pandemic by satire and humor. 'Being a force, laughter gives something that neither compassion nor pity can give, although all of them are directed towards a single good goal' noted the well-known researcher of laughter culture L. Karasev [Karasev 1996: 39]. A secondary reason for such a passionate involvement of artists in the creative process associated with the reaction to social shock is the temptation to easily use images convenient for creating comic effects associated with the coronavirus pandemic.

The study analyzed 945 'pandemic' cartoons of artists from 64 countries, which were taken in social networks and satirical magazines:

<https://www.facebook.com/>

<https://caglecartoons.com/>

<https://www.irancartoon.com/>

<http://www.ismailkar.com/>

<http://en.cmiassn.org/>

<https://www.raedcartoon.com>

<https://brazilcartoon.com/>

<https://www.wired.com/>

<https://brazilian.report/cartoons/>

<https://blog.cartoonmovement.com/>

e-GAG Magazine No. 3, 2020

NEBELSPLTER Magazine

COURRIERINTERNATIONAL Magazine

First, we turn to the humanistic motives of the cartoonists related to the pandemic. According to the cartoons created since the beginning of the spread of coronavirus, we can easily trace chronologically how humanity reacted to the pandemic. The cartoons of the 'first wave' show the shocking state of

hopelessness inherent in society during the outbreak of a pandemic.

A few months later, the cartoons began to turn into messages calling for unification in the fight against coronavirus. The drawings that were created by cartoonists in all corners of the planet can be divided into eight groups.

The first group includes ‘planetary’ cartoons. They reflected the planetary scale of the pandemic. Most often, artists put on a huge medical mask on our planet (Fig. 1). The second group of cartoons reflected a panicky character. The main character in such cartoons was death in the form of an old woman in a black cloak, with a scythe, which embodied the fatal outcome of COVID-19 disease (Fig. 2). The third group of cartoons expressed a protective reflection of humanity on coronavirus. Artists began to carefully put on masks not only on people, but also on everything that have been created by civilized people. Masks have protected people, heroes of works of art, animals and inanimate objects from the coronavirus in cartoons (Fig. 3). The artists tried to show in a humorous way the causes and place of the appearance of coronavirus on the planet in the fourth group of cartoons. For example, some cartoonists associated the coronavirus with the symbols of China, alluding to the country of origin of the pandemic (Fig. 4). In the fifth group of cartoons, artists depicted universal evil, linking it with a coronavirus. Cartoonists even resorted to the personification of the coronavirus. Dozens of artists personified coronavirus with such a manifestation of evil as leaders of some countries (Fig. 5). The cartoons of the first wave during the outbreak of the pandemic were dominated by black humor. Such absurd drawings are close to the philosophy of existentialism with hopelessness. However, several months passed and the attitude of people towards coronavirus began to change. The shock state passed, and humanity began to stubbornly fight the pandemic. Cartoonists have reacted sensitively to this change. Pessimistic motifs ceased to dominate the general tone of cartoons. The works of artists began to acquire a creative character.

The cartoons began to fill with the power of conviction and struggle. The philosophy what was characteristic of A. Camus’s views, which reflected the absurdity of human existence without a shadow of hope, was replaced by ideas that were full of hope. Humanity began to perceive coronavirus as an existential inevitability. Death, as a result of a pandemic, has lost its tragic coloring in cartoons. Artists began ridiculed her (Fig. 6). Gradually new groups were added to the groups of cartoons listed above. In the sixth group of cartoons, artists ridiculed the dominance of coronavirus in the streets of cities, in parks... The seventh group of cartoons can be called ‘Stay home’. The artists in allegorical form encouraged people to fight the coronavirus while staying at home, thereby hampering the development of COVID-19 (Fig. 7). And finally, the eighth groups of cartoons dedicated to the fight coronavirus are drawings about doctors. The

main motive of such cartoons was the battle of the valiant knight-doctor with the monster COVID-19. The sympathies of artists have always been on the side of physicians in all such cartoons, which embodied hope in the existential struggle against a pandemic (Fig. 8).

Group	Semantic emphasis	Number of cartoons
1	planetary pandemic	73
2	death COVID-19	55
3	disease protection	207
4	personifications of evil	28
5	ridiculed of death	21
6	fight and defeat the virus	183
7	‘stay home’	97
8	heroism of doctors	281

Thus, cartoonists reacted unusually quickly and smoothly to the coronavirus pandemic. Many ‘pandemic’ cartoons were created by artists in just a few months. These cartoons reflected all the vicissitudes of the struggle of mankind with a pandemic from the first shock, pessimism, to preparedness for the fight and belief in victory. The cartoon art brilliantly fulfilled its social satirical duty to humanity. However, coronavirus was a serious test not only for humanity, but also for the art of cartoon. A coronavirus pandemic swept the inquisitive minds of artists around the world. ‘Pandemic’ drawings sharply reflected the crisis, which is increasingly manifested in the art of cartoon in recent years. This crisis was identified by the appearance of many cartoon clones, similar in their messages to the audience and similar visually. Coronavirus, this spherical object with short processes, has become a very attractive way to create typical cartoons. Well-known techniques for creating comic effects in ironic graphics are easily traced in the ‘pandemic’ cartoons.

Such techniques were described by A. Koestler [Koestler 1964] and J. Suls [Suls 1972]. Their reasoning came down to the search for two independent concepts in which there was one common similar ‘something’. In the case of cartoons, this commonality is visual similarity most often. This common ‘something’ can cause laughter. Since coronavirus appears in a spherical form, a rounded object can be this ‘something’ in two independent concepts. Cartoonists eagerly pounced on this visual image as easy prey in search of comic effects. Artists noticed that the Earth and other planets had a spherical shape also. Almost immediately there were dozens of cartoons by various artists, in which the Earth appeared as a huge coronavirus. Artists attached growths to the spherical Earth and made a large-scale metamorphosis. They turned a microscopic virus into a macroscopic planet (28 similar cartoons by various

authors). Artists turned the coronavirus into the Sun, and into other space objects. Naturally, dozens of artists sent coronavirus to the surface of our planet in the form of meteorites, hinting at the extraterrestrial origin of this fateful object (7 similar cartoons). Cartoonists also turned coronavirus into a modest tourist who began to travel from China to other countries (26 similar cartoons). A tragic old woman with a scythe inevitably appeared in cartoons. The easiest way to add a coronavirus instead of a skull! Fortunately, they are similar in form (18 similar cartoons). The main attribute of stereotypical death since the Middle Ages is a sharp braid. Why not replace the typical instrument of death with the medieval Morgenstern? After all, this metal ball with spikes is so similar to a coronavirus! And the cartoonists did it (3 similar cartoons). And off us go ... Death began to be awarded with orders of coronaviruses (5 similar cartoons) ... The old woman liked to play various 'coronavirus' games with people, such as cards, dominoes, chess and dice in the cartoons ... The main bet in such games was the life of people (35 similar cartoons).

Cartoonists could not do without medical masks. In this kind of cartoons, both the visual similarity of one 'something' in two concepts was used, as well as the mental. If using a protective medical mask can protect a person from becoming infected with the coronavirus. Why not protect inanimate objects in the same way, for example, artifacts, chess pieces? One of the first compassionate cartoonists rescued Mona Lisa. Caring artists began to put on her face medical masks (16 similar cartoons) (Fig. 9). Expensive masks were made by well-known model companies in the imagination of cartoonists (8 similar cartoons), climbed the masts as flags (12 similar cartoons). Ladies in chic medical masks of original styles began to defile on the catwalks (8 similar cartoons). Of course, the easiest way is to put a mask on our planet. Dozens of cartoonists were seduced by this method of cartoon creation (48 similar cartoons).

We cannot talk here about plagiarism or borrowing ideas by cartoonists. Pandemic hysteria has captured artists all over the planet almost simultaneously. They created their works independently of each other, from an excess of pandemic feelings. Here we are talking more about the stereotypical thinking of modern cartoonists. The pandemic seemed to expose the crisis in the art of world cartoon. Stereotypical cartoons were created not only by novice authors, but also venerable ones. When the information has appeared that through banknotes you can become infected with a coronavirus, the cartoonists immediately put on masks on the faces of the presidents depicted on the banknotes of American dollars (5 similar cartoons).

Another topic for cartoonists was the desperate struggle of brave doctors with a pandemic. As noted above, in this group of cartoons the doctor armed with a huge syringe, who entered the battle with the coronavirus monster has

dominated (47 such cartoons).

The first hysterical waves of 'pandemic' cartoons subsided, and artists began to compete in originality. They addressed various aspects of life in a pandemic. What is coronavirus, if not world evil? L. Karasev noted: 'It is not evil in itself that makes us laugh, but the way of its expressive, paradoxical presentation, its semantic frame' [Karasev 1996: 40]. For some artists, evil is seen in the faces of world leaders. The cartoonists crossed the coronavirus with X. Jinping (13 similar cartoons), D. Trump (18 similar cartoons), and V. Putin (3 similar cartoons), and B. Johnson (5 similar cartoons), and even A. Hitler (3 similar cartoons). Witty artists did not forget put on the face of Statue of Liberty a medical mask (4 similar cartoons).

Finally, cartoonists began to recall all the images that were easily recognizable by the audience, the most seductive and convenient for creating comic effects. Stereotype artists were united by artists with signs of a coronavirus pandemic. Soccer ball, basketball, volleyball, tennis ball, billiard ball are also round like a coronavirus. Why not cartoonists play with coronavirus in their inflamed imagination (47 similar cartoons)? The stone, which the unfortunate but unbending Sisyphus eternally rolls to the top of the mountain, can also resemble a coronavirus by shape (5 similar cartoons). The Little Prince of Antoine Saint-Exupery settled on the coronavirus planet (2 similar cartoons). Yorick's skull turned into a coronavirus in Hamlet's hands (7 similar cartoons). There was a place for a coronavirus on the nose of a jester (5 similar cartoons). Many cartoonists could not resist using these and others seductive images in their work. Where to hide a person from coronavirus during blocking? Guessed! Of course, the uninhabited island beloved by the cartoonists will perfectly protect a person from COVID-19 (17 similar cartoons)! How can cartoonists be without Little Red Riding Hood and her faithful Wolf companion? In the end, this evil forest gangster looks just like a coronavirus (7 similar cartoons).

Thus, the art of cartoon fulfilled its social role expressed in responding to the coronavirus pandemic by means of humor and satire. Cartoonists embraced almost all stereotypical images with their 'coronavirus' creativity. The coronavirus pandemic laid bare the crisis inherent the art of cartoon in recent decades, like by x-rays which cartoonists managed to ridicule at after their discovery [Albury 1997]. Cartoonists around the world created similar cartoons, not really caring about heuristic. Therefore, we see so many works repeating each other. As we see, cartoons are becoming more 'light', superficial.

The cartoons created in the early period of the appearance of coronavirus had a panic character, were saturated with black humor. However, then the artists began to urge humanity to fight the pandemic through cartoons, thereby fulfilling their humanistic mission in their messages. And at the same time,

'pandemic' cartoons showed that there was practically no heuristic in the works by witty artist in most cases, they were mainly built on the expected stereotypical images.

#### References

- Albury, R. (1997) *Humor in a 'New Light' Early Responses to X-Rays*, in: *Australian Journal of Comedy*, UNSW PRESS, pp. 68–79.
- Karasev, L. (1996) *Filosofiya smeha* [Philosophy of laughter], Moskva, RGGU, 224 p.
- Koestler, A. (1964) *The Act of Creation*, London, Hutchinson, 751 p.
- Suls, J. M. (1972) *A Two-Stage Model for the Appreciation of Jokes and Cartoons: An Information-Processing Analysis*, in: *The Psychology of Humor; Theoretical Perspectives and Empirical Issues*, Edited by: Jeffrey H. Goldstein, pp. 81–100.

#### Володимир Казаневський

##### «ПАНДЕМІЯ» КАРИКАТУР ПРО КОРОНАВІРУС

За короткий проміжок часу з'явилась безліч карикатур митців з багатьох країн світу, пов'язаних з пандемією коронавірусу. Мета даної статті – проаналізувати смисловий зміст і художній рівень таких карикатур. Карикатуристи незвично швидко і активно відреагували на пандемію коронавірусу. У цих карикатурах відображені всі перипетії боротьби людства з пандемією від першого шоку, песимізму, до готовності до боротьби і віри у перемогу. Однак коронавірус став серйозним випробуванням не тільки для людства, а й для мистецтва карикатури. Пандемія коронавірусу охопила допитливі уми карикатуристів усього світу. «Пандемічні» малюнки різко відбили кризу, яка останнім часом все більше проявляється в мистецтві карикатури. Ця криза була позначена появою безлічі карикатур – клонів, схожих за своїми посланнями для аудиторії та схожих візуально. Відомі техніки створення комічних ефектів в іронічній графіці легко простежуються в «пандемічних» карикатурах. Мистецтво карикатури виконало свою соціальну роль, виражену у відповіді на пандемію коронавірусу за допомогою гумору і сатири. І в той же час «пандемічні» карикатури показали, що в роботах митців в більшості випадків практично немає евристики, вони в основному побудовані на очікуваних стереотипних образах.

**Ключові слова:** карикатура, коронавірус, пандемія, семантичний контекст, гуманізм.

#### Владимир Казаневский

##### «ПАНДЕМИЯ» КАРИКАТУР О КОРОНАВИРУСЕ

За короткий промежуток времени появилось множество карикатур

художников из многих стран мира, связанных с пандемией коронавируса. Цель данной статьи – проанализировать смысловое содержание и художественный уровень таких карикатур. Карикатуристы необычно быстро и активно отреагировали на пандемию коронавируса. В этих карикатурах отражены все перипетии борьбы человечества с пандемией от первого шока, пессимизма, до готовности к борьбе и веры в победу. Однако коронавирус стал серьезным испытанием не только для человечества, но и для искусства карикатуры. Пандемия коронавируса охватила пытливые умы карикатуристов всего мира. «Пандемические» рисунки резко отразили кризис, который в последнее время все больше проявляется в искусстве карикатуры. Этот кризис был обозначен появлением множества карикатур – клонов, схожих по своим посланиям для аудитории и похожих визуально. Известные техники создания комических эффектов в ироничной графике легко прослеживаются в «пандемических» карикатурах. Искусство карикатуры выполнило свою социальную роль, выраженную в ответе на пандемию коронавируса с помощью юмора и сатиры. И в то же время «пандемические» карикатуры показали, что в работах остроумных художников в большинстве случаев практически нет эвристики, они в основном построены на ожидаемых стереотипных образах.

**Ключевые слова:** карикатура, коронавирус, пандемия, семантичный контекст, гуманизм.

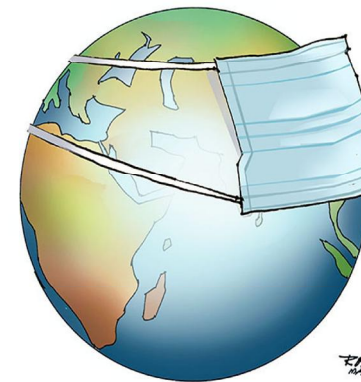


Fig. 1



Fig. 2





Fig. 3



Fig. 4

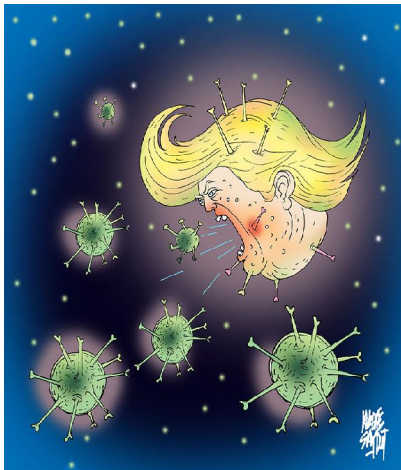


Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

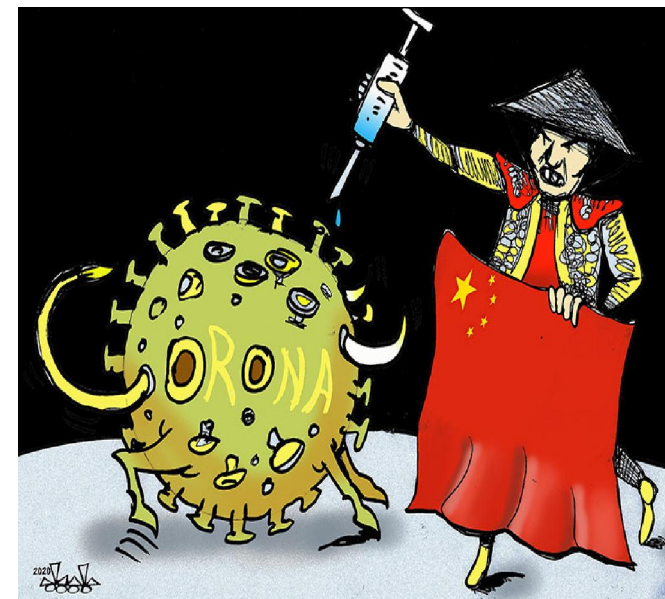


Fig. 7



Fig. 9

Стаття надійшла до редакції 15.05.2020  
Стаття прийнята 15.06.2020

## Розділ 5.

# СОЦІАЛЬНІ КОМПОНЕНТИ СМІШНОГО

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2\(34\).218127](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2(34).218127)

УДК 172:32.019.51:304.44

Марія Рогожа

### ПРО ТРАВЕСТІЙНУ СКЛАДОВУ В ПОЛІТИЧНІЙ КУЛЬТУРИ (ЕТИЧНИЙ АСПЕКТ)

*У статті досліджується місце сміхового начала у політичній культурі в соціокультурній динаміці з акцентуацією її сучасного стану (в етичному ключі). Доводиться думка, що сьогодні політична культура перетворюється на травестію, театралізоване дійство, споглядання якого залишає відчуття несправжності, несерйозності, неможливості змінити такий порядок речей на належний.*

**Ключові слова:** моральні цінності, сміх, травестія, висміювання, політика, суспільний договір, політична культура, популізм.

**Вступ.** Сьогодні всі ми є свідками знецінення політики як традиційного інституту західної культури. Здійснюване одразу за декількома показниками і за допомогою комплексу інструментів воно має руйнівні наслідки для суспільного простору. Метою даної статті є визначення сміхового начала у політичній культурі в соціокультурній динаміці з акцентуацією тенденцій її сучасного стану. Основна гіпотеза, доведення якої і є головним завданням статті, полягає у тому, що в сучасному світі політична культура стає травестією, таким видовищем, театралізованим дійством, споглядання якого залишає відчуття несправжності, несерйозності, неможливості змінити такий порядок речей на належний.

**Основна частина.** Спершу потрібно визначитися з понятійним рядом. Оскільки політика, явище складне, багатомірне, ставала предметом уваги філософів з давніх часів, численні праці здатні не прояснити, а заплутати хід думки, то слід зазначити традицію, якої будемо дотримуватися у даній статті. Концептуально ми спираємося на позицію Г. Арндт, яка розуміла під політикою простір спілкування громадян, тканину міжлюдських зв'язків, яка плететься у процесі взаємодії людей за допомогою слів і справ [Арндт 1999]. Такий кут зору на політику протиставлений класичному визначенню М. Вебера (політика як «прагнення до участі у владі чи до здійснення впливу на розподіл влади, будь то між державами будь то всередині держави між групами людей, яких вона в себе включає» [Вебер 1990: 646]) й дає можливість підкреслити ціннісно-комунікативний аспект політики. Це важливо для розуміння включеності /залученості у царину політики індивідів, громадян, що визначає простір горизонтальної їх взаємодії на ціннісних засадах.

Такий погляд на політику органічно виводить на розуміння політичної культури. В останні десятиліття активно застосовуване в наукових колах і

суспільно-політичному дискурсі поняття політичної культури набуло ряд значень, серед яких класичне визначення Г. Алмонда та С. Верби не втрачає своєї актуальності. За згаданими авторами, політична культура – це «домінуючі вірування (переконання), установки, цінності, ідеали, почуття, оцінки щодо політичної системи країни та своєї ролі в цій системі» [Цит. за: Кокорська, Кокорський 2004: 11]. Йдеться про духовний простір, в якому відбуваються політичні дії, задаючи орієнтацію громадян у сфері політики [Кокорська, Кокорський 2004: 10]. Політична культура формується у процесі взаємодії громадян щодо здійснення ними політики та її обговорення, тобто за допомогою справ і слів. Відтак, очевидним є зближення понять політики й політичної культури, що є виправданим для розглядуваної тут проблематики.

Запозичене із літературознавства поняття травестії достатньо чітко фіксує такий процес суспільно-політичного життя, за якого серйозний чи піднесений зміст представляється у комічному вигляді (в даному разі у вигляді насмішки – *М. Р.*) тому, що зміст вміщується у невідповідну його характеру форму [Николюкіна 2001: 713]. Ще в Аристотеля фахівці віднаходять розрізнення сміху і насмішки, де остання виступає в якості пороку [Сычев 2003: 91]. А вже у Б. Спінози в «Етиці» чітко проводиться розрізнення між осміюванням, яке є дурним, і сміхом. «Сміх так само як і жарт, є чистим задоволенням, а отже якщо він не надмірний, сам по собі хороший» [Спіноза 1957: 559]. Натомість осміювання є таким задоволенням, що «виникає внаслідок того, як ми уявляємо, що у речі, котру ми ненавидимо, є щось таке, чим ми нехтуємо» [Спіноза 1957: 510]. Ось це нехтування через страх чи ненависть і лежить, за Спінозою, в основі осміювання.

Сміхова складова в політиці – тема не нова. Вже в комедіях Аристофана дії розгортаються навколо політичних питань для того, щоб через сміх спонукати глядачів до розмислів і змін у нравах і звичаях, у політиці як їхній спільній справі. Адже в античній комедії почали піднімати гострі соціально-політичні питання в часи афінської демократії, а моральний пафос комедії згас при занепаді демократичних інститутів [Дмитриев, Сычев 2005: 25].

З часів раннього Модерну політика розумілася у веберівському ключі, як здійснення влади, а її артикуляція відбувалася в ключі, що не сумісний із сміхом. Політичній культурі доби взагалі притаманні пафос і піднесеність, пов'язані із встановленням громадянського стану і усталенням суспільного життя. Так, Т. Гоббс вів мову про страх як спонуку до суспільного життя, а сміхове начало несумісне із страхом, навпаки, воно свідчить про подолання страху. За Гоббсом, страх притаманний індивідам у природному стані, де має місце «війна всіх проти всіх». Він пов'язаний з ворожістю оточуючих,



джерелом якої є афекти, пристрасті. «Люди безперервно змагаються між собою, домагаючись шани і чинів, і відповідно, на цій підставі серед людей виникають заздрість і ненависть, а в підсумку і війна» [Гоббс 1991: 131]. Лише шляхом встановлення громадянського стану можливо покласти кінець хаосу, та індивіди, делегуючи суверену власне право, долають свій перманентний страх. Ідеї Гоббса, безумовно парадигмальні для західної культури, отримують численні інтерпретації.

З одного боку, суспільний договір розуміється як суто раціональний акт, покликаний подолати страх і усадничити мир. «Трансформувати цей “природний стан” непокороної свободи творити зло, безмежного насильства і страху смерті, “війни всіх проти всіх” Гоббс і пропонував силами громадянського суспільства, що об’єктивно виникало. Для цього була потрібна угода (“пакт”) громадян від взаємного насильства, від частки своєї свободи і передача права на законне насильство державі, яка повинна була встановити внутрішній мир» [Гражданское общество 2002: 49].

Відповідно, політична культура у суспільстві є раціональною. Індивід як громадянин ідентифікує свою приналежність до політичного утворення, бере участь у громадянських асоціаціях, практикує довіру, вірить в легітимність утвореного громадянського суспільства. Ці параметри політичної культури, що їх виводив сучасний теоретик В. Розенбаум [Кокорська, Кокорський 2004: 9–10], чітко простежуються у громадянському стані, окресленому Гоббсом.

З іншого боку, К. Шмітт виводить з Гоббсової концепції принципово іншу парадигму осмислення держави. Він веде мову, по-перше, про трансцендентність договору, а по-друге, про містичний характер держави, що виникає [Шмітт 2006].

Трансцендентність – це те, що виходить за межі наявного досвіду щодо утворення держави. Суверен перебуває поза межами раціональних засад громадянського стану. Індивіди домовляються між собою поступитися своїми природними правами правителю у той час, як він сам ні з ким не домовляється [Филиппов 2006: 27–28].

На містичний характер держави вказує ніби вже й сам Гоббс, називаючи працю «Левіафан, чи матерія, форма і влада держави церковної і громадянської». Левіафан – це міфічне морське чудовисько, яке згадується у Книзі Йова як таке, що має владу, подібної до якої більше немає на землі. А сам Шмітт намагається вибудувати політичну міфологію, завісити царину політики тайною, не доступною непосвяченому. Пересторога для пересічних громадян торкатися сфери політики пояснюється занепокоєністю Шмітта, що непосвячені, некваліфіковані громадяни не знають, як управляти велетенським державним механізмом, що має силу Левіафана. «Якщо

визнається технічна необхідність таємниці, то визнається й езотеричний характер знання і уміння технолога-управлінця» [Филиппов 2006: 10].

Шмітт був правником-теоретиком в нацистській Німеччині і його дослідження були орієнтовані на обґрунтування величі держави, на яку він працював. Якщо пристати на формулу А. О. Горелова, що міфологія є синтезом містики і мистецтва [Горелов 2008], то зрозуміло, як тоталітарні держави міфологізували свої засади, містифікували найзначніші події своєї історії, свої витoki. Мистецтво повною мірою працювало на це, а політична культура відбивала таке ціннісне навантаження. На рівні світоглядних установок, орієнтацій, переконань, усталених зразків поведінки в тоталітарних державах підтримувалася міфологізація установчих подій, політична єдність скріплювалася спеціальним ритуалами, святами, була просякнута символікою, священний характер якої не припускав і найменшого сумніву у величності конструкції.

І раціоналізація, і міфологізація держави в добу Модерну, які сягають Гоббсового «Левіафана», рівною мірою не припускали зневажливого ставлення до політики, осміювання. Тут доречно згадати відомі «Пригоди в деякі віддалені країни світу Лемюеля Гулівера, спочатку хірурга, а потім капітана декількох кораблів» [Свифт 1984]. Політичні проблеми, які піднімає і висміює Дж. Свифт, спонукають до прямих політичних аналогій з його батьківщиною. Так, по ходу розгортання сюжету Гулівер помічає, що нрави і звичаї у країнах, до яких він потрапляє, нагадують йому рідну Англію. Однак принципово важливо, що події лише нагадують вітчизну, а не відбуваються в ній – висміюються пороки суспільно-політичного життя у фантастичних землях, куди заносить доля героя. А сама Англія, її політичний простір залишаються недоторканими для зневаги і осміювання. Розвінчання суспільних пороків, оголення політичних вад як підстави для сміху не зачіпають основ політичного життя в Англії, не знецінюють владу і не зневажають осіб, нею наділених. Тут так само як і в античності ми бачимо виховну функцію сміху, його спроможність через катарсис виправляти нрави суспільства.

Сучасна ситуація радикально інша. У постмодерному світі говорять про повалення метанаративів, з-поміж яких в руїнах опинився і політичний дискурс Модерну. Як раціоналістичний, так і містичний його напрями поступилися місцем популізму.

Ідеї популізму почали витати в повітрі ще на межі XIX і XX ст., коли відповідний термін і закріпився для позначення особливого модусу звернення політика до масової аудиторії. З одного боку, популізм є невід’ємною складовою політичної культури в демократичному суспільстві, оскільки громадськість природно прагне до безпосередньої участі в



політичному житті своєї країни. З іншого боку, має значення характер вимог громадськості і спроможності політичних еліт до адекватних відповідей на них. Механізм створення кореляції цих складових детально описав О. Лаклау. Коли громадськість ставить політикам велику кількість розрізнених запитів, а політики, орієнтуючись на широкий загальний громадян, не виставляючи систему суспільних пріоритетів, не прогножуючи наслідки на мезо- і макрорівнях, намагаються відповісти на всі, – запускається розрив запитів і адекватних відповідей на них. Однак небажання втратити зв'язок із широкими верствами населення і їх прихильності запускає особливу логіку артикуляції змістів, які політик прагне донести у відповідь на запити, що проявляється перш за все на рівні форм представлення. «Ситуація, в якій численні незадоволені вимоги і зростаюча неспроможність інституційної системи поглинути їх співіснують як розрізнені моменти, створює умови, що ведуть до популістського розриву» [Лаклау 2009: 56].

Причину появи такого розриву убачають у неспроможності політичної еліти задовільнити потреби широких мас при одночасній необхідності орієнтуватися на них через залежність від них. Це приводить у політику осіб, які претендують на те, що спроможні дати адекватну відповідь на політичні запити широких верств. Для цього використовуються «спроби підлаштуватися під їх [мас] вимоги, використання таких рис буденної свідомості як спрощеність уявлень про суспільне життя, безпосередність сприйняття, максималізм, схильність до простих і однозначних політичних рішень» [Попова 2018: 122]. На хвилі популізму політики досягають успіху, пропонуючи нехитрі, мінімалістські, програми та гасла. Кожен, хто подав запит, чує відповідь на свої очікування, тому розрізнені суспільні запити корелюють із розмитими політичними програмами та гаслами, які спроможні гомогенізувати суспільні очікування.

Досліджуючи специфіку політичної культури сучасності, Г. Л. Тульчинський вказує, що популізм несе суспільну небезпеку тоді, коли політична еліта не спроможна утримати традиційно високі ціннісні горизонти політики, або коли еліта взагалі відсутня в такій якості. «У випадку омасовлення самої еліти, приходу в неї людей з масовою свідомістю запускається механізм “гри на пониження”, який підсилює, а не гасить головну тенденцію. Суспільство деградує у популізмі, що посилюється. Власне, популізм – це і є масова свідомість у політиці, що працює на спрощення і пониження ідей і цінностей» [Тульчинський 2015: 193].

Постійна гонитва за прихильністю широких мас (загравання з рейтингами) і популістська артикуляція політичних змістів не залишають часу і місця для копійки рутинної суспільно значимої роботи політика. Зрештою, він у своїй діяльності та орієнтований не на неї, у нього інші цілі.

Логіка популізму не може забезпечити професійну складову політики. Це об'єктивно веде до зневіри виборців у політиках, які прийшли на хвилі популізму. Зачаровані популістською риторикою, вони швидко розчаровуються, коли неспроможність очікуваної ефективної дії стає очевидною. З одного боку, розчарування призводить до зневаги політичних діячів, а далі і посад, які вони посідають, а зрештою – і до ненависті. І ця ненависть стає джерелом, з якого витікає висміювання. З іншого боку, вже запущена популістська машина не може бути зупинена – для привернення уваги і утримання популярності політики використовують різні прийоми. По-перше, актуальними є ті, що пов'язані із сміховим началом. Наприклад, політики з'являються на публіці у вигляді клоунів, жартують і каламбурять у виступах і інтерв'ю ЗМІ. По-друге, спрощується порядок денний і схематизуються актуальні питання політичного життя. Звернення політика до громадян відбувається у формі коротких повідомлень, наприклад, у Twitter, які своєю мінімалістською змістовною насиченістю дають широку палітру інтерпретацій. Відбувається спрощення, знецінення, образа традиційних політичних інститутів, цінностей, поглядів [Павлова 2019].

Так політика перетворюється на видовище, театралізоване дійство. Г. Арндт, описуючи політичний простір давніх греків, вела мову про сцену, з якої політичний діяч виголошував слова, які уславлювали його героїчні справи. Суттєва відмінність сучасної політичної сцени – у тотальному звільненні як від раціонального, так і від трансцендентного, містичного компонентів, а зрештою – і від модусу наєжності. М. М. Бахтін писав, що сміхове начало абсолютно звільняє карнавальні образи від містики і благоговіння [Бахтін 1990: 11]. Якщо прочитати цю ідею Бахтіна у контексті розглядуваної тут проблематики, очевидно, що політична культура сьогодні карнавальна. Однак, деконструюючи наявний порядок речей, позбавляючи політику її сакрального ореолу, популізм цементує політичну культуру в такому стані. Вона завмирає, застигає в коловороті гонитви за рейтингами, стагує. Сучасність стає світом абсолютизованої нисхідної частини траєкторії карнавалу, де викрито «пустоту, ілюзорність і обман за фасадами величі, святості, влади» [Сычев 2003: 102]. Але в логіці популізму висхідної складової немає, немає катарсису, очищення від стагічних догм і виходу у сферу свободи і належності.

Дискредитована політичними скандалами, звинуваченнями у корупції політика стає предметом висміювання у ЗМІ. Однак замість виховної функції ЗМІ заводять ситуацію в глухий кут. Саме там телегерой, який в пародійному серіалі виборов крісло керівника країни, викриваючи пороки вітчизняної політики, переступив межі телебачення і перейшов в реальне життя, перемиг у президентських перегонах. І в логіці популізму не важливо, що керувати

країною буде не герой, а актор, який його зіграв, – надивившись на свій парламент та інші інститути влади глядачі розуміють, що переможець перегонів «не лише актор, але і один з авторів і продюсерів шоу і... він на голову вище багатьох політиків – об'єктів його пародій» [Жежко-Браун 2019: 97].

**Висновок.** Сміх у політиці був покликаний очищувати нрави і звичаї суспільства. Але коли гумор обертається висміюванням, останнє знищує все довкола. Відчуття несправжності, несерйозності посилює усвідомлення неможливості змінити такий порядок речей на належний. Травестійність сучасної політичної культури не залишає надії на катарсис, на зняття соціальної напруги, що можливо у висхідній траєкторії карнавалу – творенні нового світу. У висміюванні зникає повага до інституту політики як такого.

#### Список використаної літератури

- Арендт, Г. (1999) *Становище людини*. Пер. з англ. М. Зубрицької, Львів: Літопис, 254 с.
- Бахтин, М. М. (1990) *Творчество Франсуа Рабле и народная смеховая культура Средневековья и Ренессанса*, Москва: Худ. лит., 537 с.
- Вебер, М. (1990) *Политика как призвание и профессия*. Пер. с нем. А. Ф. Филлипова, в: *Вебер, М. Избранные произв.*; пер. с нем, сост., общ. ред. и послесл. Ю. Н. Давыдова; предисл. П. П. Гайдено, Москва: Прогресс, сс. 644–706.
- Гоббс, Т. (1991) *Левиафан, или материя, форма и власть государства церковного и гражданского*. Пер. с англ. А. Гутермана, в: *Гоббс, Т. Сочинения в 2 т.*, т. 2., Москва: Мысль, 731 с.
- Горелов, А. А. (2008) *История мировых религий*, Москва: Альянс, 360 с.
- Гражданское общество, правовое государство и право, Круглый стол журналов «Государство и право» и «Вопросы философии»* (2002), в: *Вопросы философии*, № 1, Москва, сс. 3–51.
- Дмитриев, А. В., Сычев, А. А. (2005) *Смех: социофилософский анализ*, Москва: Альфа-М, 592 с.
- Жежко-Браун, И. В. (2019) *Сериал «Слуга народа» как политехнологический сценарий президентской кампании Зеленского*, в: *Идеи и идеалы*, т. 11, № 3, ч. 1, Новосибирск: Новосибирский государственный технический университет, сс. 94–122.
- Кокорська, О. І., Кокорський, В. Ф. (2004) *Політична культура: теоретико-методологічні проблеми*, в: *Політична культура: теорія, проблеми, перспективи*. Київ: Видавель ПАРАПАН, сс. 7–15.
- Лаклау, Э. (2009) *О популизме*. Пер. с англ. И. А. Матвеева, в: *Вестник Моск. ун-та*. Сер. Политические науки, № 3, Москва, сс. 54–68.

- Николюкина, А. Н. (ред.) (2001) *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, Москва: Интелвак, 806 с.
- Павлова, О. Ю. (2019) *Міра диференціації, спосіб сигніфікації комізму та динаміка його політичних аплікацій*, в: *Добжа / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології*, вип. 1 (31). *Сміх та сміхова культура*, Одеса: Акваторія, сс. 31–39.
- Попова, О. В. (ред.) (2018) *«Политика постправды» и популизм*, СПб.: Скифия-принт, 216 с.
- Свифт, Дж. (1984) *Путешествия Лемюэля Гулливера*. Пер. с англ. Б. М. Энгельгардта, Москва: Металлургия, 344 с.
- Сычев, А. А. (2003) *Природа смеха, или Философия комического*, Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 176 с.
- Спиноза, Б. (1957) *Этика*, в: *Спиноза, Б. Избранные произведения в двух томах*; под общ. ред. В. В. Соколова, т. 1, Москва: Государственное издательство политической литературы, сс. 359–618.
- Тульчинский, Г. Л. и др. (2015) *Политическая культура*, Москва: Юрайт, 324 с.
- Филиппов, А. Ф. (2006) *Критика Левиафана*, в: *Шмитт, К. Левиафан в учении о государстве Томаса Гоббса*, СПб.: Владимир Даль, сс. 5–100.
- Шмитт, К. (2006) *Левиафан в учении о государстве Томаса Гоббса*. Пер. с нем. Д. В. Кузницына, в: *Шмитт, К. Левиафан в учении о государстве Томаса Гоббса*, СПб.: Владимир Даль, сс. 103–244.

**Мария Рогожа**

#### О ТРАВЕСТИЙНОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ В ПОЛИТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ (ЭТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

*В статье прослеживается место смехового начала в политической культуре в социокультурной динамике с акцентуацией ее нынешнего состояния (в этическом ключе). Доказывается мысль, что сегодня политическая культура превращается в травести, театрализованное действие, созерцание которого оставляет ощущение ненастоящести, несерьезности, невозможности изменить какой порядок вещей на должный. Невозможность катарсиса не дает оснований надеяться на снятие социальной напряженности и создание нового мира.*

**Ключевые слова:** моральные ценности, смех, травести, высмеивание, политика, общественный договор, политическая культура, популизм.

**Mariya Rohozha**

#### ON TRAVESTY COMPONENT IN POLITICAL CULTURE (ETHICAL DIMENSION)

*The paper is focused on the place of laughter basis in political culture in*

socio-cultural dynamics, accentuating its current state (in ethical dimension). Laughter in politics is intended to purify morals and customs of a society. But when humor in politics is transforming into ridicule, it destroys everything around. Since Early Modernity politics had been comprehended beyond laughter. Characteristics of Modernity political culture were rather pathos and sublimity, and they were connected with the establishing of the civil state. Political culture of our days has the stamp of populism. On the one hand, populism is the inevitable part of political culture in a democratic society. On the other hand, populism is defined by the mode of civic demands and ability of political elite to give adequate response on them. At the wave of populism, politicians achieve success, articulating unpretentious minimalistic programs and creeds. Laughter in the form of ridicule becomes one of the mighty tools at the time of populism. The author argues that today political culture is reduced to travesty, happening. Its observing leaves the feeling of unreal, futile, inability to change such order of things on the due one. Impossibility of catharsis does not allow hoping on the social tension relieving and the creating of the new world.

**Keywords:** moral values, laughter, travesty, jest, polity, social contract, political culture, populism.

#### References

- Arendt, H. (1999) *Stanovyshhe ljudyny* [The Human Condition]. Lviv, Litopys, 254 p.
- Bakhtin, M. (1990) *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaja smehovaja kultura Srednevekovja i Renessansa* [Rabelais and His World]. Moskva, Hud. Lit, 537 p.
- Veber, M. (1990) *Politika kak prizvanie i professija* [Politik als Beruf], v: *Collected Works*. Moskva, Progress, pp. 644–706.
- Hobbs, T. (1991) *Leviafan, ili materija, forma i vlast gosudarstva cerkovnogo i grazhdanskogo* [Leviathan or The Matter, Form and Power of a Commonwealth Ecclesiasticall and Civil], v: *Sochineniya v 2 t.*, t. 1, Moskva, Mysl, 731 p.
- Gorelov, A. A. (2008) *Istorija mirovyh religij* [History of the world religions: manual]. Moskva, Aljans, 360 p.
- Grazhdanskoe obshchestvo, pravovoe gosudarstvo i pravo / Kruglyj stol zhurnalov «Gosudarstvo i pravo» i «Voprosy filosofii»* (2002) [Civil society, constitutional state, and law/ Periodicals “the State and Law” and “Philosophy Issues” Roundtable discussion], v: *Voprosy filosofii*, 2002, 1, Moskva, pp. 3–51.
- Dmitriev, A. V., Sychev, A. A. (2005) *Smeh: sociofilosofskij analiz* [Laughter: Socio-philosophical analysis]. Moskva, Alfa-M, 592 p.

- Zhezhko-Braun, I. V. (2019) *Serial «Sluga naroda» kak polittehnologicheskij scenarij prezidentskoj kampanii Zelenskogo* [TV series “The servant of the people” as the political technology scenario of Zelenskyi president campaign], v: *Ideji i ideally*, t.11, 3, Novosibirsk, pp. 94–122.
- Kokorska, O. I., Kokorskij, V. F. (2004) *Politichna kultura: teoretiko-metodologichni problemy* [Political culture: theoretical and methodological issues] in: *Politichna kul'tura: teorija, problemi, perspektivi* [Political culture: theory, problems and prospects], Kyiv, PARAPAN, pp. 7–15.
- Laclau, E. (2009) *O populizme* [On Populist Reason], v: *Vestnik Mosk. un-ta*. Ser. Politicheskie nauki, 3, Moskva, pp. 54–68.
- Nikoljukina, A. N. (ed.) (2001) *Literaturnaja jenciklopedija terminov i ponjatij* [Literary Encyclopedia of terms and notions], Moskva, Intelvak, 806 p.
- Pavlova, O. (2019) *Mira dyferenciaciji, sposib sygnifikaciji komizmu ta dinamika jogo politychnyh aplikacij* [Measure of differentiation, mod of signification of comic and dynamics of its political applications], v: *Δόξα / Doksa. Zbirnyk naukovykh prac z filosofii ta filologii*, vyp. 1 (31). *Smih ta smihova kultura*, Odesa, Akvatoriya, pp. 31–39.
- Popova, O. V. (ed.) (2018) *«Politika postpravdy» i populism* [“Post truth policy” and populism], SPb, Skifija-print, 216 p.
- Swift, J. (1984) *Puteshestvija Lemjuelja Gullivera* [Gulliver’s Travels], Moskva, Metallurgija, 344 p.
- Sychev, A. A. (2003) *Priroda smeha, ili Filosofija komicheskogo* [On the nature of laughter or The philosophy of comic], Saransk, Izdatelstvo Mordovskogo universiteta, 176 p.
- Spinoza, B. (1957) *Etika* [Ethics], v: *Spinoza, B. Izbrannyje proizvedenija v 2 tt.*, t. 1, Moskva, Gosudarstvennoe izdatelstvo politicheskoi literatury, pp. 359–618.
- Tulchinskij, G. L. and others (2015) *Politicheskaja kultura* [Political culture], Moskva, Jurajt, 324 p.
- Filippov, A. F. (2006) *Kritika Levifana* [Critique of the Leviathan] in: Shmitt, K. *Leviafan v uchenii o gosudarstve Tomasa Gobbsa*, SPb, Vadimir Dal, pp. 5–100.
- Shmitt, K. (2006) *Leviafan v uchenii o gosudarstve Tomasa Gobbsa* [The Leviathan in the State Theory of Thomas Hobbes], SPb, Vadimir Dal, pp. 103–244.

Стаття надійшла до редакції 18.04.2020

Стаття прийнята 18.05.2020

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2\(34\).218131](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2(34).218131)

УДК 130:2

Елена Золотарёва

### ДИСКУССИОННОСТЬ ВОПРОСА О ТРАДИЦИЯХ ОДЕССКОГО КАРНАВАЛА

*Исследованы традиции карнавала в г. Одессе в рамках ежегодного фестиваля «Юморина», в сравнении с устоявшимися традициями знаменитых карнавалов мира. Автор анализирует карнавальное движение в мире и Одесский карнавал с 2000 года. В статье проанализированы традиции Венецианского, Ниццкого и Бразильского карнавалов и показаны существенные отличия Одесского карнавала от знаменитых карнавалов мира.*

**Ключевые слова:** карнавал, Одесский карнавал, карнавальные тенденции, карнавальные традиции, фестиваль «Юморина», карнавальное движение, Комедиада.

Исследуя карнавальное движение как элемент смеховой культуры в разных странах, мы выделили определённые тенденции, присущие всем современным карнавалам, включая Одесскую «Юморину». Безусловно, Одесский карнавал лишен некоторых черт традиционных карнавальных действий, отличается молодостью и отсутствием исторической основы, ставшей платформой сегодняшних известных карнавалов. Вместе с тем он родился в форме карнавала в советский период «застоя» в 1973 году в традиционно более свободном и весёлом городе Одессе, атеистический период «застоя» обусловил одесситов проводить карнавальные мероприятия именно в День дурака – 1 апреля, причём, веселье наподобие одесской «Юморины» в принципе соответствует смеховым традициям украинского народа, а не является чуждым украинским архетипам явлением, что доказывается фактами, зафиксированными в нашей истории и литературе [Аркас 1994; Золотарёва Языческая смеховая культура...2000: 10–13; Лихачёв 1984; Українське слово 1995]. Говоря о сегодняшних карнавальных тенденциях, отметим очевидность утраты современными фиестами языческих корней древних народных религиозных праздников, массовых гуляний, со временем воспринятых и преобразённых в христианстве, т. е. сакральность карнавала утрачена. В. Вершина и А. Михайлюк считают, что в буржуазном обществе была реализована только одна сторона карнавализации жизни, карнавал оказался растворённым в рынке и демократии [Вершина 2002: 161–167].

Однако мы считаем, что карнавальные мероприятия коммерциализируются, хотя до сих пор они в немалой мере связаны с христианским календарём [Золотарёва 2000: 10–13]. Одесский карнавал, как

и вся «одесская смеховая культура», давно коммерциализирован, но основное отличие от мировых стандартов в этой тенденции, как нами отмечалось ранее, – именно несоответствие христианскому календарю [Золотарёва 2004: 243–255]. Другой заметной тенденцией современных карнавалов является их политизация, обусловленная, по-видимому, глобализацией цивилизационных процессов в мире и обострением проблем, волнующими народы всех стран. Обратной стороной политизации карнавалов можно считать и «окарнаваливание» политических процессов в мире [Золотарёва 2011: 165–174.]. Вместе с тем, тенденции коммерциализации и политизации карнавального движения в мире, при всей секуляризации современного общества, не означают утраты карнавальной первоосновы, окончательного разрыва форм праздника с многовековой национальной традицией и христианским календарём в большинстве стран с наиболее популярными карнавалами. В Одесском карнавале, на наш взгляд, наблюдается противоположная тенденция – разрыв между культурными, в т. ч. «святочными» и «масленичными», традициями украинского народа (что во многом объясняется наследием формирования т. н. «советского человека» и мультикультурной ситуацией в Одесском регионе) и одесскими карнавальными символами; при этом он всегда проходит в период Великого поста, припадающего на 1 апреля, а не в предшествующий ему период, как в других странах. Однако он утвердился как популярный карнавал в восприятии украинцев, а после включения в 2011 году в программу «Юморины» Международного фестиваля клоунов и мимов «Комедиада» [Комедиада] получил и мировую известность. Мы поставили целью исследовать в рамках указанных тенденций, сформировались ли определенные традиции за 47 лет существования Одесского карнавала, в сравнении с зарубежными карнавальными традициями, и определить их содержание.

Логично проанализировать традиции самых популярных карнавалов. В первую очередь, речь идёт о Венецианском карнавале, который имеет устойчивые древние традиции, защищённые труднодоступностью Венеции для захватчиков, за исключением Наполеона [Норвич], и отсутствием автомобильного вредного влияния на экологию и культурные объекты. Каждый год он проходит в течение 18 дней под особым лозунгом или темой, программа мероприятий включает многочисленные традиционные ритуалы, которых организаторы придерживаются во время проведения огромного по масштабам сценического действия. Обязательные атрибуты программы каждого Венецианского карнавала – театрализованные шествия и шоу, концерты, а также парад самых красивых и оригинальных масок. Карнавалы проходят в разных местах и на островах Венеции [Венецианский

карнавал]. Во второй день праздника «La Festa Veneziana» традиционно проходит карнавал на воде – Водный парад на Большом Канале в районе Каннареджо. Несколько дней проводится конкурс на лучший карнавальный костюм и лучшую маску на сцене «Gran Teatro» на площади Сан Марко.

Традицией является фестиваль Festa delle Marie. Праздник Марии начинается с шествия участниц с сопровождающими от San Piero di Castello к площади San Marco. Церемония коронации Марии проходит ежегодно на сцене на площади Сан-Марко. Истоки церемонии ведут к середине IX века. Традиционно издавна 2 февраля в праздник Purificazione di Maria венецианцы выбирали 12 самых красивых девушек из бедных семей, которым состоятельные граждане в качестве приданого жертвовали золото и драгоценные украшения из собственных запасов. В 943 году церемония была прервана ворвавшимися в храм истрийскими пиратами, которые похитили девушек вместе с подаренными им драгоценностями. Но в Каорле невест освободили, а в честь победы над пиратами учредили семидневный праздник Феста делле Марие: по преданию, это имя носило большинство похищенных девушек. Сегодня традиционный праздник Марии проходит так: 12 девушек, по две из каждого сестриере (исторические районы островной Венеции), наряжают в одинаковые средневековые или ренессансные платья, пошитые из венецианского полотна, и усаживают на открытые носилки, потом они плывут на лодке. В конце маршрута на Пьяцца Сан Марко выбирают «Марию года». Победительница конкурса становится участницей «Полёта Ангела» на следующем Венецианском карнавале через год. «Полёт Ангела» – традиция, которой уже пять веков. «Ангел» медленно спускается на веревке со 100-метровой колокольни базилики, рассыпая конфетти и приветствуя зрителей, заполнивших площадь [Венеция:...].

Традицией также является в Жирный четверг шествие с фигурой черного быка на площади по маршруту Campo San Bortolomeo – Piazza San Marco. Это интерпретация легенды о «Gioved Grasso», день празднования победы над патриархом Ульрико Аквилей – дань памяти событиям XII века, когда Венеция дала отпор патриарху Ульрико Аквилейскому и его 12 повстанцам [Жирный четверг]. На площади Сан-Марко в полдень проходит «Полёт Орла», исполнитель роли орла спускается по канату с колокольни на сцену. Эта традиция также связана с историей города: в середине XVI века молодой турецкий акробат сумел преодолеть путь с помощью шеста по канату, протянутому от пришвартованного судна до звонницы собора Святого Марка. Позднее подъем переформатировался в быстрый спуск человека с крыльями, для осуществления которого использовался натянутый канат и веревочные кольца. Смелчаки получали призы от дождей — деньги или подарки. Также проходит «Полёт осла» – как пародия на Полёт Ангела.

«Полёт Льва» (Svolo del Leon) является традиционным символическим закрытием карнавала: флаг с изображением Золотого Льва (символ Венеции) вечером пролетает над площадью Сан Марко. Как видим из анализа содержания традиций Венецианского карнавала, все они связаны с историей и культурой Венецианской Республики и стали стабильными символами самого древнего и знаменитого карнавала.

Карнавал Короля в Ницце по красочности и содержанию уступает Венецианскому карнавалу, но считается одним из старейших в Европе. Традиция его проведения уходит своими корнями в тринадцатый век. Все началось с того, что в честь неаполитанского короля Карла II в городе был устроен праздник с ряжеными. В современном виде шествия стали проходить, начиная с девятнадцатого века, когда были проведены первые «цветочные битвы». Сначала выступающие артисты забрасывали зрителей зернами фасоли, но позже стали использовать бумажное конфетти. В течение двух недель в дневное и вечернее время по главным площадям и по центральным улицам двигаются гигантские платформы, украшенные цветами, куклами и инсталляциями. По всему городу проходят театральные выступления и фестивали. С 1873 у карнавалов появились короли. Так, в 1953 году героем карнавала был Король цирка, в 1957 году – Король гастрономии, в 1964 году – Король танца, в 1990 году – Король смеха, в 1997 – Король спорта, в 2007 – Король дураков, в 2019 – Король кино, а в 2020 – Король моды. По традиции, именно Король открывает карнавал, после чего ему в пару выбирается королева праздника. Из года в год костюмированные представления занимают набережную Променад-дез-Англэ в Ницце. Как мы уже отметили, традицией стала «Битва цветов» – яркое парадное шествие с участием десятков платформ, украшенных сотнями тысяч цветов, которые проезжают по Английской набережной. Эти битвы, зародившиеся в 1876 году на знаменитой набережной, отдают дань уважения цветочным традициям и местным производителям. Традиционным стало и Carnavalesque Illumine – грандиозное вечернее шоу. Также проводится Parada Nissarda – к карнавальным платформам добавляются выступления музыкальных и театральных коллективов [Карнавал в Ницце]. Как видим, кроме гей-парада, Ниццкий карнавал также отличается устоявшимися традициями, связанными с историей и культурой данного региона.

Знаменитый Бразильский карнавал берёт начало от португальского аналога масленицы. Постепенно в Бразилии появляются праздничные группы – «блоки», «верёвки» и «корсары», а также парады украшенных автомобилей. С тех пор праздник набирает силу и достигает всех уголков Бразилии. В 1928 году в Рио-де-Жанейро возникает первая школа танца самбы под названием *Deixa Falar* (рус. «Дай скажу», «Поговорим»).

Карнавал в Рио-де-Жанейро длится 5 дней. Последовательность отдельных парадов «особой группы» определяется жребием. Всего за два дня карнавала, в воскресенье и в понедельник, выступают по шесть школ самбы. Количество выступающих в каждой из них колеблется от трёх до пяти тысяч. Участники, которые выступают на 5-8 машинах, делятся на группы количеством до сорока. Каждая группа выступает 82 минуты. Празднование победы отмечается как футбольное первенство мира с салютами и празднествами победившей школы. Участники, занявшие второе и третье место, также получают денежные призы [Министерство туризма Бразилии]. Из Рио традиция карнавалов школ самбы распространилась на другие регионы Бразилии, где преобладают уличные фестивали с участием местных жителей [Карнавал в Рио-де-Жанейро]. Таким образом, Бразильский карнавал отличают традиции уличных фестивалей и парады-конкурсы танцевальных школ самбы.

Итак, Венецианский карнавал с его масками – сугубо итальянское действо, карнавал в Рио с его самбой – сугубо бразильское явление, испанские фиесты с танцами, жасмином и статуей Девы Марии также отражают традиционные национально-культурные особенности. В украинском же Одесском карнавале, на первый взгляд, подобного не замечено. Возникает вопрос: может ли Одесский карнавал похвалиться устойчивыми традициями.

В. Вершина и А. Михайлюк в своем исследовании вообще не анализируют карнавалы традиции [Вершина 2002: 161–167]. Профессор Джорджтаунского университета (США) Чарльз Кинг в своей книге «Одесса: Величие и смерть города грёз» отмечает исчерпание одесских традиций космополитизма и мультикультурализма [Кинг 2013]. Анализ этой проблемы выходит за рамки нашего исследования, однако мультикультурализм и толерантность в Одесском регионе и в Украине, несмотря на отдельные эксцессы, проявляют себя и сегодня в культуре, искусстве и на бытовом уровне [Ананьева 2014; Сквирская 2007].

О. В. Курочкин, отмечая в целом карнавалы атрибуты Одесской «Юморины» как «скоропелые китчевые композиции, лишённые эстетического вкуса», вместе с тем отмечает наличие элитарно-интеллектуальной традиции 1 апреля – открытие мини-памятников в Саду одесского Литературного музея [Курочкин 2011: 17–21]. Соглашаясь с оценкой этой одесской традиции, все же считаем очевидным, что её стоит вынести за скобки традиций Одесского карнавала.

Анализ показывает, что традиционными в Одесском карнавале, на наш взгляд, стали три момента: карнавал машин и участников в масках в центре города; внешние символы «Юморины» – Морячок с кругом и

Уточка; демонстрация многонациональности города. Морячок и Уточка символизируют морскую стихию Одессы. Карнавальное шествие в Одессе не является стихийным, за 47 лет сменилось несколько его организаторов [Золотарёва Е., Золотарёва К. 2019: 20–30]. Одесситы, уставшие от туристов и многолюдности, 1 апреля часто даже избегают центра города. И лишь одесские кришнаиты стихийно присоединяются к карнавалу колонне со своими танцами и мантрами, что кажется невероятным для знаменитых фестивалей, основанных на отголосках христианской традиции. Группы в национальных украинских, болгарских, грузинских, греческих костюмах символизируют многонациональность региона. Можно ли считать традиционным элементом девять фестивалей «Комедиады» в рамках «Юморины» – спорный вопрос, поскольку это отдельный Международный фестиваль клоунов и мимов.

Мы информировали Одесский горсовет о целесообразности переноса карнавала с периода христианского Великого поста на период Масленицы или День города 2 сентября, но стало очевидным, что из-за экономических интересов такой перенос в видимом будущем невозможен. Карнавальное шествие в зарубежных странах, в отличие от Одесского карнавала, при всей коммерциализации, сочетает ценности экономической сферы с традиционными культурно-историческими и духовными ценностями своего народа. Организаторам фестиваля «Юморина» следует наполнить карнавальное шествие не только яркими костюмами и шутками, но и глубокими символами, присущими украинскому народу и карнавалу.

И если в 1970-х годах «Юморина» еще носила протестный характер, соответствующий характеристике М. Бахтина [Бахтин 1990], демонстрируя 1 апреля свободу от господствующего режима, то на данном этапе она является просто еще одним веселым шоу, подобным многочисленным украинским шоу – Вечерний квартал, Рассмеши комика, Лига смеха, Від пацанки до панянки, Зважені та щасливі, Мастер Шеф, Холостяк и другим. Сюда же отнесём и «Юморину на удалёнке 2020» [Юморина на удалёнке].

Таким образом, проведенное исследование позволяет сделать следующие **выводы**. Само наличие известного в мире Одесского карнавала в рамках ежегодного фестиваля «Юморина» является, несомненно, позитивным явлением и повышает имидж Одессы и Украины. За 47 лет существования Одесского карнавала сформировались, в отличие от зарубежных карнавалов, незначительные традиции, касающиеся внешних форм карнавала, не затрагивающие глубокие символы, адекватные украинской истории и культуре, и не имеющие сакральных истоков подобных фиест. Изначально, в советский период, «Юморина» носила характер протеста против господствующего режима, однако современный

Одесский фестиваль «Юморина» превратился в трехдневное коммерческое шоу, без особых символов, став, скорей всего, клоунадой.

Очевидно, что вопрос о наличии сформировавшихся традиций Одесского карнавала остаётся дискуссионным и требует дальнейшего анализа последующих ежегодных карнавалов.

#### Список использованной литературы

- Ананьева, Е. П. (2014) *Толерантность в системе осмысления современной глобализированной культуры*, в: *Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна. № 1116. Серія «Філософія. Філософські перипетії»*. URL: file:///C:/Users/user/Downloads/VKhIFLO\_2014\_1116\_50\_13.pdf (дата звернення: 08.06.2020).
- Аркас, М. М. (1994) *Історія України-Русі*. Николаев: Маяк, 392 с.
- Бахтин, М. М. (1990) *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*. Москва, 543 с.
- Венецианский карнавал: история и традиции самого знаменитого праздника в Италии*. URL: <https://www.blogitaliano.com/goroda-italii/venice/venecianskij-karnaval-istoriya-i-tradicii-samogo-znamenitogo-prazdnika-v-italii.html> (дата звернення: 06.06.2020).
- Венеция: только 20 тысяч зрителей пустили на полет ангела*. URL: <http://experttur.com/europe/italiya/201802/veneciya-tolko-20-tysyach-zritelej-pustili-na-polet-angela.html> (дата звернення: 06.06.2020).
- Вершина, В. А., Михайлюк, А. В. (2002) *О карнавальных истоках современной цивилизации*. в: *Добірка / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології*. Вип. 2. *Про природу сміху*. Одеса: ООО Студія «Негоціант», сс. 161–167.
- Жирный четверг в Европе*. URL: <https://ru.euronews.com/2020/02/21/nc-venice-carnival> (дата звернення: 06.06.2020).
- Золотарёва, Е. А. (2004). *Одесский карнавал и традиционные духовные ценности*. в: *Добірка / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології*. Вип. 5. *Логос і прaxis сміху*. Одеса, сс.243–255.
- Золотарёва, Е. А. (2000). *Языческая смеховая культура и христианство как истоки современного массового празднества*. в: *О природе смеха: материалы круглого стола*. Одесса: ООО Студия «Негоциант», сс. 10–13.
- Золотарёва, Е. (2011) *Отличительные особенности Одесского карнавала*, в: *Добірка / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології*. Вип. 16. *Феномен сміху та сміхова культура*. Одеса, сс. 165–174.
- Золотарёва, Е., Золотарёва, К. (2019) *Трансформации Одесского фестиваля смеха «Юморина»: 45-летний путь*. в: *Добірка / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології*. Вип. 1 (31). *Сміх та сміхова культура*.

Одеса, сс. 20–30.

- Карнавал в Ницце в 2020 году*. URL: <https://www.tourister.ru/world/europe/france/city/nice/parades/13986> (дата звернення: 06.06.2020).
- Карнавал в Рио-де-Жанейро*. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D0%BB\\_%D0%B2\\_%D0%B4%D0%B5%D0%96%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D0%B9%D1%80%D0%BE](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D0%BB_%D0%B2_%D0%B4%D0%B5%D0%96%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D0%B9%D1%80%D0%BE) (дата звернення: 06.06.2020).
- Кинг, Ч. (2013) *Одесса: Величие и смерть города грёз* / Пер. с англ. О. Кириченко. Москва: Издательство Ольги Морозовой, 336 с.
- Комедиада 2020*. URL: <https://moemisto.ua/od/komediada-146338.html>
- Курочкін, О. В. (2011) *Одеська «Гуморина»: плюси і мінуси (або – на межі кітчу і карнавалу)*, в: *Записки історичного факультету*. Вип. 21, Одеса, сс. 14–23.
- Лихачёв Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. (1984) *Смех в Древней Руси*. Ленинград, 295 с.
- Министерство туризма Бразилии. Carnaval*. Сайт. URL: <http://www.brasilturismo.com/brasil/carnaval.php> (дата звернення: 06.06.2020).
- Норвич, Д. Д. *История Венецианской республики*. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=iaX9CAAQAQBAJ&printsec=frontcover&dq=%D0%98%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F+%D1%81%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D0%B8&f=false> (дата звернення: 06.06.2020).
- Сквирская, В., Хэмфри, К. *Одесса: «скользящий» город и ускользящий космополитизм*. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/odessa-skolzkiiy-gorod-i-uskolzayushiy-kosmopolitizm> (дата звернення: 08.06.2020).
- Українське слово: хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.*: навч. посіб.: У 4 кн. Кн. 4 (1995) упоряд. В. Яременко та ін. Київ: Рось, 704 с.
- Юморина на удалёнке 2020*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uhxVEYvoA40> (дата звернення: 06.06.2020).

*Олена Золотарьова*

#### ДИСКУСІЙНІСТЬ ПИТАННЯ ПРО ТРАДИЦІЇ ОДЕСЬКОГО КАРНАВАЛУ

*Досліджено традиції карнавалу в м. Одеса у рамках щорічного фестивалю «Гуморина», у порівнянні з усталеними традиціями знаменитих карнавалів світу. Автор досліджує карнавальний рух у світі та Одеський карнавал з 2000 року. У статті проаналізовано традиції Венеційського, Ницького та Бразильського карнавалів та показано істотні відмінності Одеського карнавалу від знаменитих карнавалів світу.*

**Ключові слова:** карнавал, Одеський карнавал, карнавальні тенденції, карнавальні традиції, фестиваль «Гуморина», карнавальний рух, Комедіада.

*Olena Zolotarova*

#### DISCUSSION OF THE QUESTION ABOUT THE TRADITIONS OF THE ODESSA CARNIVAL

*The traditions of the carnival in Odessa have been studied within the framework of the annual festival «Humorina», in comparison with the established traditions of the famous world carnivals. The author has been researching the carnival movement in the world and the Odessa Carnival since 2000. The article analyzes the traditions of the Venice, Nice and Brazilian carnivals are analyzed. Significant differences between the Odessa Carnival and the world "s famous carnivals are shown. The question arises: can the Odessa Carnival boast of stable traditions, like the famous carnivals of the world. The analysis shows that in our opinion, three points have become traditional in the Odessa Carnival:*

- 1) carnival parade of cars and participants in masks in the city center;
  - 2) external symbols of «Humorina» - Sailor with a circle and Duck;
  - 3) demonstration of the multinationality of the city. the study allows us to draw the following conclusions: The very presence of the world-famous Odessa Carnival as part of the annual festival «Humorin» is undoubtedly a positive phenomenon and enhances the image of Odessa and Ukraine. During the 47 years of existence of the Odessa Carnival, in contrast to foreign carnivals, insignificant traditions have been formed concerning the external forms of the carnival, which do not touch deep symbols, adequate to Ukrainian history and culture, and have no sacred origins of such fiestas. Initially, during the Soviet period, «Humorina» was a protest against the ruling regime, but the modern Odessa festival «Humorina» turned into a three-day commercial show, without special characters, most likely becoming a clowning.
- It is obvious that the question of the existence of the established traditions of the Odessa Carnival remains debatable and requires further analysis of subsequent annual carnivals.*

**Keywords:** carnival, Odessa carnival, carnival tendencies, carnival traditions, Humorina festival, carnival movement, Comedyad.

#### References

Ananeva, E. P. (2014) *Tolerantnost v sisteme osmysleniya sovremennoj globalizirovannoj kultury* [Tolerance in the system of understanding of modern globalized culture], v: *Visnik KhNU imeni V. N. Karazina. # 1116. Seriya «Filosofiya. Filosofski peripetiyi»*. URL: file:///C:/Users/user/Downloads/VKhIFLO\_2014\_1116\_50\_13.pdf (data zvernennya: 08.06.2020).

- Arkas, M. M. (1994) *Istoriya Ukrayini-Rusi* [History of Ukraine-Russia], Nikolaev, *Mayak*, 392 p.
- Bakhtin, M. M. (1990) *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura Srednevekovaya i Renessansa* [The work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance], Moskva, 543 p.
- Venezzianskiy karnaval: istoriya i tradicii samogo znamenitogo prazdnika v Italii* [Venice Carnival: history and traditions of the most famous holiday in Italy]. URL: <https://www.blogoitaliano.com/goroda-italii/venice/venecianskiy-karnaval-istoriya-i-tradicii-samogo-znamenitogo-prazdnika-v-italii.html> (data zvernennya: 06.06.2020).
- Venezziya: tolko 20 tysyach zritelej pustili na polet angela* [Venice: only 20 thousand spectators let an angel fly]. URL: <http://experttur.com/europe/italiya/201802/veneciya-tolko-20-tysyach-zritelej-pustili-na-polet-angela.html> (data zvernennya: 06.06.2020).
- Vershina, V. A., Mikhajlyuk, A. V. (2002) *O karnavalnykh istokakh sovremennoj civilizacii* [On the carnival origins of modern civilization]. v: *Дóжџа / Докса. Zbirnik naukovikh prac z filosofiyi ta filologiyi*, vyp. 2. *Pro prirodu smikhu*, Odesa, *OOO Studiya «Negociant»*, pp. 161–167.
- Zhirnyj chetverg v Evrope* [Fat Thursday in Europe]. URL: <https://ru.euronews.com/2020/02/21/nc-venice-carnival> (data zvernennya: 06.06.2020).
- Zolotaryova, E. A. (2004). *Odesskiy karnaval i tradicionnye dukhovnye czennosti* [Odessa carnival and traditional spiritual values], v: *Дóжџа / Докса. Zbirnik naukovikh prac z filosofiyi ta filologiyi*, vyp. 5. *Logos i praksis smikhu*, Odesa. pp. 243–255.
- Zolotaryova, E. A. (2000). *Yazycheskaya smekhovaya kultura i khristianstvo kak istoki sovremennogo massovogo prazdnestva* [Pagan laughter culture and Christianity as the origins of the modern mass festival], v: *O prirode smekha: materialy kruglogo stola*, Odesa, *OOO Studiya «Negociant»*, pp. 10–13.
- Zolotaryova, E. (2011) *Otlichitelnye osobennosti Odesskogo karnavala* [Distinctive features of the Odessa Carnival], v: *Дóжџа / Докса. Zbirnik naukovikh prac z filosofiyi ta filologiyi*, vyp. 16. *Fenomen smikhu ta smikhova kultura*, Odesa, pp. 165–174.
- Zolotaryova, E., Zolotaryova, K. (2019) *Transformacii Odesskogo festivalya smekha «Yumorina»: 45-letnij put* [Transformations of the Odessa festival of laughter «Humorina»: a 45-year journey]. v: *Дóжџа / Докса. Zbirnik naukovikh prac z filosofiyi ta filologiyi*, vyp. 1 (31). *Smikh ta smikhova kultura*. Odesa, pp. 20–30.
- Karnaval v Nitsze v 2020 godu* [Nice carnival in 2020]. URL: <https://>



- www.tourister.ru/world/europe/france/city/nice/parades/13986 (data zvernennya: 06.06.2020).
- Karnaval v Rio-de-Zhanejro* [Carnival in Rio de Janeiro]. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D0%BB\\_%D0%B2\\_%DB5%D0%B9%D1%80%D0%BE](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D0%BB_%D0%B2_%DB5%D0%B9%D1%80%D0%BE) (data zvernennya: 06.06.2020).
- King, Ch. (2013) *Odessa: Velichie i smert goroda gryoz* [Odessa: The Greatness and Death of the City of Dreams] / Per. s angl. O. Kirichenko, Moskva, Izdatelstvo Olgi Morozovoj, 336 p.
- Komediada 2020* [Comedyad 2020]. URL: <https://moemisto.ua/od/komediada-146338.html> (data zvernennya: 06.06.2020).
- Kurochkin, O. V. (2011) *Odeska «Gumorina»: plyusi i minusi (abo – na mezhi kitchu i karnavalu)* [Odesa «Humorina»: plus and minus (otherwise – at the international exhibition and carnival)], v: *Zapiski istorichnogo fakultetu*, vyp. 21, Odesa, pp. 14–23.
- Likhachyov, D. S., Panchenko, A. M., Ponyrko, N. V. (1984) *Smekh v Drevnej Rusi* [Laughter in Ancient Russia], Leningrad, 295 p.
- Ministerstvo turizma Brazili. Carnaval* [Ministry of Tourism of Brazil. Carnaval]. Sajt. URL: <http://www.brasilturismo.com/brasil/carnaval.php> (data zvernennya: 06.06.2020).
- Norvich D. D. *Istoriya Veneczijskoj respubliki* [History of the Venetian Republic]. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=iaX9CAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=%D0%98%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D0%B8&f=false> (data zvernennya: 06.06.2020).
- Skvirskaya, V., Khemfri, K. *Odessa: «skolzkij» gorod i uskolzayushhij kosmopolitizm* [Odessa: a slippery city and vanishing cosmopolitanism]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/odessa-skolzkiy-gorod-i-uskolzayuschiy-kosmopolitizm> (data zvernennya: 08.06.2020).
- Ukrayinske slovo: khrestomatiya ukrayinskoyi literatury ta literaturnoyi kritiki* [Ukrainian word: textbook of Ukrainian literature and literary criticism of the twentieth century], *XX st.: navch. posib.*: U 4 kn. Kn. 4 (1995) uporyad. V. Yaremenko ta in. Kyiv, Ros, 704 p.
- Yumorina na udalyonke 2020* [Humorina on a remote 2020] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uhxVEYvoA40> (data zvernennya: 06.06.2020).

*Стаття надійшла до редакції 8.06.2020*

*Стаття прийнята 23.06.2020*

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2\(34\).218132](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2(34).218132)

УДК: 007:304:08:82

*Катерина Єремєєва*

**«РІШУЧА БОРОТЬБА ЗІ СМІХАЧАМИ-ОДИНАКАМИ»:  
ТВОРЕННЯ КОЛЕКТИВНИХ ІДЕНТИЧНОСТЕЙ ЗА  
ДОПОМОГОЮ СМІХОВИХ ПРАКТИК В  
РАДЯНСЬКОМУ СУСПІЛЬСТВІ**

*Стаття присвячена проблемі творення колективних ідентичностей в радянському суспільстві за допомогою сміхових практик. З'ясовано, що сміх в офіційному радянському дискурсі асоціювався з «народністю» та «стихією», які потребували організації та контролю. Зроблено висновок, що апелюючи до народної сміхової культури, радянські культурні діячі намагались виробити образ колективного «ми», по-різному використовуючи типовість та стереотипність з метою створення образів «Своїх» та «Чужих».*

**Ключові слова:** інституалізований дискурс, сміхова культура, колективні практики, суб'єкт та об'єкт гумору.

Сміх майже завжди займав неоднозначне місце в суспільстві. Сприйняття цього явища варіювалось від схвалення до заперечення доцільності існування, в залежності від історичного періоду, контексту висловлювання та об'єктів/суб'єктів жартів. Першопроходець політичної сатири, Аристофан, вважав, що висміювання влади необхідне задля позбавлення громадян від політичних ілюзій [Дмитриев 1998: 10–13]. Платон розглядав сміх як чуттєву, а отже нижчу, складову людського буття, тому він не відводив для сміху почесної ролі в суспільстві. «Монолітно серйозна» офіційна культура середньовіччя [Бахтин 1990: 18] відносила сміх до чогось гріховного, в деяких общинах лютеран гумор був під забороною, а народна культура вивільняла веселощі в нестримному карнавалі.

Громадянська війна, як період загострення боротьби між різними політичними силами, характеризувалась використанням, в тому числі, й «зброї слабких» (за Дж. Скоттом [Scott 1985: 25]) – гумористичних плакатів, карикатур, частівок. Встановлення радянської влади сприяло ревізії сміху не тільки як «зброї» в боротьбі з ворогами зовнішніми та внутрішніми, але й як частини буття нового суспільства. В 1920-ті роки вирували дискусії з приводу припустимості гумору в радянському офіційному дискурсі та побуті «будівельників комунізму» та аскетичних борців-революціонерів [Ушакин 2013: 132]. Ця стаття присвячена відповіді на питання: як радянські культурні діячі та ідеологи намагались переосмислити та приборкати стихію сміху та зробити сміхові практики засобом конструювання колективних

ідентичностей.

Жахи громадянської війни вносили зайву «серйозність» до людського буття. Тому деякі культурні діячі, такі як, наприклад, А. Луначарський та Л. Трауберг із подивом констатували, що радянські люди не припинили сміятись [Трауберг 1983: 270]. Постійна апеляція до народної культури легітимізувала в тому числі й сміх як невід'ємну її складову. Але виникали нові питання стосовно мети, контекстів, об'єктів та предметів для сміху. Гумор віднині мав стати зброєю партії у боротьбі за нове життя, в якому «нова людина» мала бути передусім істотою колективною. Тому побут, який протиставлявся праці [Калинин 2013: 113], мав вивільнити сміх з приватності та зробити його частиною колективного буття.

Трохи гіпертрофовано ідея колективізму звучить в романі-передчутті Замятіна «Ми»: «“Ми” – від Бога, а “Я” – від диявола» [Замятин 1998]. Через 41 рік принцип колективізму стане одним з принципів Морального кодексу будівельника комунізму. Наскільки радянські діячі культури та ідеологи ставили проблему використання сміху як засобу формування колективних ідентичностей? І якщо вони конструювали поняття сміху як явища суто колективістського, то робили вони це, виходячи з природи сміху, як явища соціального, чи свідомо розглядали радянський сміх як знаряддя побудови з окремих громадян – єдиний організм?

Дослідники психологічних функцій сміху, найчастіше погоджуються щодо соціальної природи цього явища. Так, Г. Файн вважав сміх та гумор інструментом суспільної взаємодії, механізмом для дослідження свого соціального середовища і з'ясування політичних поглядів оточуючих. З його точки зору, гумор – це соціальна гра, яка призводить до створення соціальної групи [Fine 1977: 316]. Д. Лонг та А. Грассер також робили акцент на переважно соціальних функціях гумору. Вони вважали, що гумор – це механізм встановлення суспільних норм та контролю, які відбуваються шляхом висміювання зовнішньої групи, чи членів своєї, які з точки зору панівної ідеології чи групової ідентичності, відзначаються девіантною поведінкою [Long 1988: 37]. Ряд дослідників, такі як Р. Козер, Д. Робінсон, Л. Сміт-Левін вважали, що гумор слугує для встановлення та закріплення статусу, коли суб'єкт гумору (той, хто жартує) відчуває свою зверхність по відношенню до об'єкту гумору (той, над ким жартують) [Мартин 2009: 149]. Але якою бачили природу гумору радянські культурні діячі, причетні до творення дискурсу про «соціалістичний сміх»?

Одним з перших питання змісту та форми «соціалістичного сміху» підняв народний комісар просвіти РСФРР А. Луначарський в своїй статті з оптимістичною назвою «Будемо сміятись» (1920 р.). Передусім нарком легітимізує соціалістичний сміх, привласнюючи його «своїм» (робітникам,

червоноармійцям): «Але я часто чую сміх, я бачу усміхнені обличчя на вулицях, я чую, як сміється натовп робітників, червоноармійців на веселих виставах або перед веселою кінострічкою. Я чув розкотистий регіт і там, на фронті, в декількох верстах від місця, де лилася кров...» [Луначарський 1964: 78]. Легітимізований сміх в цьому випадку належав носіям колективних ідентичностей: «натовпу», «червоноармійцям».

Надалі автор порівнює сміх з чимось неприборканим: «Все це мізерно в порівнянні з великим завданням направити в потрібне русло стихію народного сміху» [Луначарський 1964: 78]. Явище сміху А. Луначарський прив'язує до народності, тобто чогось масового, вартого опанування, як і будь-яка стихія з точки зору радянської влади.

Поступово А. Луначарський розмірковує про стихію народного сміху в категоріях інституалізації: «Студія сатири, театр сатири – це нам необхідно. З цього ми можемо почати зближення кращих з молодих професіоналів з народом і вибірку найкращих народних аматорських сил в цей цех артистів від народу, який ми повинні будемо організувати». В цьому випадку нарком просвіти окреслює умови для контролю за народним, неофіційним гумором, з іншого – виокремлює з «народу» тих, хто буде у своєму «я» представляти народне «ми» у такій тонкій справі як гумор. Саме цих представників А. Луначарський називає блазнями пролетаріату.

Співзвучним до заклику А. Луначарського стали інструкції першого радянського спеціалізованого видання, журналу «Крокодил», у 1924 році, в яких редакція видання пояснювала творцям стінних газет, як малювати справжні карикатури [Инструкция... 1924: 6]. «Крокодилці» пояснюють майбутнім «худкорам», на які теми вони мають малювати, зазначали, що «Крокодил» читає біля трьохсот тисяч громадян, тож потрібно об'єднувати читачів, підіймати теми, цікаві сотням тисяч. Худкор мав малювати тільки те, що бачив сам, але типове. Редколегія сама зазначала, що відразу зрозуміти цю схему складно.

«Крокодилці» прагнули залучити до офіційного гумору народних сміхотворців, щоб підкреслити спільне «ми» блазнів пролетаріату, їхню народність. Абстрактний «народ», представлений як творець провладного дискурсу, віднині мав зменшити опір цьому дискурсу через співвіднесення себе з ним [Фуко 1996: 58]. Слідом за «Крокодилом» працівників «Перця», українського журналу сатири та гумору, відправляли до відряджень, щоб вони навчали народних художників малювати карикатури з метою їхнього подальшого залучення до роботи в журналі [Сремєєва 2018: 38]. Особливо актуальним це стало в післявоєнний час, коли побільшало таких відряджень до Західної України, найменш «радянської» з-поміж інших українських регіонів.

Один з найвідоміших радянсько-українських сатириків, Остап Вишня, пригадував, що він досліджував народний гумор в самому початку його роботи як гумориста: «...прислуховувався і в трамваях, і на базарах, і на ярмарках, в поїздах – над чим сміються, чому так весело?... І записував» [Вишня 1959: 483]. Присвоєння офіційним гумором народного фольклору та легітимація останнього плідний ґрунт для взаємодії двох гумористичних дискурсів: інституалізованого та неінституалізованого.

Однак гумор як тонка зброя «блазнів пролетаріату», був неочевидним інструментом для творення колективних ідентичностей, саме тому складно віднайти офіційні постанови чи директиви, які б на пряму визначали таку роль сміху. Але намагання радянських культурних діячів опанувати стихію сміху та за робити його колективною практикою були в гіперболізованій формі представлені в сатиричному «Засіддані про сміх», написаному В. Массом та Н. Ердманом в 1932 році: «Перша відмінна риса нашого сміху – це та, що наш сміх повинен бути організованим. ...ми повинні сміятися тільки над тим, про що є постанова загальних зборів, що це дійсно смішно. Провінція, наприклад, повинна узгоджувати свій сміх з центром. Автори, наприклад, повинні погоджувати свій сміх з реперткомом. Комсомол, наприклад, повинен погоджувати свій сміх з Товариством старих більшовиків. Що стосується театрів, то в театрі глядачі повинні сміятися тільки в антрактах, після того, як вони спільно обговорять всі ті місця, які викликають у них гомеричний регіт» [Масс 1991]. Як і в будь-якому сатиричному творі, автори за допомогою гіперболи виокремили тенденції до опанування та контролю сміху, як підривного механізму. Явища, яке може поставити під сумнів встановлені норми, але має змогу ствердити нові. Крім того, цей опус висміював плекання колективізму в будь-яких проявах людського буття. Комізм цього тексту пов'язаний також з тим, що поняття організованості, масовості, керівництва спрямовуються на сміх, явище доволі мимовільне: «Друга відмінна риса нашого сміху в тому, що він повинен бути масовим. Я вважаю, що сміх двох або трьох осіб або ще більш обурливий сміх поодиночці – абсолютно неприпустимий. Ми повинні оголосити рішучу боротьбу сміхачам-одинакам, бо такий сміх абсолютно не піддається ніякій кваліфікації... Я вважаю, що сміятися треба починаючи з 15 чоловік і під наглядом досвідченого керівника» [Масс 1991].

Інституалізація «народного сміху», перетворення його на новий «соціалістичний сміх» – інструмент формування колективних ідентичностей – все це провокувало наступні важливі питання: ким є «ми», тобто суб'єкти гумору, і ким є «вони», тобто об'єкти гумору, проти кого спрямовуватимуться вістря радянської сатири. В найбільш загальних рисах суб'єкти та об'єкти гумору мали виглядати наступним чином. Персонаж,

від імені якого гумор спрямовувався, мав бути найбільш типовим, щоб стати основою для співвіднесення реципієнтів із ним та утворення з них за допомогою цього дискурсивного акту уявної спільноти. Наприклад, типовим суб'єктом гумору міг стати «народ», «громадяни», «трудівники», або конкретні особи, ім'я яких нічого не говорило більшості реципієнтів офіційного гумору [Сремеева 2018: 95]. Об'єкт гумору мав містити в собі стереотипні риси (якщо це був «Чужий», тобто зовнішній ворог, антисоціалістичний елемент), або типові та цілком конкретні (якщо це був «поганий Свій», персона, яку можна перевиховати). У випадку із «поганим Своєм» (недбалий голова колгоспу, бракороб, тощо) вказівка імені та місця роботи мало б створити протилежний ефект: образ «перегинів на місцях», а не системної кризи.

Концепт об'єднаної ролі народного гумору викристалізувався до певного кліше, яке супроводжувало будь-який вступ до гумористичних видань, особливо, якщо мова йшла про гумористичний фольклор. Так, у виданні «Народних усмішок» в 1986 році було сказано, що «народному сміхові притаманна висока суспільна функція: об'єднувати людей, бути громадянським фільтром, який оберігає здорову народну мораль і зміцнює внутрішню самодисципліну в трудовому середовищі, виявляючи засобами гумору індивідуальні вади, недоліки, провини – все, що суперечить людській гідності» [Народні усмішки... 1986: 3]. Навіть у випадку із неінституалізованим народним гумором, офіційний радянський дискурс приписував йому передусім вагомі соціальні функції, в тому числі – об'єднуючу. В той же час вітальний сміх як результат розваги був на периферії [Сремеева 2018: 52].

Абстрактне поняття «народ» дозволив авторам вступу до «Народних усмішок» об'єднати в одному тексті як легальних попередників радянсько-українського гумору (Володимира Гнатюка, Івана Франка, «Енеїду» Котляревського, регіт запоріжців) та Бориса Грінченка, який, за словами автора вступу, був «відомим дожовтневим фольклористом та письменником» [Народні усмішки... 1986: 8–9]. Наприклад, була запозичена його цитата з твору «Перед широким світом», що «і в ділянці гумористичної прози народ виявляє свою власну колективну індивідуальність».

Втім, період перебудови вже позначився тим, що сміх з колективної практики вже представлявся чимось більш інтимним, інтеріорізованим, переживанням певного колективного досвіду на індивідуальному рівні. Наприклад, А. Райкін, зазначаючи в середині 1980-х років, що сатира створює суспільну думку навколо гострих питань, з теплотою пригадував один зі своїх найбільш улюблених монологів, коли він промовляв до глядацької зали: «Ви приходили сюди і чекали від мене слова, яке викликало б у вас радість

або смуток, але ви завжди помилялися – у мене не було такого слова. Це слово ви приносили з собою. Час породжував його, і воно рвалося з ваших сердець або боязко визирало» [Райкин 1993]. В цьому випадку абсолютна перевага у появі емоції сміху віддавалась особистому досвіду, в той час як слова гумориста ставали лишень тригером для сміху як колективної практики.

Отже, творці радянського офіційного дискурсу, починаючи з 1920-х років намагались переосмислити сміхову культуру, опанувавши її як інструмент творення колективних ідентичностей. При цьому сміх прив'язувався до таких понять, як «народність» та «стихія». Перше мало легітимізувати «соціалістичний сміх», друге – спонукати до опанування цього явища, найчастіше шляхом інституалізації. Творення колективних ідентичностей за допомогою сміхових практик призвело до типовості суб'єктів та об'єктів інституціалізованого гумору, які мали об'єднувати реципієнтів навколо колективного «ми» проти стереотипних «Чужих» та типових «перегинів на місцях».

#### Список використаної літератури

- Бахтин, М. (1990) *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва: Художественная литература, 543 с.
- Вишня, О. (1959) *Вот так пишу*, в: *Советский фельетон*, Москва: Госполитиздат, 528 с.
- Дмитриев, А. (1998) *Социология политического юмора*, Москва: РОССПЭН, 332 с.
- Замятин, Е. (1998) *Сочинения*. Москва: Книга, 608 с.
- Єремєєва, К. (2018) *Бити сатирою: журнал «Перець» в соціокультурному середовищі Радянської України*, Харків: Раритети України, 200 с.
- Инструкция художникам-корреспондентам (худкорам) (1924)*, в: *Крокодил*, № 26, Москва, сс.6–7.
- Калинин, И. (2013) *Смех как труд и смех как товар (стахановское движение и капиталистический конвейер)*, в: *Нововое литературное обозрение*, вып. 121, Москва: НЛЮ, сс. 113–129.
- Луначарский, А. (1964) *Будем смеяться*, в: *Собр. соч.: в 8 т.* Т. 3. Москва: Художественная литература, 1964, сс. 78–79.
- Мартин, Р. (2009) *Психология юмора*, СПб.: Питер, 480 с.
- Масс, В., Эрдман, Н. (1991) *Заседание о смехе*, в: *Москва с точки зрения*. Москва: Искусство, 368 с.
- Народні усмішки: анекдоти, жарти, дотепи, бувальщини, небиліци* (1993), Київ: Дніпро, 310 с.

- Райкин, А. (1993) *Воспоминания*, СПб.: МП РИЦ «Культ-информ-пресс», 448 с.
- Трауберг, Л. (1983) *Мир наизнанку: Социально-критические мотивы в американской кинокомической 1910–1930-х годов*, Москва: Искусство, 304 с.
- Ушакин, С. (2013) *«Смехом по ужасу»: о тонком оружии шутов пролетариата*, в: *Новое литературное обозрение: Теория и история литературы, критика и библиография*, Вып. 3, СПб: НЛЮ, сс. 130–162.
- Фуко, М. (1996) *Что такое автор в: Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности: работы разных лет*, Москва: Касталь, 448 с.
- Fine, G. (1977) *Humour in situ: The role of humour in small group culture*, in: *It's a funny thing, humour*, NY: Pergamon Press, pp. 315–318.
- Long, D. (1988) *Wit and humour in discourse processing in: Discourse Process*, vol. 11 (1), pp. 35–60.
- Scott, J. (1985) *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*, New Haven: Yale University Press, 245 p.

*Екатерина Еремеева*

#### «РЕШИТЕЛЬНАЯ БОРЬБА СО СМЕХАЧАМИ-ОДИНОЧКАМИ»: СОЗДАНИЕ КОЛЛЕКТИВНЫХ ИДЕНТИЧНОСТЕЙ С ПОМОЩЬЮ СМЕХОВЫХ ПРАКТИК В СОВЕТСКОМ ОБЩЕСТВЕ

Статья посвящена проблеме создания коллективных идентичностей в советском обществе с помощью смеховых практик. Выяснено, что смех в официальном советском дискурсе ассоциировался с «народностью» и «стихийей», которые требовали организации и контроля. Сделан вывод, что апеллируя к народной смеховой культуре, советские культурные деятели пытались выработать образ коллективного «мы», по-разному используя типичность и стереотипность с целью создания образов «своих» и «чужих».

**Ключевые слова:** институализированный дискурс, смеховая культура, коллективные практики, субъект и объект юмора.

*Kateryna Yermieieva*

#### «DECISIVE FIGHT AGAINST LONELY BOOSTERS»: CREATING COLLECTIVE IDENTITIES USING LAUGHTER PRACTICES IN THE SOVIET SOCIETY

The article is devoted to the problem of creating collective identities in Soviet society with the help of ridiculous practices. Humor has always occupied an ambiguous place in society. After the Civil War, the very existence of laughter as a phenomenon in the new society was questionable. During the discussions

of the 1920s and 1930s, Soviet cultural figures legitimized «socialist humor». It was found that laughter in the official Soviet discourse was associated with «nationality» and the «element», which needed organization and control. It is concluded that by appealing to folk laughter culture, Soviet cultural figures tried to develop an image of the collective «we», using typicality and stereotypes in different ways in order to create images of «their own» and «foreign». The creators of the Soviet satirical publications, such as «Pepper» and «Crocodyl», attracted amateur cartoonists. The abstract «people», represented as the creator of the pro-government discourse, henceforth had to reduce the resistance to this discourse by correlating themselves with it. During the period of perestroika, laughter in the official space is transformed from a collective practice into an intimate experience of personal experience.

**Keywords:** institutionalized discourse, laughter culture, collective practices, subject and object of humor.

#### References

- Bakhtin, M. (1990) *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovaya i Renessansa* [Francois Rabelais and its world], Moskva, Khudozhestvennaya literatura, 543 p.
- Vishnya, O. (1959) *Vot tak pishu* [This is how I write], v: *Sovetskiy fel'yeton*, Moskva, Gospolitizdat, 528 p.
- Dmitriyev, A. (1998) *Sotsiologiya politicheskogo yumora* [Sociology of the political humor], Moskva, Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya (ROSSPEN), 332 p.
- Zamyatin, Ye (1998) *Sochineniya* [Works], Moskva, Kniga, 608 p.
- Yeremyeyeva, K. (2018) *Byty satyroyu: zhurnal «Perets» v sotsiokulturnomu seredovyyshchi Radyanskoyi Ukrayiny* [To beat by satire: the magazine «Pepper» in the socio-cultural environment of the Soviet Ukraine], Kharkiv, Raryety Ukrayiny, 200 p.
- Instruktsiya khudozhnikam-korrespondentam (khudkoram)* (1924) [Instructions for correspondent artists (to artistic directors)], v: Krokodil, Vol. 26, Moskva, pp. 6–7.
- Kalinin, I. (2013) *Smekh kak trud i smekh kak tovar (stakhanovskoye dvizheniye i kapitalisticheskyy konveyer)* [Laughter as labor and laughter as a commodity (the Stakhanov movement and the capitalist conveyor)], v: *Novovoye literaturnoye obozreniye*. vol. 121, Moskva, NLO, pp. 113–129.
- Lunacharskiy, A. (1964) *Budem smeyat'sya* [Let's laugh], v: *Lunacharskiy, A. Sobr. soch.*: Vol. 3. Moskva, Khudozhestvennaya literatura, 1964, pp. 78–

- 79.
- Martin, R. (2009) *Psikhologiya yumora* [The psychology of humor], Spb., Piter, 480 p.
- Mass, V., Erdan, N (1991) *Zasedaniye o smekhe* [Session about laughter], v: *Moskva s tochki zreniya*. Moskva, Iskusstvo, 368 p.
- Narodni usmishky: anekdoty, zharty, dotepy, buval'shchyny, nebylytsi* (1993) [Folk smiles: anecdotes, jokes, jokes, adventures, fables], Kyiv, Dnipro, 310 p.
- Raykin, A. (1993) *Vospominaniya* [Memories], Spb., MP RITS «Kult-informpress», 448 p.
- Trauberg, L. (1983) *Mir naiznanku: Social'no-kriticheskie motivy v amerikanskoj kinokomicheskoy 1910–1930-h godov* [The World Inside Out: Socio-Critical Motives in American Kinocomic 1910–1930s], Moskva, Iskusstvo, 304 p.
- Ushakin, S. (2013) «*Smekhom po uzhasu*»: o tonkom oruzhii shutov proletariata [«Laughter in horror»: on the subtle weapon of the clowns of the proletariat], v: *Novoye literaturnoye obozreniye: Teoriya i istoriya literatury, kritika i bibliografiya*, vol. 3, SPb: NLO, pp. 130-162.
- Fuko, M. (1996) *Chto takoye avtor* [What is an author], v: *Fuko, M. Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksualnosti: raboty raznykh let*, Moskva, Kastal. 448 p.
- Fine, G. (1977) *Humour in situ: The role of humour in small group culture in: It's a funny thing, humour*, NY, Pergamon Press, pp. 315–318.
- Long, D. (1988) *Wit and humour in discourse processing in: Discourse Process*. vol. 11 (1), pp. 35–60.
- Scott, J. (1985) *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*, New Haven, Yale University Press, 245 p.

Стаття надійшла до редакції 9.05.2020

Стаття прийнята 9.06.2020

DOI: <https://doi.org/10.18524/2410-2601.%Y.%i.218133>

**УДК 316.77 Александр Боронников, Олег Лысенко, Андрей Саначин**  
**ЭСКАЛАЦИЯ ЮМОРА В ЭПОХУ КАТАКЛИЗМА ИЛИ**  
**МЕХАНИЗМЫ ФОРМИРОВАНИЯ СЕТЕВЫХ**  
**СООБЩЕСТВ ПРИ ПОМОЩИ ЮМОРИСТИЧЕСКИХ**  
**ИНТЕРНЕТ-МЕМОВ**

*В условиях локдауна мессенджеры и социальные сети стали основным средством внутригрупповых коммуникаций. Соответственно, выросла и численность интернет-мемов, используемых участниками таких групп в общении. Авторы на примере закрытой группы одного из мессенджеров анализируют функции юмористических мемов в процессах формирования сетевых сообществ. Самыми важными функциями мемов, по нашему мнению, являются следующие: синхронизация настроений участников группы, укрепление внутригруппового доверия, борьба за лидерство в процессе внутригруппового состязания в юморе и глубине транслируемых мемов.*

**Ключевые слова:** интернет-мем, мессенджеры, социальные сети, пандемия, сетевые сообщества, самоизоляция, актант, тактики, микросоциология.

В последние месяцы на наших глазах разворачивается интересный и многомерный социальный сдвиг, плоды которого нам пока неизвестны. По меткому выражению Екатерины Шульман мировая пандемия ускорила развитие тех социальных, политических и экономических тенденций, которые в последние годы усиливались, и, наоборот, привела к резкому падению того, что и так умирало [Шульман 2020]. На наш взгляд, пандемия сыграла еще одну важную роль: разорвав рутинную ткань повседневности, она сделала видимыми многие скрытые в привычной жизни процессы, позволяя нам воочию увидеть работу многих социальных актантов (мы употребляем это слово в духе акторно-сетевой теории Б. Латура [Латура 2005: 79]), действующих на микросоциальном уровне. В этой статье мы проанализируем только один тип таких актантов, а именно – юмористические интернет-мемы, играющие важную и, по-видимому, возрастающую роль в формировании новых сетевых сообществ.

**Case-study: описание объекта исследования.** Этот анализ будет построен только на одном конкретном кейсе: закрытой группе в мессенджере «Viber», которую мы имели удовольствие наблюдать довольно долгое время (кто-то из нас – более 2-х лет, кто-то – последние 2 месяца). Столь малая выборка этого (назовем так) пилотного исследования, в данном случае вполне оправдана. Во-первых, одного случая достаточно для анализа

всех основных тонкостей появления, присутствия и ухода тех или иных юмористических мемов, а также их воздействия на динамику взаимодействия членов группы. Во-вторых, мы используем здесь комбинацию двух методов, более привычного для социальных наук включенного наблюдения, и пока экзотичного для Восточной Европы метода автоэтнографии, что позволяет нам извлечь из этого кейса много разноплановой информации. Ну и в-третьих, выводы нашего исследования в дальнейшем будут, разумеется, проверены на других кейсах, а пока мы предлагаем их рассматривать как предварительные.

Выбор в качестве объекта исследования закрытой группы также имеет свои плюсы с точки зрения исследования заявленной темы. В отличие от открытых сетевых сообществ, жизнь закрытой группы в социальных сетях и мессенджерах чем-то напоминает социальный эксперимент, условия которого легче контролировать и изучать ввиду относительно небольшого и, главное, стабильного числа участников коммуникации. Особенно ценным изучение жизни закрытых групп становится в том случае, когда мы имеем дополнительную информацию об ее участниках из других, офлайн-источников: личных встреч, рассказов друг о друге, сплетен и т. д.

Рассматриваемая нами группа (назовем ее, сохраняя анонимность, «Заметки по случаю») возникла достаточно давно. Изначально ее цель была вполне утилитарна. Создатель группы, человек с незаурядным даром рассказчика, стал делиться с узким кругом своих друзей и знакомых своими остроумными заметками об отпускных путешествиях в Таиланд и Индию. По некоторым причинам он не выкладывал эти рассказы в открытый доступ в социальных сетях, а создал группу для 5-7 человек. Постепенно другие участники подхватили традицию и тоже стали публиковать свои путевые заметки и фотографии, затем в группе стали появляться другие люди (общие друзья и знакомые, некоторые родственники), как правило, после взаимного согласования. В настоящий момент в ней состоят 6 мужчин и 11 женщин, в возрасте от 30 до 65 лет, проживающих в нескольких городах. Среди них учителя (в том числе бывшие), преподаватели вузов, журналисты, фрилансеры в области PR и политтехнологий, мелкие предприниматели, представители творческих профессий. У группы достаточно высокий образовательный уровень (все с высшим образованием) и умеренная политизированность (в том смысле, что многие в силу профессии и рода деятельности следят за политическими новостями). Большинство нынешних участников группы (хотя далеко не все) активно поддерживало общение с некоторыми другими участниками и в режиме офлайн, по крайней мере, до пандемии. У многих из них есть общее прошлое, совместные работы

или проекты. В группе присутствует несколько пар/троек родственников, в основном это родители с взрослыми детьми. То есть перед нами типичная неформальная общность, построенная на воспоминаниях, взаимной поддержке и интересах, поддерживающая групповые связи, в том числе, и по каналам онлайн-коммуникации.

По вполне понятным причинам, интенсивность онлайн-общения в данной группе существенно выросла примерно с последней декады марта и до начала майских праздников. Для сравнения: в первый год существования группы частота публикаций была на уровне 5-10 постов в месяц (в основном – от лица путешествующих с краткими комментариями от всех остальных, либо поздравления с личными и календарными праздниками). Ближе к периоду пандемии (осень 2019 – начало 2020 гг.) интенсивность общения постепенно увеличилась до 2-5 (в среднем) постов в день одновременно с расширением репертуара постов: начали появляться подборки анекдотов, обмен бытовой информацией и некоторыми новостями, некоторые резонансные музыкальные новинки по вкусу участников (типа «Вечернего М» Б. Гребенщикова). На этом этапе уже стали появляться разнообразные интернет-мемы бытового, профессионального и политического характера. Ну, а с началом режима самоизоляции частота взаимного общения возросла в среднем до 10-20 постов в день и держалась на этом уровне до момента традиционного массового майского выезда на «дачи». Тут уже появились новые жанры, до сих пор не встречавшиеся в данной группе: коллективные юмористические дискуссии, элементы торговли (одна из участниц группы является владелицей кафе с доставкой продуктов на дом, что оказалось весьма кстати), и даже попытки устройства коллективного распития спиртных напитков, впрочем, сорвавшееся по причине отсутствия в Viber технических возможностей для видеоконференций. В мае интенсивность чуть снизилась до 12-15 постов в день и таковой остается на момент написания этой статьи.

Интерпретация этой динамики вполне банальна: в ситуации наложения возросшей тревожности на дефицит общения социальные сети и мессенджеры были просто обречены на бурный рост. Чуть сложнее будет объяснение роста жанрового разнообразия постов: с одной стороны, по мере адаптации к новой ситуации у людей стала формироваться привычка к новым форматам использования мессенджеров и сетей, а с другой – и это явно имеет решающее значение – в условиях самоизоляции интернет-площадки стали играть доминирующую роль в горизонтальных коммуникациях и вобрали в себя те форматы, которые стали просто невозможны в режиме офлайн. Последним объясняется и частичное

снижение активности пользователей в мае на фоне постепенного ослабления изоляции.

Но вернемся к магистральной теме статьи. Разумеется, самым массовым, самым востребованным жанром у участников данной группы, равно как и у миллионов других пользователей интернета, стали мемы.

**Интернет-мем: к методологии исследования.** Здесь надо обговорить важный методологический момент. Слово «мем» имеет разное значение в зависимости от контекста и адресной аудитории. В рамках данной статьи мы не будем уподобляться исследователям меметики [Grungelb 2018], посвятившим себя поискам сущностного и тотального определения этого понятия, а ограничимся самым распространённым в интернет-сообществах значением: мем есть медиаобъект, которому присуще вирусное распространение, и в котором знаковые элементы сосуществуют с текстовыми элементами [Карташова, Ахмедзянова 2019]. Можно согласиться с распространённым мнением, что мем – это своеобразный аналог анекдота интернет-эпохи [Чегодаев 2020]. С одной только, но существенной разницей.

Традиционный анекдот есть продукт литературоцентричной «галактики Гуттенберга», предполагающей двойную процедуру кодирования/декодирования в акте коммуникации [Маклюэн 2005: 422]. В логике М. Маклюэна жанр анекдота подразумевает, что сперва рассказчик (или анонимный автор) облачает свое переживание смешного в некую вербальную формулу, а затем слушатель должен понять эту формулу и на ее основе воспроизвести комическое. Иными словами, традиционный вербальный анекдот воздействует на человека благодаря столкновению между интериоризированными нормами и установками культуры (СуперЭго) и здравым смыслом (Эго). Не случайно, анекдоты разного содержания часто локализуются в разных социальных полях: национальном (знаменитые английские или еврейские анекдоты), профессиональном (анекдоты врачей, учителей), политическом и т. д. Как и любая другая литература по М. Маклюэну, анекдот заменяет эмоционально-хаотическое на вербально-упорядоченное, пусть и с искаженной логикой ради комического эффекта.

Иное дело интернет-мем. Благодаря соединению визуальных и вербальных компонентов в единый месседж, воздействие мема на человека происходит на ином психологическом уровне. Визуальное может цеплять сразу несколько пластов человеческой психики, как Супер-Эго, так и бессознательное, как архетипичное, так и индивидуально-рассудочное. Поэтому мем обладает в целом большим потенциалом воздействия, а интернет-мем с его вирусным потенциалом – еще и большим потенциалом



охвата публики.

Именно это свойство позволяет ироничным и сатиричным интернет-картинкам успешно функционировать не только на межличностном, но и на групповом уровне, выполняя весьма специфичные роли посредника и организатора взаимодействия внутри сообществ. О том, как те или иные интернет-мемы становятся точками сборки больших политических коллективов или профессиональных сообществ, современные исследователи культуры писали уже не раз, равно и о том, какие социальные и психологические функции они выполняют на макросоциальном уровне [Зиновьева 2017: 55]. Мы же сосредоточим свое внимание на работе мемов по организации взаимодействия на микроуровне.

Итак, в горизонтальной повседневной коммуникации сетевых сообществ мем выступает, прежде всего, в качестве **некоего ритуала приглашения к общению**, безопасного клише, заменяющего приветствие. Эта функция не столь проста, как может показаться с первого взгляда. Помимо роли вводного знака, своеобразной красной буквы, мем тут вполне способен сыграть и роль **презентатора инициатора общения**, пробного камня, который обозначает личную позицию адресанта и помогает последнему найти в группе своих симпатизантов. Ровно так же в обычной офлайн-ситуации знакомства, новой встречи или публичного выступления мы часто прибегаем к анекдоту, который бы позволил нам установить «родственные души» и сблизить социальную дистанцию. В наблюдаемой нами группе подобные случаи использования мемов встречаются достаточно часто. Обычно, после некоторой паузы один из участников группы публикует тот или иной мем, чтобы собрать некоторое количество лайков–поглаживаний или отзывов. Чаще всего это относительно невинные и безопасные мемы на тему семьи, погоды, привычек, «мудростей жизни» и т. п. Использование именно мемов в данной ситуации обладает одним несомненным достоинством. В случае ошибки в выборе темы или сюжета, адресанту легче дистанцироваться от мема чужого авторства, нежели от личного сообщения.

Главный признак такого использования мемов – внезапность появления, видимая спонтанность и рандомность выбора его темы. Наблюдения показывают, что пользователи, как правило, внимательно следят за реакцией группы на появление мема и испытывают определённый дискомфорт, если их сообщения не получают отклик.

Из этой функции вытекает и следующая, а именно – **синхронизация установок и настроений группы**. «Правильный» мем, попадающий в настроение хотя бы некоторых членов сообщества, порождает в дальнейшем некие подражания. Только некоторые лидеры сообщества рискуют вводить прин-

ципально новые и неожиданные темы (между нами говоря – не всегда удачно), большинство же предпочитает выбирать мемы, аналогичные уже использованным ранее. Многократное возвращение к той или иной теме в конце концов приводит к выработке в группе определенных установок и даже правил коммуникации, в то время как однократное появление с инициативой к обсуждению – но не поддержанное кругом собеседников с последующим обрывом ленты комментариев – напротив, выглядит как негативная санкция. Так, в наблюдаемой группе регулярно воспроизводились мемы политические, связанные с интеллектуальным юмором или связанные с коронавирусом, но практически не поддерживались мемы, утверждающие гендерное или национальное неравенство.

Еще одна роль мема в формировании сообщества – **повышение символического статуса отдельных участников группы за счет отсылки к своему социальному капиталу**. На практике это выглядит следующим образом: адресант публикует в группе мем со ссылкой «это мне прислал NN», причем этот самый NN должен быть известен, уважаем или, по крайней мере, занимать высокое место в обществе. В другом варианте ссылка на конкретного человека может быть заменена ссылкой на организацию или орган власти, например: «у нас в университете/телевидении/в театре ходит такой мем». Возможность поделиться с другими участниками группы эксклюзивной информацией, мнением, шуткой укрепляет статус участника группы.

Следующую функцию мема можно обозначить как **«роль эмоционального клапана»**, предохранителя, позволяющего в случае возникновения напряжений между участниками группы безопасно свести тему к шутке, или мягко «приструнить» участников, увлекшихся не принятой в группе темой. Приведем прямой пример. В какой-то момент несколько участников сообщества стали публиковать фотографии весенних цветочков с дач, что, вообще-то, до сих пор тут не встречалось. Этот ряд был прерван публикацией мема одним из лидеров группы следующего содержания: на рисованной картинке небритый мужик выглядывает из канализационного люка, и произносит такие слова: «Я щас сыграю, б\*\*, ноктюрн, на флейте, б\*\*, канализационных труб». «Цветочки» тут же «завяли».

Еще одну функцию можно обозначить как **«повышение/укрепление меры доверия» между участниками группы**. Разумеется, как и анекдоты, многие мемы достаточно остры в политическом смысле, либо используют обценную лексику и табуированные изображения. Их открытое использование в публичных пространствах не согласуется с профессиональной этикой выступающего, либо с его должностным положением (например, если участник сообщества занимает некий пост, или работает в государственных учреждениях). Сам факт появления

«непубличных» мемов в общении группы должен дать понять адресатам, что их порядочность, вкус и чувство юмора сомнений не вызывают.

Этот тезис можно развернуть шире. Вероятно, любой месседж с точки зрения социальной коммуникации может быть охарактеризован через (1) его ценностную определенность и (2) социальный риск применения. Под первым мы подразумеваем степень выраженности в месседже той или иной позиции (политической, моральной, религиозной, вообще – ценностной), а под вторым – степень вероятности негативной оценки месседжа со стороны адресатов. Отношения между этими характеристиками можно описать как прямую пропорцию: чем выше ценностная содержательность мема (этого частного случая месседжа), тем выше потенциальный риск его неприятия, и наоборот: чем ценностная определенность ниже, тем с меньшей вероятностью он будет вызывать отторжение. Наименее ценностно-определенный (дежурный) мем всегда тяготеет к ритуалу, обеспечивающему беспроblemную коммуникацию (см. первую из описанных выше ролей мема). И напротив, использование ценностно-содержательного мема – это всегда игра с высокими ставками, поскольку если риск велик, то высоки и выигрыши в случае удачного попадания в настроения группы. Символический и социальный статус человека в группе тем выше, чем более успешно и рискованно он может вести такую мем-игру, взвинчивая градус внимания и нивелируя риски юмором хорошего качества. Наиболее рискованными и наиболее ценными тут являются, разумеется, мемы, касающиеся политических, религиозных, национальных и гендерных тем, потенциально способных задеть чувства большого количества людей.

Эта игра подразумевает непрерывное коллекционирование (в идеале – создание собственных) мемов на разные темы, готовность к импровизациям на основании уже действующих, и, разумеется, их умелое применение в борьбе за внимание публики, как и прежде, страдающей, по меткому выражению поэта, «безъязыкостью».

И вот тут мы подходим к последней и, быть может, самой интересной функции интернет-мемов: они способны стать инструментом выстраивания личных и групповых стратегий продвижения как в открытых социальных иерархиях интернет-пространства, так и внутри отдельных замкнутых сообществ, а также новой формой выражения достаточно глубоких смыслов.

Таковы краткие наброски того, что в дальнейшем, весьма вероятно, выльется в более или менее стройную социальную теорию интернет-мемов. Каковы перспективы у этой теории, есть ли у нее хоть какое-то практическое применение? Мы в этом уверены. Сколь бы не были похожи между собой

мемы и анекдоты, между ними есть одна принципиальная разница. Традиционный анекдот, расцвет которого в нашей стране пришелся на 1970–1980-е гг., все же оставался низовой тактикой «увеливания» от навязываемых властью смыслов [Серто 2013: 109–112] и никакой конкуренции с властью официальных каналов информации не выдерживал. Интернет-мем существует на принципиально иной материальной платформе, и в перспективе его влияние может оказаться куда как более сильным.

#### Список использованной литературы

- Зиновьева, Н. А. (2017) *Функции интернет-мемов в обществе. Социологический взгляд*, в: *Информационное общество: образование, наука, культура и технологии будущего*. Труды XVIII Всероссийской объединенной конференции «Интернет и современное общество» (IMS-2017), Сборник научных статей, СПб: СПб НИУ ИТМО, сс. 54–56.
- Карташова, Е. П., Ахмедзянова, А. Р. (2019) *Интернет-мем как основной вид креолизованного текста в самопрезентации «человека творящего»*, в: *Вестник Марийского государственного университета*, № 3 (35), Йошкар-Ола: Марийский Государственный университет, сс. 426–430.
- Латур, Б. (2005) *Пересборка социального. Введение в акторно-сетевую теорию*, Москва: Высшая Школа Экономики (ВШЭ), 384 с.
- Маклюэн, М. (2005) *Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры*, Москва: Академический проект; Фонд «Мир», 496 с.
- Серто, М. де (2013) *Изобретение повседневности. 1. Искусство делать*, Санкт-Петербург: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 330 с.
- Шульман, Е. (2020) *Слежка за людьми и судьба малого бизнеса: как пандемия изменит Россию*, в: *Новая газета*, 14.04.2020. Дата обращения: 03.05.2020, Режим доступа: [https://www.nn.ru/news/more/slezhka\\_za\\_lyudmi\\_i\\_sudba\\_malogo\\_biznesa\\_kak\\_pandemiya\\_izmenit\\_rossiyu/69090427](https://www.nn.ru/news/more/slezhka_za_lyudmi_i_sudba_malogo_biznesa_kak_pandemiya_izmenit_rossiyu/69090427).
- Чегодаев, В. (2020) *Как устроены мемы и почему они вытеснили анекдоты*, в: *Правдоруб. Последние новости политики России, Украины, Белоруссии и мира*. Дата обращения: 01.05.2020. Режим доступа: <https://pravdoryb.info/kak-ustroeny-memy-i-pochemu-oni-vytesnili-anekdoty.html>.
- Grungelb, D. (2018) *Мемология – пособие. Первое любительское пособие*. Дата обращения 3.05.2020. Режим доступа: [https://www.surgebook.com/Dmitry\\_Grungelb/book/memologiya-posobie/predislovie](https://www.surgebook.com/Dmitry_Grungelb/book/memologiya-posobie/predislovie).

**Олександр Боронніков, Олег Лисенко, Андрій Саначін**  
**ЕСКАЛАЦІЯ ГУМОРУ В ЕПОХУ КАТАКЛІЗМА АБО**  
**ФОРМУВАННЯ МЕРЕЖЕВИХ СПІЛЬНОТ ЗА ДОПОМОГОЮ**  
**ГУМОРИСТИЧНИХ ІНТЕРНЕТ-МЕМІВ**

*В умовах локдауна месенджери і соціальні мережі стали основним засобом внутрішньогрупових комунікацій. Відповідно, зростає чисельність інтернет-мемів, які використовуються учасниками таких груп в спілкуванні. Автори на прикладі закритої групи одного з месенджерів аналізують функції гумористичних мемів в процесах формування мережеских спільнот. Найважливішими функціями мемів, на нашу думку, є наступні: синхронізація настроїв учасників групи, зміцнення внутрішньогрупової довіри, боротьба за лідерство в процесі внутрішньогрупового змагання в гуморі і глибині трансльованих мемів.*  
**Ключові слова:** інтернет-мем, месенджери, соціальні мережі, пандемія, мережескі спільноти, самоізоляція, актант, тактики, мікросоціологія.

**Alexandr Boronnikov, Oleg Lysenko, Andrey Sanachin**  
**ESCALATION OF HUMOR IN THE ERA OF CATAclysm OR**  
**COMMUNITY NETWORKING MECHANISMS WITH THE HELP OF**  
**HUMORS INTERNET-MEMES**

*Messengers and social network became the basic way for ingroup communications in the lockdown. Therefore, the number of internet-memes has growth, members of these groups began to use it for everyday communication.*

*In the article authors use an example of closed group in Viber – popular messenger in Russia. They analyze the dynamics of using memes in pandemic. Also they consider functions of humor memes in processes of community building.*

*During the study of such case authors recognize, that in everyday communication of network community memes are some ritual for invitation to chat, safe cliche?, that substitute greeting.*

*The next function of memes is synchronization of group attitudes and moods. Using similar memes group members take general moods and specialize these. Another function of memes is a “role of emotion flap”, such preventer, that allow safely the topic to joke if it becomes the case of stress between the group members. Or gently restrain group members, who carried away by the topic not accepted in the group.*

*Important function of memes is confidence building within the group. This is due to the use of memes with a risky reputation for a person content, for example, of obscene vocabulary.*

*At last, memes can become a tool for building of personal and group strategies*

*for progress in opening social hierarchies in Internet area, also in ingroup communities. It can be the new form of deep meanings.*

**Keywords:** internet-meme, messengers, social network, pandemic, network communities, lockdown, actant, tactics, microsociology.

**References**

- Zinovieva, N. A. (2017) *Functcii internet-memov v obschestve. Sociologicheskii vzglyad* [Functions of internet-memes in the society. Sociological view], v: *Informacionnoe obschestvo: obrazovanie, nauka, kultura b technologii budushevo*. Trudy XVIII vserossiiskoi konferencii “Internet and sovremennoe obschestvo” (IMS-2017), Spb, SPb NIU ITMO, pp. 54–56.
- Kartashova, E. P., Akhmetzyanova, A. R. (2019) *Internet-mem kak osnovnoi vid kreolizirovannogo teksta v samoprezentacii “cheloveka tvoryashevo”* [Internet-meme as basic type creolized text in self-presentation “creation man”], v: *Vestnik Mariiskogo gosudarstvennogo Universiteta*, № 3 (35), Ioshkar-Ola, Mariiskii gosudarstvennyi Universitet, pp. 426–430
- Latour, B. (2005) *Peresborka socialnogo. Vvedenie v actorno-setevuu theory* [Reconstruction of social. Introduction to actor-network theory], Moskva, Vysshaya shkola ekonomiki, 384 p.
- Macklue, M. (2005) *Galactica Guthenberga: sotvorenie cheloveka pechatnoi kultury* [Guthenberg galactic: creation of man of printculture], Moskva, Akademicheskii proect: Fond Mira, 496 p.
- Serto, M. de. (2013). *Izobretenie povsednevnosti. 1. Iskusstvo delat* [Daily routine creation. 1. Art to do], Spb, Izdatelstvo Evropeiskogo Universiteta, 330 p.
- Shulman, E. (2020) *Slezhka za lud'mi I sud'ba malogo bisnesa: kak pandemiya izmenit Rossiyu* [Spying on people and the fate of small business: as pandemiya change Russia], v: *Novaya Gazeta*, 14.04.2020. Retrieved May 3, 2020 from [https://www.nn.ru/news/more/slezhka\\_za\\_lyudmi\\_i\\_sudba\\_malogo\\_biznesa\\_kak\\_pandemiya\\_izmenit\\_rossiyu/69090427](https://www.nn.ru/news/more/slezhka_za_lyudmi_i_sudba_malogo_biznesa_kak_pandemiya_izmenit_rossiyu/69090427).
- Chegodayev, V. (2020) *Kak ustroyeny memy ipochemu oni vytesnili anekdoty* [How do memes work and why did they supplant jokes], v: *Pavdorub. Poslednie novosti politiki Rissii, Ukrainy, Belarusi i mira*. Retrieved May 1, 2020, from <https://pravdoryb.info/kak-ustroyeny-memy-i-pochemu-oni-vytesnili-anekdoty.html>.
- Grungelb, D. (2018) *Memologiya – posobie. Pervoe lubitel'skoe posobie* [Memology – benefit. First amateur benefit] retrieved May 3, 2020 from [https://www.surgebook.com/Dmitry\\_Grungelb/book/memologiya-posobie/predislovie](https://www.surgebook.com/Dmitry_Grungelb/book/memologiya-posobie/predislovie).

*Стаття надійшла до редакції 4.05.2020*

*Стаття прийнята 4.06.2020*

## Розділ 6.

# НАУКОВІ ПАРОДІЇ

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2\(34\).218135](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2(34).218135)

УДК78.1:82.7

Сигурд Флекс-Фибирев

### ТРАПАТИЗМ В ПЕВЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ И ОПАСНОСТЬ ВТОРОЙ ВОЛНЫ ПАНДЕМИИ

*На стыке между историко-культурологическим и музыковедческо-психиатрическим подходами в точке здравого смысла автор статьи исследует недостаточно изученную в литературе патологию музыкально-исполнительской практики в области вокального искусства, которая имеет глубокие исторические корни, однако, несмотря на устарелость, время от времени все более остро проявляется в опасных рецидивах, угрожающих мировому художественному прогрессу музыкального творчества и по этой причине должна встретить решительное скоординированное сопротивление сообщества высокообразованных современников.*

**Ключевые слова:** Мейербер, вокальное искусство, инфекционные болезни, трапатокок, пандемия.

В этой статье речь идет о трапатизме – злостном профессиональном недуге вокалистов оперной и филармонической сцены. Родоначальником одного был Мейербер – немецкий итальянец французской национальности еврейского происхождения.

Во всех учебниках записано, что Джакомо Мейербер (он же Якоб Бер, он же Либман, он же внук Мейера Вульфа) заслужил всемирную славу как создатель жанра «большой оперы». Заметим, что выражение «большая опера» всегда берется в кавычки. То есть, люди славят Мейербера, но сомневаются, большая ли эта опера настолько, насколько принято об этом кричать на каждом углу. А может быть иная опера кого-то из стариков типа А. Скарлатти или иного модного романтика типа Р. Вагнера будет побольше мейерберовских? Точно не измерено [Папилломов 2012]. Да и как тут мерить: вдоль (по оси времени) или поперек (по осям сценического пространства)? Поэтому и слава сомнительная.

Впрочем, не это главное. Суть дела состоит в том, что Джакомо был мастак на всякие штучки. От некоторых его «эстетических идей» люди теряли сознание и трогались мозгами (или в обратном порядке). Дорого стоило многим меломанам, например, ночное вылезание трупов монахинь из оперы «Роберт-дьявол», или беспрецедентно кровавый расстрел пожилых хористов бандитами из миманса в опере «Гугеноты». Сильным нейротравматическим эффектом отличается конец «Пророка», живописующий обрушение Мюнстерского замка на голову Иоанна Лейденского, его мамы, трех анабаптистов, молодого Оберталя, старого Оберталя, воинов Карла V,

а также холодного трупа опозоренной молодым Оберталем Берты, упавшей до этого с крепостной стены, но чудом оставшейся в живых до момента прободения себя кинжалом в предыдущей картине, где она могла подорвать подвал с порохом на 20 минут раньше.

Да, много оперных грехов накопилось на совести Мейербера. Но самый тяжкий из всех – легкомыслие праздного выдумщика, приведшее к появлению опасного заболевания, бытовое название которого – *трапатизм*. В основе данного термина лежит наиболее распространенное сочетание фонем, имитирующих звучание мембранофонов: «тра-па-та». Другое название – *рапанланнизм* – произведено непосредственно от силлабической конструкции, заимствованной из первоисточника. «Справочник музыкальных болезней» Кранкеншванца классифицирует данный вид профессионального недуга певцов как «*trapata meerberici*» (См. раздел «Тяжкие психосоматические расстройства», гл. 75, с. 898).

Происхождение трапатизма овеяно романтическими легендами. Наиболее правдоподобная из них такова. За день до премьеры в «Грандопера комик» оперы Мейербера «Гугеноты», назначенной на высокосное число 29 февраля 1836 года (как тут не поверить в календарный мистицизм!), в театре случилась страшная неприятность. Кто-то повредил все барабаны: большой турецкий, средние и малые военные, а также литавры, том-томы, бонги, диплипито, и даже такую дрянь, как декоративные бубны для балерин. Предполагают, что эту «шутку» отмолил штатный перкуссионист, как раз накануне премьеры изгнанный из театра по настоянию Мейербера с формулировкой «... в связи с отсутствием современного чувства ритма». Злодей не только зверски искромсал мембраны кривым гвоздем (найден впоследствии в уборной м-ль де Дюраль). Он в щепки разгрыз обихайки инструментов и унес колотушки [Казанов 2003].

А надо отметить, что на эти инструменты Мейербер возлагал большие творческие надежды. Он не раз об этом пышно распространялся в театральном буфете. «Роль ударных инструментов в моей опере, – возглашал самонадеянный сочинитель, – невозможно переоценить!» [Стаканов 1935]. И вот-те на! Премьера «Гугенотов» поставилась под вопрос и сильно угрожала провалиться. А с нею угрожали погибнуть и надежды Джакомо осуществить давнишнюю мечту – получить солидный гонорар и расплатиться с долгами. Что тут делать? Другой бы интеллигентный хлюпик отчаялся. Но у Джакомо креативности было не занимать. Он решительно закрылся в уборной м-ль де Дюраль (где, напомним, был найден злополучный гвоздь). Ровно через пол-часа (sic!) он вышел оттуда порядком измученный, но сияющий, неся перед собой новую партитуру пресловутой оперы, где *партии барабанов были поручены хору* (sic-sic!) (Рис. 1).

**A. CORO DI SOLDATI UGONOTTI.**

*Allegretto moderato.*  
Eois-Rosé.

*Corifei e Cono.*  
*Tenori 1mi.*

*Tenori 2di.* *ff* *(imitando con le mani il battere del tamburo.)*

*Bassi.* *ff*

*Allegretto moderato.*  
*f* *accompagnamento ad libitum.*

Рис. 1. Дж. Мейербер. Хор солдат из оперы «Гугеноты».

Как на это посмотрели артисты? Соответственно. Сопрано взвизгнули. Альты ахнули. Пустопорожние тенора оживились. Но басам – людям искусственным – новшество не понравилось [Мракобесова 1991]. Они своим глубоким природным нутром почуяли беду. Но делать нечего. Партии были разучены, и премьера (гори она огнем!) была спасена из провала. Публика, услышав впервые в жизни барабанный хор, завывала от восторга. Хор бисировали 17 раз. И так было на всех последующих представлениях.

Импрессарио бегал по улочкам ночного Парижа, рвал у себя волосы и кричал на упоенного успехом Мейербера: «Яша, что ты сидишь?! Быстро беги и пиши новую оперу с точно таким же хором, только с другими словами. Или ты хочешь, чтобы я заказал такое же самое Борменталью? А он как ты сидеть не будет!». Заметим, что Борменталь Галеви тоже претендовал на роль «крестного отца» большой оперы. Так что ради истории, а тем более за деньги, он мог бы напрячься и придумать барабанный хор не хуже гугенотского. Разумеется, Мейерберу такой поворот был бы некстати. Джакомо засел за работу и насочинял кучу новых хоров «шедевров» барабанного пошиба. Получив аванс, его вдохновение внезапно иссякло. Он сидел опущенный, не зная – куда всё это вставить. Подходящих опер под

руками не оказалось. Но это было уже не важно. Как говорил Хуммар Ояма:

«Не может терпкое вино стать снова виноградной гроздью.

Не может дряхлая старуха обратно юной девой стать.

А джина, что на волю вышел, в бутылку снова не загнать!»

Мейерберовские оперы исполнялись повсюду и бесчисленное количество раз в день. И все бы отлично. Однако вскоре стали обнаруживаться странные и зловещие признаки неблагополучного здоровья хоровых певцов. Они стали путать местами слоги в простых словах, картавили и хрипели в тех сценах, где надо было произносить человеческую речь. Многие перестали вообще понимать текст и часами стояли, тупо разглядывая ноты и бормоча себе под нос что-то невразумительное. Они стали плохо есть, мало спать, сильно пить. Во сне они ритмично дергались и бредили барабанными звуками. Начались семейные скандалы, драки, разводы, суды и, наконец, массовые увольнения. По улицам Парижа, Милана, Лондона, Вены и других городов, куда проникли оперы Мейербера, стали бродить бывшие хористы, выпрашивая подаяние. Обросшие щетиной, оборванные, с безумно горящими глазами, они хватали прохожих за одежду и бормотали: «Трапа-па, трапата-па, ратаплим-ратаплан, плим-плам, трррум-тррамм...» и т. д. Их шпыняли и отгоняли со смехом: «А пошли вы к Роберту!».

Лишь в 1888 году профессор оксфордского университета сэр Джин Каубэлл, сравнив анализы хористов знаменитой миланской «Оперы на скалах» с аналогичными данными из «Садовой оперы» в Лондоне («Covid-Garden»), определил, что возбудителем болезни является вокально-декламационный вирус искусственного происхождения [Cowbell 1889]. В честь мейерберовских гугенотов он был окрещен «трапатококком». Во второй половине XIX века этот вирус мутировал и вновь появился на оперной сцене в форме звукоимитации амбушюрных аэрофонов. Существенно, что мужские голоса к тому моменту приобрели стойкий иммунитет, и почти не пострадали. Зато атаке трапатококка подверглись многочисленные женщины и дети. Тут бы композиторам взяться за дегтярное мыло, хлорку, касторку, ртутные примочки, клистирные трубки и другие блага прогрессивной медицины. Но, где там! Ни один не удосуужился!

Даже такой чистоплотный композитор, как Дж. Бизет (Bizet), беззаботно проглядел появление трапатококка прямо у себя под носом, что тут же привело к вспышке рецидива. Приведем более чем убедительные примеры. Страшный по возможным онтогенетическим последствиям и чреватый посттравматическими осложнениями случай представлен трапато-хором мальчиков из 1 действия оперы «Кармен» (Рис. 2):

Рис. 2. Дж. Бизет. Хор беспризорников из оперы «Кармен»

Вместе с тем, Бизет позволил точно установить приблизительную нижнюю границу инкубационного периода развития болезни, а именно – полтора акта. Это легко определить: вслед за вспышкой детского трапатизма, аналогичный симптом обнаруживается у главной героини оперы, которая состояла в близком сценическом контакте с юными певчими во время первого акта. Вследствие этого во втором акте оперы главная героиня неожиданно для себя, партнера и слушателей поет следующее (рис. 3):

Начальные фразы певицы кажутся естественными: «Je chantais! Je dansais!» («Я пела, я плясала» – фр.). Их могут подтвердить все, кто не опоздал к началу спектакля. Следующая реплика звучит весьма туманно: «Je crois, Dieu me pardonne Qu'un peu plus je l'ai mais!» («Я надеюсь, Господь

простит меня за некоторые излишества!» – тоже фр.). О каких излишествах упоминает матёрая контрабандистка не трудно догадаться. А далее сознание вокалистки мутнеет под воздействием трапатакокковой инвазии. Появляется типичное «Гра-та-та», завершаемое чистым бредом: «C'est le clairon qui sonne! Il part lest partie» («Это горн звенит! Он ушел!» – фр., естетственно). Заметим пикантную подробность: оркестр во время реплик солистки дружно умолкает и напряженно ждет ее психического срыва. Судя по любовной интриге, лежащей в основе драмы, никто из многочисленных ухажеров не мог бы заставить свободолюбивую дочь Андалусии заменять собой реальную трубу. Так откуда же это «гра-та-та»? Ответ очевиден: трапатакокк! К счастью, мощный талант Бизета не дает своей героине как следует развернуться в необузданном «тромпетизме» (позволим себе этот невинный каламбур) и вскоре убирает ее со сцены морально чистыми руками простодушного драгуна.

Рис. 3. Дж. Бизет. Опера «Кармен». 2 акт. Еще одно явление

Слава Богу, во времена Бизета медицинская мысль Франции была начеку. Воззвание мсье Салиссона, заместителя Министра культуры по

художественной санитарии, вовремя восстановило публику против дикого произвола оперных композиторов [Salisson 1875]. Был создан профсоюз хористов и общественный фонд ветеранов-трапатистов, которые добились конституционного запрета на использование людей в качестве барабанов, труб и прочих инструментов.

Во время, как в просвещенной Западной Европе эпидемия трапатизма пошла на убыль, штамм этой вредоносной французской болячки был занесен в славянские земли. Произошло это в начале прошлого века. Переносчиком возбудителя стал казачий хор Староврешинской станицы под руководством есаула Мины Горлоносова. Болезнь проявилась по прошествии шести недель после триумфально-арочного концерта на Елисейских полях. Почему так поздно? Это легко объяснить: обычный инкубационный период вызревания трапатакокка значительно удлинился в кислотно-спиртовой среде казачьих организмов.

Станичники были уже в пути на Дон. И по дороге давали концерты в городах Восточной Европы, чтобы собрать денег на дальнейшую дорогу. Во время приснопамятного концерта в Галаце (уже почти у границ далекой, но желанной отчизны) казаки исполняли протяжную песню «Вечерний звон». В припеве неожиданно вся партия басов – сотники Носорогов, Рогоборов и Горлопузов (См. рис. 4) стала имитировать звучание колоколов. «Бом-бом!» – понеслось над цветущей Бессарабией. Валашские господа остолбенели. Их дородные дамы покрылись гусиной кожей. Суеверные землепашцы отметили шевеление земли под фамильным замком Влада Цепеша [Письма В. Бунасыря 1937]. Это было ужасно красиво и захватывало дух. Песню заставили повторить более 17 раз, превзойдя тем самым рекорд гугенотов. Казачки тогда неплохо заработали. Погугорив, они решили дать крюк и поехали на Дон через Баден-Баден, Бреслау, Вильно и другие западные веси, где щедро засекали вирусы «мейерберовской чумы» в ее новой форме.

Позже новая разновидность заболевания получила название «славянского бомбонизма» (или «бомбизма», к наиболее разрушительным проявлениям которой относится синдром Каракозова-Курчатова).

Не скроем от читателя, что существует альтернативная версия появления русского бомбонизма. Якобы припев «бом-бом», с которого все началось, появился вовсе не вследствие мутации французского трапатакокка. Причиной мог послужить тот факт, что еще по дороге из Темешвара в Галац кто-то из сотников продал казенные колокольцы. Их звон всегда удачно сопровождал пение вместе с живописным задником, реалистично отражавшим бесконечную даль донской степи. Задник, кстати, тоже пропал. Сторонники этой версии считают, что трапатакокки живут в



каждом оркестре, ансамбле или театральной труппе. И ждут благоприятного для себя момента, каким может стать нервный всплеск любой природы: вспышка злости, любовный жар, тяжелое похмелье, жгучая потребность в средствах и т. д. В такой момент трапатококки берут свое.



Рис. 4. Басовая группа хора Староврёшинской станицы  
(стоят слева направо)

Эта гипотеза, раздуваемая сотрудниками НИИ Сибирской язы, находит косвенное подтверждение в оригинальном синдроме «бандуризма» народных хоров. В прикарпатских лесах произносится как «бандеризм» (от испанского *banderilla* – атрибут корриды, украшение для быка, предназначенное для раздражения торреодора). Особенность этого феномена состоит в том, что певцы академических народных хоров самозабвенно имитируют своими голосами звучание украинских бандур. Примерно треть участников ансамбля действительно держат в своих руках эти нешуточные инструменты, и ловко перебирает их руками. Поэтому они сидят. Остальные певцы бандур в руках не держат. Они поют стоя, оперев руки в боки, шкодливо перемигиваясь и похотливо ухмыляясь сквозь приклеенные к носу турецкие усы. Таким образом, даже из задних рядов

видно, что в украинских народных хорах куда-то девается примерно две трети от общего числа приписанных к ансамблю бандур.

Враги и завистники нашей самобытности замечают, что в звучании бандур нет никакого смысла. Они глумливо советуют класть бандуру при входе в хату, чтобы гости, заходя с улицы, вытирали ноги и радовали хозяйский слух, как сказал некогда вещий Баян, «чудным от струн рокотанием». Давая резкую отповедь заскоружлым украинофобам, честно признаем реальный факт: бандура – очень нежный, очень интимный инструмент. Она действительно едва слышна в двух шагах, да и то, при попутном ветре. Естественно, что глубоко волнующий звук, исходящий от ее любовно выструганного тела, бесследно поглощается раскатистым рёвом здоровых глоток. Только зачнут: «Маруся раз, два...», так на счет «...три» уже никаких бандур не слышно. Что тут скажешь: шикарные голоса!! Казалось бы, в этом полнокровном искусстве нет места болезнетворным возбудителям. Увы! В отдельных народных коллективах сама собой складывается нервная психическая обстановка, вызванная неистощимым темпераментом и неоднозначными межличностными отношениями служителей искусства. В такой атмосфере злобно-терпеливый трапатококк получает доступ к телам певцов, а оттуда – к сознанию композиторов. Порочный круг замыкается. Откуда пришло, туда и вернулось. Хотите прямых доказательств? Извольте. Достаточно лишь мельком взглянуть на партитуру хорового сочинения «Кобза» – творение «свободного художника» господина Гр. Давидовскаго (Уч. карточка № 23456), чтобы воскликнуть: Ба-ба-ба! Да это наш старый приятель «Трапата»! Причем, в самой тяжелой воздушно-акапельной форме! (Рис. 5).

С оперной и филармонической сцены трапатакокки просочились в каторжную песню («Динь-бом, динь-бом – слышен звон кандалный») [Потусторонская 1974], в детский рапертуар («Тра-та-та, тра-та-та – мы везем с собой кота») [Тумблер 2019], в джаз («Шуби-дуби-у») и рок-музыку («Шуба-дуба») [Кум самбили 1999].

XX век открыл заразе неограниченные возможности распространения. Может показаться, что изобретение электронной музыки, как и внедрение антибиотиков в сознание широких страждущих масс, ослабило бактерии семейства *tradata meerbegici*. Авангардисты первой волны в своих вокальных сочинениях счастливо удержались в рамках членораздельной человеческой речи. Даже бредовые фразы Воццека преисполнены глубочайшего смысла в сравнении с каким-нибудь «ратапланом». Зато авангардисты второй волны, все еще гуляющей тут и там в океане современных звуков, обнаружили куда более слабый иммунитет. Ошибаются те, кто полагают, мол, зараза к заразе не пристаёт. Достаточно указать на большую толпу

сонористов-алеатористов, где каждый второй сочинитель поражен трапатококком.

Рис. 5. Гр. Давидовский. Кобза. Для хора без сопровождения

Так не пора ли, господа музыковеды, поворотить свой нос от анализов вдоль и поперек изученной рахманиновской колокольности, успешно локализованной в очагах распространения, к более острым проблемам «trata meegerici»?! Сделайте это, пока не начались серьезные осложнения! Или будем, как всегда, пассивно ожидать пандемического масштаба, который, так или иначе, нас всех накроет?!

#### Список использованной литературы

- Волкодарев, Р. (1927) *Внутренности аккордеона и других инструментов*. Хабаровск.
- Вышинский, А. Я. (1937–1953) *Процесс как музыкальная форма*, в: *Вышинский, А. Я. Полное собрание*, в 1500 тт. Москва–Ленинград: Тип. Главпрофобр, т. 99, 666 с.
- Казанов, А. (2003) *Каждодневный уход за органом*. Пермь: Пермьпресс, 10 с.
- Кум самбили тулия! *Антология цыганской песни* (1999) Сост. Василий Чебурела и Юрий Цура. Москва: Яр, 100 с.
- Мракобесова, У. Е. (1991) *Сакральная онтология переходных нот резко*

*ограниченного фальцета: архетипы калокагатии византийских кастратов*. Вилково: Путина, 100 с.

- Письма, дневники, воспоминания, доклады, заявления, ходатайства, докладные, долговые расписки и другие свидетельства музыкально-просветительской деятельности Винченцио Буносыря в Бессарабии в период 1789–1848 гг.* (1937) Под ред. Вильгельма Буназивы. Бэлц: Кэрц, 300 с.
- Папилломов, Б. (2012) *Все звуки, возможные для оркестра*. Научная монография. Херсон: ИН Спектор, 2013 с.
- Потусторонская, Г. И. (1974) *Занимательная музыкотерапия тяжелых психофункциональных расстройств. Тетрадь № 6. Игры с роялем*. Сахалинск: МК СОУК, 13 с.
- Стаканов, Алексей (1935) *Движения ударников*. Уч. пособие для ПТУ, Тула: Человечище, 227 с.
- Тумблер, Грета (2019) *Верните моё детство! Сборник докладов, манифестов и прокламаций международного конгресса*. Перевод с разных языков. Брюссель: Грин Пис, сс. 300–301.
- Salisson, Jules (1875) *Arrêtez l'infection!*, in: *Journal des Débats Politiques et Littéraires*, № 9.
- Cowbell, Gin sir (1889) *Longitudinal observations by the visiographic method of trapathococcal colonies in the bodies of retired opera singers (from Transylvania to the New Hampshire bog, from January 1877 to December 1888)*, in: *Nature*, № 1, pp. 1–50.

**Сігурд Флекс-Фібіре**

#### ТРАПАТИЗМ У СПВОЧОМУ МИСТЕЦТВІ ТА НЕБЕЗПЕКА ДРУГОЇ ХВИЛ ПАНДЕМІЇ

На стику між історико-культуроцентричним і музикознавчо-психіатричним підходами в точці здорового глузду автор статті досліджує недостатньо вивчену в літературі патологію музично-виконавської практики в галузі вокального мистецтва, яка має глибокі історичні коріння, однак, не дивлячись на застарілість, час від часу все більш гостро проявляється в небезпечних рецидивах, що загрожують світовому художньому прогресу музичної творчості та з цієї причини мають зустріти рішучий зкоординований опір спільноти високоосвічених сучасників.

**Ключові слова:** Мейербер, вокальне мистецтво, інфекційні хвороби, трапатокок, пандемія.

*Sigurd Flex-Fibirev*

**TRAPATISM IN THE SINGING ART AND THE DANGER OF THE  
SECOND WAVE OF THE PANDEMIC**

*At the junction between the historical-culture-centric and musicological-psychiatric approaches, at the point of common sense, the author of the article explores the pathology of musical performance practice in the field of vocal art, which has not been sufficiently studied in the literature, which has deep historical roots, however, despite its obsolescence, from time to time it manifests itself in dangerous relapses that threaten the world artistic progress of musical creativity and for this reason must meet resolute coordinated resistance from the community of highly educated contemporaries.*

**Keywords:** Meyerbeer, vocal art, infectious diseases, trapathococcus, tra-ta-ta.

**References**

- Volkodayver, R. (1927) *Vnutrennosti akkordeona i drugikh instrumentov* [The insides of the accordion and other instruments], Khabarovsk.
- Vyshinskiy, A. Ya. (1937–1953) *Protsess kak muzykalnaya forma* [The process as a musical form], v: *Vyshinskiy, A. Ya. Polnoye sobraniye*, v 150 tt., Moskva–Leningrad, Glavprofobr, t. 99, 666 p.
- Kazanov, A. (2003) *Kazhdodnevnyy ukhod za organom* [Daily organ care], Perm, Permyapress, 10 p.
- Kum sambili tuliya! Antologiya tsyganskoy pesni* (1999) [Anthology of the Gypsy Song], sost. Vasili Cheburela i Yuri Tsurа, Moskva, Yar, 100 p.
- Mrakobesova, U. Ye. (1991) *Sakralnaya ontologiya perekhodnykh not rezko ogranichenogo faltseta: arkhetypy kalokagatii vizantiyskikh kastratov* [Sacred ontology of transitional notes of sharply limited falsetto: archetypes of kalokagatya of Byzantine castrates], Vilkovo, Putina, 100 p.
- Pisma, dnevniki, vospominaniya, doklady, zayavleniya, khodataystva, dokladnyye, dolgovyie raspiski i drugiye svidetelstva muzykalno-prosvetitel'skoy deyatelnosti Vinchentsio Bunosyary v Bessarabii v period 1789–1848 gg.* (1937) [Letters, diaries, memoirs, reports, statements, petitions, memoranda, IOUs and other evidence of the musical and educational activities of Vincenzo Bunosyara in Bessarabia in 1789–1848], pod red. Vilgelma Bunaziviy, Belts, Kerts, 300 p.
- Papillomov, B. (2012) *Vse zvuki, vozmozhnyye dlya orkestra* [All sounds possible for an orchestra]. Nauchnaya monografiya, Kherson, IN Spektor, 2013 p.
- Potustoronskaya, G. I. (1074) *Zanimatel'naya muzykoterapiya tyazhelykh psikhofunktsionalnykh rasstroystv* [Entertaining music therapy for severe psycho-functional disorders]. *Tetrad № 6. Igray s royalem*, Sakhalinsk, MK

SOUK, 13 p.

Stakanov, Aleksey (1935) *Dvizheniya udarnikov* [Percussionist movements]. Uch. posobiye dlya PTU, Tula, Chelovechishche, 227 p.

Tumbler, Greta (2019) *Vernite moyo devstvo!* [Take back my virginity!] *Sbornik dokladov, manifestov i proklamatsiy mezhdunarodnogo kongressa*, per. s raznykh yazykov, Bryussel, Green Maneken Pis, pp. 300–301.

Salisson, Jules (1875) *Arrêtez l'infection!*, in: *Journal des Débats Politiques et Littéraires*, № 9.

Cowbell, Gin sir (1889) *Longitudinal observations by the visiographic method of trapathococcal colonies in the bodies of retired opera singers (from Transylvania to the New Hampshire bog, from January 1877 to December 1888)*, in: *Nature*, № 1, pp. 1-50.

*Стаття надійшла до редакції 14.04.2020*

*Стаття прийнята 14.05.2020*

## Розділ 7.

# НАУКОВА КРИТИКА

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2\(34\).218136](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2(34).218136)

УДК 929.167.7

*Инна Голубович*

### «ОТКРЫТАЯ БИОГРАФИЯ». М. А. БИРМАН О ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ П. М. БИЦИЛЛИ

*В статье критически анализируется книга известного историка М. А. Бирмана «П. М. Бицилли (1879-1953). Жизнь и творчество» (М., 2018). Это первая полномасштабная биография выдающегося представителя российско-украинского эмигрантского зарубежья. Реконструируя замысел и осуществление «сводного обзора жизни и творчества», предлагаемому одним из создателей междисциплинарной области «бициллиеведение», мы обосновываем тезис о книге как об «открытой биографии», принципиально незавершенном проекте, интригующем интеллектуальном предложении для гуманитарного сообщества.*

**Ключевые слова:** бициллиеведение, П. М. Бицилли, М. А. Бирман, биоисториописание, Л. П. Карсавин, И. М. Гревс, Салимбене.

О книге, которую мы представляем, уже в первых строках введения емко и исчерпывающе высказался сам автор – известный историк, славист, балканист, исследователь российской научной эмиграции Михаил Абрамович Бирман: «Предлагаемый читателю труд – первый в формате самостоятельной книги опыт сводного обзора жизни и творчества замечательного ученого-гуманитария из соцветия выдающихся талантов русского зарубежья Петра Михайловича Бицилли» [Бирман 2018: 7]. За этой краткой интродукцией стоит огромная многолетняя работа, преданность своему герою, «моя бициллиана», как выразился сам М. А. Бирман. Даже неполный перечень соответствующих работ исследователя впечатляет [Бирман 1997, Бирман 1998, Бирман 2000, Бирман 2002, Бирман 2005, Бирман 2006, Бирман 2009].

Бициллиеведение, область, в которой у Михаила Абрамовича одна из ведущих позиций, сегодня представляет собой «многожанровый и полидисциплинарный исследовательский ландшафт». Ученые из Болгарии, России, Украины, США, Израйля, Македонии и Сербии, других европейских стран – медиевисты, русисты, балканисты и славяноведы, филологи и лингвисты, политологи и философы, историки и историографы создали новое научное направление, персонцентрично сфокусированное на истории ученого, сумевшего своей неординарной личностью, жизненным подвигом, трагедией судьбы и невероятным по глубине и парадоксальности (определение М. А. Бирмана) творчеством сплотить представителей столь различных научных миров. (См. подробнее об историографии бициллиеведения [Бирман 1998, Попова 2008, Попова 2017, Попова,

Голубович 2018]). И, несмотря на то, что на этой ниве подвизается достаточно много исследователей, однако, пока никто из них не отважился на создание полноценной биографии ученого. Соприкоснувшись с этой междисциплинарной областью, я отчетливо осознаю ответственную серьезность тех резонансов, которые не позволяют другим исследователям приступить к столь масштабному предприятию: множество «белых пятен» в источниковой базе, с одной стороны, с другой, – обнаружение в последние годы корпуса ранее неизвестных архивных материалов, которые взрывают уже сложившиеся схемы и шаблоны канонической интеллектуальной биографии П. М. Бицилли, разнообразие и даже «конфликт интерпретаций». Об этом свидетельствуют презентации и дискуссии на двух последних крупных международных конференциях, посвященных ученому: «Петр Михайлович Бицилли (1879–1953): Возвращенное наследие» (София, 2018 г.) и «Гуманитарная наука русского зарубежья: К 140-летию со дня рождения П.М. Бицилли» (Москва, ноябрь 2019 г.). Можно только сожалеть, что в Одессе, на родине ученого, и в Одесском университете не состоялось никаких юбилейных мероприятий. Во время софийской конференции был представлен доклад М. А. Бирмана «О масштабах возвращенного наследия П. М. Бицилли (опыт характеристики количественных показателей)», материал которого вошел в книгу. Здесь уже акцентируем внимание автора к систематике, классификации и полноте «количественных показателей». Обустроенность книги огромным источниковедческим багажом, плотность деталей и фактов на страницу текста почти предельная.

Фигура «герменевтического круга», диалектика целого и отдельного, в этой ситуации – отнюдь не метафора, а реальная исследовательская проблема и затруднение. И нужна определенная научная дерзость, решимость, чтобы выйти из этого круга, необходима страстная энергия превращения отстраненно-объективированного и науковедческого модуса «бициллиеведения» в экзистенциальный, аутопоэзисный акт «моей бициллианы», где при этом в исследовательской страстности не теряется беспристрастность и научная объективность. Итог: открытая биография. Открытая для разнообразия интерпретаций и бесконечно углубляющегося понимания, когда «призрак» герменевтического круга – уже не столько затруднение и почти тупик, а путеводитель на то, что процесс понимания исторических событий и индивидуальной судьбы-биографии не может быть завершён, мысль движется по расширяющемуся кругу. В этом смысле лучшая биография – та, которую можно назвать материалами к *биографиям* (принципиально важно во множественном числе). Именно так бы я охарактеризовала жанр книги, считая такую характеристику важнейшим достоинством и преимуществом.

Чтобы оттенить именно эту особенность, в качестве безупречного примера иного жанра – «материалы к *биографии*» укажу на книгу о еще одном выдающемся представителе российско-украинской эмиграции Дмитрие Чижевском: Д. И. Чижевский, Избранное: В 3 т. Т. 1: Материалы к биографии: (1894–1977)» [Чижевский 2007]. Судьбы двух ученых пересекались в режиме «заочного диалога» [Васильева 2008]. В книге М. А. Бирмана этому сюжету уделено пристальное фактуальное внимание. В тщательно составленном именном указателе имя Д. И. Чижевского встречается 10 раз в соотношении с разными фрагментами текста. При этом в отдельный развернутый сюжет эта тема не выделена, зато источниковедческая база отношений двух интеллектуалов щедро предложена будущим исследователям.

Судьба подарила мне счастливую возможность пусть эпизодического, но достаточно плотного общения с Михаилом Абрамовичем как раз на этапе подготовке книги, когда он стремился в эпистолярном общении со многими коллегами собрать как можно больше информации о современном состоянии «бициллиеведения». Меня лично подкупила скрупулезность историка, которому было важно в составлении раздела II «Приложения» – «Литература о П. М. Бицилли» (книги, статьи и публикации разных форматов и жанров, включая мемуары, о жизни и творчестве П. М. Бицилли) [Бирман 2018: 386–421] учесть всех, кто внес свой вклад в изучение жизни и творчества ученого, от маститых ученых до начинающих исследователей, особенно на родине своего биографического героя – в одесском интеллектуальном ландшафте. В одном из писем М. А. Бирман сам дал краткую экспликацию своей десятой по счету крупной работы о П. М. Бицилли: «это – первый сводный труд, сочетающий объемную «реконструкцию» его биографии и панорамный обзор всей его разноплановой деятельности, многодисциплинарного наследия выдающегося ученого-гуманитария» (Письмо М. А. Бирмана И. В. Голубович, Ашдод/Ашкелон – Одесса, XII, 2018). Я бы добавила еще один «регион» объемной во всех смыслах архитектоники книги: это – «археология» бициллиеведения, конечно же, далеко не исчерпывающая, поскольку сегодня в одиночку почти невозможно удержать в поле зрения все книжные и журнальные новинки по данной теме. М. А. Бирман в монографии уточняет неверные позиции в ранее опубликованных текстах (в частности, по поводу времени знакомства П. М. Бицилли и И. А. Бунина: принимает аргументацию Т. М. Двинятиной о знакомстве и единственной личной встрече Бунина и Бицилли в Одессе в 1919 году) [Бирман 2018: 58].

В рамках краткой критической статьи представим лишь общее содержание и смысловую архитектуру книги, а также некоторые важные

ее контексты. Книга построена по хронологическому принципу и состоит из двух частей, неравноценных по объему: «Одесса» (главы «Детство и юношество. Годы учебы») и «Становление ученого» [Бирман 2018: 17–64] и «Жизнь в эмиграции» (главы: «Пребывание в королевстве С.-Х.-С. (Югославия)», «В начале болгарского периода», «Тернистый путь профессора-контрактника 1930 гг. (29.IX.1932– VIII.1939)», «В пору бомбежек и потрясений II Мировой войны (IX.1939– IX.1944)», «Последние годы») [Бирман 2018: 64–277]. Верный принципу спацио-темпорального единства биограф даже в названиях глав предпочитает быть предельно точным в указании хронотопа жизни своего героя. «Заключение» может быть представлено и как самодостаточная, строго систематизированная работа, в ней и осуществляется синтез всех ранее выделенных аспектов и тематических блоков [Бирман 2018: 277–293]. Это наиболее концептуальная и теоретически насыщенная часть книги. Здесь автор решается на то, чего избегал в основных главах и разделах: на поиск «биографического шифра», «биографического ключа» драматической и даже трагической судьбы своего героя («многодисциплинарный гуманитарий-универсал», «подлинный специалист по истории европейской цивилизации и культуры», «великий труженик, наделенный выдающимся оригинальным талантом», «поразительный человек», не укладывающийся в стандартные для ученого мира рамки), и даже – «пензионер без пенсии», оказавшийся в изоляции в последние годы жизни). Здесь обобщаются показатели внешней (количественной) стороны наследия Бицилли, жанровой структуры его научной продукции, изданий и переизданий его работ, их успеха и признания, в том числе и после смерти ученого. Осуществлен панорамный обзор содержательных аспектов трудов ученого, на основе которого выделены 13 дисциплинарно-тематических блоков, подкрепляющих «биографический шифр» полидисциплинарного интеллектуала, не укладывающегося в стандартные узко-цеховые рамки (сам П. М. Бицилли использовал в переписке с Г. В. Флоровским достаточно резкое выражение – «цеховое тупоумие»): античность и средневековье, всеобщая история, теория исторической науки / историософия / историография / преподавание истории; сочинения о классиках русской литературы. Отдельно выделены: теория и история мировой и русской литературы, а также сочинения по теории и истории русского литературного языка и по фольклору и т. д. Уверена, что представленная спецификация вызовет дискуссию, но, несомненно, стоит принципиально поддержать это интеллектуальное предложение. У меня вызывает несогласие объединение рубрик «теория исторической науки / историософия / историография / преподавание истории» в один блок. «Историософия» также крайне уязвимое

наименование по отношению к ученому, резко отторгавшего генерализирующую, гипостазирующую философию истории гегелевского типа, метафизику истории. На то, что «историософия», скорее, была предметом критики для Бицилли указывают и М. А. Васильева [Васильева 2008: 19], и В. Л. Левченко [Левченко 1999].

Почти треть объема книги занимают «Приложения» [Бирман 2018: 294–440], тщательно составляемые в течение многих лет. Здесь в полной мере проявились позитивистские предпочтения историка-эмпирика, уже отмеченная нами ориентация на полноту количественных характеристик. Перед нами развернутый и тематизированный справочник, глубоко продуманное в рамках избранной методологии картографирование биографии Бицилли. Читатель найдет схемы родственных связей Бицилли и его жены Марии Тимофеевны (Гадушевы) Полянкевич, хронику жизни и творчества, алфавитный перечень адресатов П. М. Бицилли, чьи письма и публикации хранятся в Пушкинском доме, список псевдонимов и криптонимов своего персонажа, список периодических и полупериодических изданий, где он печатался, перечень названий 95-ти спецкурсов прочитанных профессором истории в Софийском университете в 1924–1948 гг.). Последнее, седьмое «Приложение» – преимущественно, качественно-количественный срез состояния бициллиеведения. Кроме подробнейшей сорокастраничной библиографии опубликованных работ и писем П. М. Бицилли (это уже второй, расширенный вариант, снабженный вступительными замечками), представлена обширнейшая литература о нем за 1912–2016 годы. Почти за каждой позицией этого списка, особенно последних лет, стоит личное эпистолярное общение, неустанный труд по «собираанию» тех, кто приобщился к жизне- и мыслетворчеству незаурядного ученого, кто содействовал возвращению его наследия. В самом тексте монографии также представлен богатый иллюстративный материал – около 60 рисунков и фотографий одесского и эмигрантского периодов.

Автором осуществлено предельное «приближение к Бицилли» (метафора Т. Н. Поповой, которая близка Михаилу Абрамовичу, на что он специально указал в нашей с ним переписке. Для него я бы уточнила эту метафору – «приближение к феномену Бицилли»). Однако это отнюдь не «погружение в чужую психею», это не та историко-герменевтическая, историко-психологическая, мировоззренческая установка и методологическая процедура, которая составляла научное кредо самого Петра Михайловича. Данный метод, как мне представляется, инороден теоретическому подходу М. А. Бирмана, на что опосредованно указывает и А. Тесля в своей рецензии на монографию: «Автор всячески избегает



касаться погружений во «внутренний мир» своего героя, развернутых интерпретаций – и в тех случаях, когда не опирается на конкретный источник, последовательно оговаривает свои или других исследователей предположения, в доброй позитивистской манере жестко отделяя установленные факты от гипотез» [Тесля 2018].

И здесь встает еще одна принципиальная методологическая проблема, которую мы в рамках рецензии лишь затронем. Она касается теоретических и даже онтологических презумпций таких междисциплинарных областей как биографистика, биографика, биоисториописание, для которых крайне значим этос и модус погружения в иную жизнь. Важнейший вопрос – какова внутренняя духовная и интеллектуальная связь между биографом и биографируемым: конгенитальность или дистанция? Я полагаю, что в данном случае это позиция дистанции, иноприродности исследовательской установки. Однако такая диспозиция предлагает новые возможности, создает более многомерную оптику прочтения «книги жизни» выдающегося ученого. Если П. М. Бицилли концептуально и методологически тяготеет к философии жизни, к исторической психологии, антропологии и герменевтике, то М. А. Бирман ориентируется на стандарты объективистского, системного эмпирического историописания, в духе «добротного позитивизма», как справедливо отмечает А. Тесля. О своем методе Бицилли емко высказался, в частности, в письме к Г. В. Флоровскому, еще одному одесситу-эмигранту, своему студенту по историко-филологическому факультету Императорского Новороссийского университета, ставшему в первые годы эмиграции другом и собеседником. Говоря о своих планах на предполагаемой (но не состоявшейся в запланированный срок осенью 1922 года) защите магистерской диссертации Флоровского «Историческая философия Герцена», ученый пишет: «Я, может быть, ... воспользуюсь случаем не для “дискуссии”, а для прославления Вашего (NB и моего собств[енного]) метода интерпретации “текстов” при помощи “перемещения себя внутрь” их автора, и поговорю о том, насколько это правильно и удобно не только для “философа”, но и для историка» (П. И. Бицилли, Письмо Г. Ф. Флоровскому от 17.11.1922 г. [Галчева, Голубович 2015: 172].

В указанном несовпадении, «несродном сродстве», несомненно, одна из интриг представляемой книги. Вместе с тем, историк-биограф выбирает в качестве эпиграфа и методического путеказателя в своей версии биографической реконструкции / воспроизведения-конструкции / биографического синтеза высказывание П. М. Бицилли, которое «доброму позитивизму» никак не противоречит: «... философ, естествоиспытатель, историк прежде всего – творчески в области своей науки раскрывающая

себя личность... Его научная деятельность является... его биографией» [Бирман 2018: 3]. Мы имеем в определенном отношении дело со своеобразной «двойной герменевтикой». Автору биографии символически помогает герой биографического повествования, который в своем собственном творчестве больше, чем кто-нибудь другой, сделал для утверждения современных стандартов биографического письма, для свершения «биографического поворота» в ряду многих других фундаментальных “turn” и “kehre” нашего времени [Голубович 2010, Попова 2019: 59-63 (Глава «О поворотах и дисциплинах»); Curriculum Vitae... 2010]. Поворотной в указанном контексте является первая крупная работа П. М. Бицилли, его магистерская диссертация «Салимбене. Очерки итальянской жизни жизни XIII века» (Одесса, 1916) [Бицилли 1916]. Историю и полемический контекст ее создания достаточно подробно и «плотно» реконструирован в монографии Бирмана: публикация монографии, отзывы на нее в России и в Италии (Л. П. Карсавин, В. Забугин), защита магистерской диссертации на основе монографии в мае 1917 г. в «центре изучения европейского Средневековья» – на кафедре всеобщей истории историко-филологического факультета Императорского Санкт-Петербургского университета, руководимой И. Гревсом, он же стал одним из оппонентов наряду с известным филологом Д. П. Петровым и оппонентом «от публики» Л. П. Карсавиным [Бирман 2018: 46–49]. Мне в этой реконструкции не хватило полемического контекста: а) соотношения «Салимбене» с книгой Льва Платоновича Карсавина «Очерки религиозной жизни Италии XII–XIII веков» (1912), на которую постоянно отзывается согласием и несогласием в своем «итальянском» тексте Бицилли, хотя отношениям ученого со своим постоянным оппонентом и внутренним собеседником в других главах книги Бирмана уделено достаточное внимание; б) постановки дискуссионного для многих бициллиеведов вопроса о принадлежности ученого к петербургской школе медиевистики [Клюев, Свешников 2014].

О том, чего еще мне не хватило в фундаментальном «сводном обзоре» жизни и творчества незаурядного ученого-гуманитария, выскажусь словами самого Петра Михайловича Бицилли, обращенными к своему младшему другу Г. В. Флоровскому в уже процитированном письме (оно представляет собой первый известный нам серьезный отзыв на магистерскую диссертацию последнего «Историческая философия Герцена», одновременно историософскую и «персоноцентричную»). «Вы не пошли до конца на избранном Вами пути: Вы не “доиндивидуализировали” Герц[ена]» [Галчева, Голубович 2015: 170]. Бицилли в сводном объемном обзоре не «доиндивидуализирован», мешает индивидуации и принятое по всему тексту сокращение его имени – ПМБ.

Завершаем наше приглашение погрузиться в жизнь и творчество Петра Бицилли вместе с Михаилом Бирманом возвращением к тезису об «открытой биографии». Последняя страница «Заключения» – это приглашение к активному продолжению бициллиеведческих штудий, приглашение не риторическое, как это часто бывает, а предельно конкретное и практическое. Маститый историк действительно предстает как организатор «бициллиеведческого процесса», адресно обозначая первоочередные задачи: необходимость издания хранящихся в Пушкинском доме ИРЛИ рукописей неопубликованных работ и эпистолярия; переиздание давно напечатанных в раритетных изданиях и ставших фактически малодоступными некоторых его трудов в форме избранных сочинений; розыск и публикация писем Бицилли, разбросанных в разных, преимущественно, частных архивах. Как раз тут «иноприродность» отношения к текстам биографа и его героя оказывается спасительно и продуктивно взаимодополнительной. Петру Михайловичу просто по человечески крайне «повезло» с биографом. Сам он не очень внимательно относился к своему эпистолярному наследию, в отличие от скрупулезного и дотошного в самом позитивном смысле создателя жизнеописания. И самое важное приглашение показывает, что Михаил Абрамович Бирман не считает, что его книга «закрывает» тему создания полноценной биографии Бицилли, напротив, она ее открывает: «желательно скорейшее создание (на основе целенаправленного и концентрированного исследования отдельных крупных пластов творчества и циклов публикаций ученого) сводных и обзорных монографических трудов о наследии П. М. Бицилли» [Бирман 2018: 293].

#### Список использованной литературы

- Бирман, М. А. (2018) *П. М. Бицилли (1879–1953). Жизнь и творчество*. Москва: Водолей, 444 с.
- Бирман, М. А. (2009) *Этапы, вехи и парадоксы бициллиеведения (К постановке вопроса)*, в: *Българите в Северното Причерноморие. Изследвания и материали. Втора част. Бицилизнанието в международното интелектуално пространство: състояние и перспективи*, Одеса–Велико Търново, Т. 10, сс. 279–290.
- Бирман, М. А. (2006) *П. М. Бицилли (1879–1953). Штрихи к портрету ученого*, в: *Бицилли, П. М. Избранные труды по средневековой истории: Россия и Запад*, сост. Ф. Б. Успенский; отв. ред. М. А. Юсим, Москва: Языки славянских культур, сс. 633–718.
- Бирман, М. А. (2005) *П. М. Бицилли в югославский период эмиграции (1920–1923)*, в: *Славяноведение*, Москва, № 4, сс. 84–95.

- Бирман, М. А., Горяинов, А. Д. (2002) *Российские интеллектуалы-эмигранты в Болгарии 1920–1930-х годов*, в: *Новая и новейшая история*, Москва, № 1, сс. 173–193.
- Бирман, М. А. (2000) *Русская эмиграция в Болгарии (в науке, культуре и просвещении)*, в: *Новый журнал*, Нью-Йорк, т. 218, сс. 167–179.
- Бирман, М. А. (1998) *А. П. Мещерский (1915–1992): Несколько страниц к биографии первого «бициллиеведа»*, в: *??????????: К 70-летию Владимира Николаевича Топорова*, Москва: Индрик, сс. 800–805.
- Бирман, М. А. (1997) *П. М. Бицилли (1879–1953)*, в: *Славяноведение*, Москва, № 4, сс. 49–63.
- Бицилли, П. М. (1916) *Салимбене. Очерки итальянской жизни XIII века*, Одесса: Зап. Имп. Новорос.ун-та, Ист.-филол. фак-та. Вып. 12, 389 с.
- Васильева, М. А. (2008) *П. М. Бицилли и Д. И. Чижевский: К истории одного «заочного диалога»*, в: *Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика*, № 1, Воронеж, сс. 17–23.
- Галчева, Т. Н., Голубович И. В. (2015) *«Понемногу приспосаблиюсь к “независящим обстоятельствам”»: П. М. Бицилли и семья Флоровских в первые годы эмиграции*, научн. ред. В. В. Янцен, София: Солнце, 320 с.
- Голубович, И. В. (2010) *П. М. Бицилли о феномене автобиографии и «биографический поворот» в современной гуманитаристике*, в: *Currículum Vitae. Вып. 2: Творчество П. М. Бицилли и феномен гуманитарной традиции Одеського университета*, ред. коллегия: Довгополова О. А., Голубович И. В. та ін., Одеса: ФОП “Фрідман О. С.”, сс. 183–194.
- Клюев, А. И., Свешников, А. В. (2014) *П. М. Бицилли и петербургская школа медиевистики. Вместо предисловия*, в: *Средние века*. Вып. № 4, т. 75, сс. 387–394.
- Левченко, В. Л. (1999) *Культура как духовный контекст эпохи в работах П. М. Бицилли*, в: *Труды семинара по герменевтике (Герменеус)*. Вып. 1, Одесса: Принт Мастер, сс. 209–220.
- Попова, Т. Н. (2008) *Фундаторы бициллиеведения: М. Н. Велева, М. А. Бирман*, в: *Проблемы славяноведения. Сб. научных статей и материалов*, Брянск: ООО «Ладомир», Вып. 10, сс. 159–172.
- Попова, Т. Н. (2017) *Жизнеописание ученого-историка на перекрестке историографических традиций. Теория. Методология. Практика*, Одесса: Бондаренко М. А., 426 с.
- Попова, Т. Н. (2019) *Дисциплинарный образ науки: подходы и понятия*, Одесса: Бондаренко М. А., 392 с.



Попова, Т. Н., Голубович, И. В. (2019) *Размышления на два голоса. Читаем книгу: Бирман М. А. П. М. Бицилли (1879–1953). Жизнь и творчество. М.: Водолей, 2018, в: Культура украинских философских сообществ: ситуация трансформации: [коллективная монография] / ред. кол. Л. Н. Богатая, И. В. Голубович, К. В. Райхерт; отв. ред Л. Н. Богатая, Одесса: Печатный дом, сс. 143–159.*

Тесля, А. (2018) *Жизнь русского энциклопедиста в эмиграции и одиночестве. Бицилли [М. А. Бирман. П. М. Бицилли (1879–1953). Жизнь и творчество. М.: Водолей, 2018. 444с.], в: REGNUM. URL: <https://regnum.ru/news/innovatio/2548571.html>.*

Чижевский, Д. И. (2007) *Избранное: В 3 т. Т. 1: Материалы к биографии: (1894–1977, сост., вступ. ст. В. Янцена; Коммент. В. Янцена и др., Москва: Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»; Русский путь, 849 с. Curriculum Vitae. (2010) Вып. 2: Творчество П. М. Бицилли и феномен гуманитарной традиции Одесского университета, ред. коллегия: Довгополова О. А., Голубович И. В. та ін. Одеса: ФОП “Фридман О. С.”, 226 с.*

*Інна Голубович*

#### «ВІДКРИТА БІОГРАФІЯ». М. А. БІРМАН ПРО ЖІТТЯ ТА ТВОРЧІСТЬ П. М. БІЦИЛЛІ

*В статті даний критичний аналіз книги відомого історика М. А. Бірмана «П. М. Бицилли (1879–1953). Жизнь и творчество» (М., 2018). Це перша повномасштабна біографія видатного представника російсько-українського емігрантського зарубіжжя. Реконструється авторський задум і здійснення «зведеного огляду життя та творчості», обґрунтовується теза «відкритої біографії» та матеріалів до біографій щодо змісту та структури книги М. А. Бірмана. Перед нами принципово незавершений проект, інтригуюча інтелектуальна пропозиція для широкої міждисциплінарної спільноти гуманітаріїв.*

**Ключові слова:** біцілієзнавство, П. М. Біцлі, М. А. Бірман, Л. П. Карсавін, І. М. Греєв, Салімбене, біоісторіографія.

*Inna Golubovych*

#### «OPEN BIOGRAPHY». M. A. BIRMAN ON P. M. BITSILLI'S LIFE AND WORK

*The paper presents the book of the famous historian M. A. Birman “P. M. Bitsilli (1879–1953). Life and works” (M., 2018). This is the first full-scale biography of a foremost Russian intellectual in exile. Reconstructing the idea and implementation of the “summary overview” monograph proposed by the leader of Bitsillian studies, we substantiate the thesis about the*

*Birman's text as an “open biography”, a fundamentally unfinished project, an intriguing research proposal for an interdisciplinary Humanities.*

*“Open biography” is open to a variety of biographical interpretation and infinitely deepening understanding, when the “ghost” of hermeneutic circle is no longer a difficulty and almost dead end, but a guide to the fact that the process of comprehension of historical event and individual destiny cannot be completed. The thought moves in an expanding circle. In this sense, the best biography is a subgenre that can be called “materials for biographies (in the plural, it is fundamentally important).*

*One of the most principled question for us what is the internal spiritual and intellectual connection between the author and hero of biography: congeniality or distance? Our point of view, in the version of M. A. Birman this is a position of distance, foreignness, heterogeneity of the scientific attitude. However, such disposition offers new opportunities, creates more multidimensional optics for reading the “book of life” of an outstanding scholar Petr Bitsilli.*

**Keywords:** *Bitsillian studies, P. M. Bitsilli, M. A. Birman, Biohistoriography, L. P. Karsavin, I. M. Grevs, Salimbene.*

#### References

- Birman, M. A. (2018) *P. M. Bitsilli (1879–1953). Zhizn i tvorchestvo [P. M. Bitsilli (1879-1953). Life and works]*, Moskva: Vodolej, 444 p.
- Birman, M. A. (2000) *Russkaja jemigracija v Bolgarii (v nauke, kul'ture i prosveshhenii)[Russian emigration in Bulgaria (in science, culture, education)]*, v: *Novyj zhurnal*, New York, Vol. 218, pp. 167–179.
- Birman, M. A., Gorjainov, A. D. (2002) *Rossijskie intellektualy-jemigranty v Bolgarii 1920–1930-h godov [Russian intellectuals-emigrants in Bulgaria in the 1920s and 1930s]*, v: *Novaja i novejšaja istorija*, Moskva, № 1, pp. 173–193.
- Birman, M. A. (1997) *P. M. Bitsilli (1879–1953)*, v: *Slavjanovedenie*. Moskva, № 4, pp. 49–63.
- Birman, M. A. (2005) *P. M. Bitsilli v jugoslavskij period jemigracii (1920–1923) [P. M. Bitsilli in the Yugoslav period of emigration (1920–1923)]*, v: *Slavjanovedenie*, Moskva, № 4, pp. 84–95.
- Birman, M. A. (2006) *P. M. Bitsilli (1879–1953). Shtrihi k portretu uchenogo [P. M. Bitsilli (1879–1953). Strokes to the portrait of a scientist]*, in: *Bitsilli, P. M. Izbrannye trudy po srednevekovoj istorii: Rossija i Zapad*, sost. F. B. Uspenskij; отв. ред. М. А. Jusim, Moskva: Jazyki slavjanskih kul'tur, pp. 633–718.
- Birman, M. A. (2009) *Jetapy, vehi i paradoksy bicillivedenija (K postanovke*

- voprosta) [Stages, Milestones, and Paradoxes of Bicillian Studies (To the Question)], v: *Bulgarite v Severnoto Prichernomorie. Izsledovanija i materialii*. Vtora chast. Bitsiliznaniето v mezhdunarodnoto intelektualno prostranstvo: sostojanie i perspektivi, Odesa–Veliko Turnovo, vol. 10, pp. 279–290.
- Birman, M. A. (1998) *A. P. Meshcherskij (1915–1992): Neskolko stranic k biografii pervogo «bicilliveda»* [A.P. Meshchersky (1915–1992): A few pages to the biography of the first “bicillologist”], v: ??????????: *K 70-letiju Vladimira Nikolaevicha Toporova*, Moskva: Indrik, pp. 800–805.
- Bitsilli, P. M. (1916) *Salimbene. Oчерki italjanskoj zhizni XIII veka* [Salimbene. Essays on the Italian life of the life of the 13th century], Odessa: Zap. Imp. Novoros.un-ta, Ist.-filol. fak-ta. Vyp. 12, 389 p.
- Vasileva, M.A. (2008) *P. M. Bitsilli i D. I. Chizhevskij: K istorii odnogo «zaochnogo dialoga»* [P. M. Bitsilli and D. I. Chizhevsky: On the history of a “correspondence dialogue”], v: *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta*. Serija: Filologija. Zhurnalistika, № 1, Voronezh, pp. 17–23.
- Galcheva, T. N., Golubovych I. V. (2015) «*Ponemnogu prisposobljajus' k “nezavisjashhim obstojatel”stvam”*»: *P.M. Bitsilli i semja Florovskih v pervye gody jemigracii* [“Little by little I adapt myself to the “circumstances beyond control”] nauchn. red. V. V. Jancen, Sofija: Solnce, 320 p.
- Golubovych, I. V. (2010) *P. M. Bitsilli o fenomene avtobiografii i «biograficheskij povорот» v sovremennoj gumanitaristike* [P. M. Bitsilli on the phenomenon of autobiography and the “biographical turn” in modern Humanities], v: *Curriculum Vitae*. Vyp. 2: Tvorchestvo P. M. Bitsilli i fenomen gumanitnoј tradicii Odeskogo universiteta, red. kolegija: Dovgopolova O. A., Golubovych I. V. ta in., Odesa: FOP “Fridman O.S.”, pp. 183–194.
- Kljuev, A. I., Sveshnikov, A. V. (2014) *P. M. Bitsilli i peterburgskaja shkola medievistiki. Vmesto predislovija* [P. M. Bitsilli and the St. Petersburg School of Medieval Studies. Instead of a foreword], v: *Srednie veka*. Vyp. № 4, Vol. 75, pp. 387–394.
- Levchenko, V. L. (1999) *Kultura kak duhovnyi kontekst epohi v rabotah P. M. Bitsilli* [Culture as a Spiritual Context of Epoch in the Works of P. M. Bitsilli], v: *Trudy seminara po germenevtiki (Germeneus)*, vyp. 1, Odessa, Print Master, pp. 209–220.
- Popova, T. N. (2008) *Fundatory bitsillivedenija: M. N. Veleva, M. A. Birman* [Founders of Bitsillian Studies: M.N. Veleva, M.A. Birman], v: *Problemy slvjanovedenija*. Sb. nauchnyh statej i materialov, Brjansk: OOO «Ladomir», vyp. 10, pp. 159–172.
- Popova, T. N. (2017) *Zhizneopisanie uchenogo-istorika na perekrestke*

- istoriograficheskikh tradicij. Teorija. Metodologija. Praktika* [Biography of a historian at the crossroads of historiographic traditions. Theory. Methodology. Practice], Odessa: Bondarenko M. A., 426 p.
- Popova, T. N. (2019) *Disciplinarnyj obraz nauki: podhody i ponjatija* [Disciplinary image of science: approaches and concepts], Odessa: Bondarenko M. A., 392 p.
- Popova, T. N., Golubovych, I. V. (2019) *Razmyshlenija na dva golosa. Chitaem knigu: Birman M. A. P. M. Bitsilli (1879–1953). Zhizn i tvorcestvo. M.: Vodolej, 2018* [Reflections on two voices. We are reading the book: Birman M.A. P.M. Bitsilli (1879–1953). Life and work. M.: Aquarius, 2018], v: *Kultura ukrainskikh filosofskikh soobshhestv: situacija transformacii*: [kollektivnaja monografija] / red.kol. L. N. Bogataja, I. V. Golubovych, K. V. Rajhert; otv. red L. N. Bogataja, Odessa: Pechatnyj dom, pp. 143–159.
- Teslja, A. (2018) *Zhizn russkogo jenciklopedista v jemigracii i odinochestve. Bitsilli [M. A. Birman. P.M. Bitsilli (1879–1953). Zhizn i tvorcestvo. M.: Vodolej, 2018. 444 p.]* [The life of a Russian encyclopedist in emigration and loneliness. Bitsilli [Birman M. A. P. M. Bitsilli (1879–1953). Life and work. M.: Aquarius, 2018], v: *REGNUM*. URL: <https://regnum.ru/news/innovatio/2548571.html>
- Chizhevskij, D. I. (2007) *Izbrannoe: V 3 t. T. 1: Materialy k biografii: (1894–1977)* [Selected works: In 3 vol. Vol. 1: Materials for biography: (1894–1977)], sost., vstup. st. V. Jancen: Komment. V. Jancen i dr., Moskva: Biblioteka-fond «Russkoe Zarubezhie»; Russkij put, 849 p.
- Curriculum Vitae* (2010) Vyp. 2: Tvorchestvo P. M. Bitsilli i fenomen gumanitarnoj tradicii Odeskogo universiteta, [Curriculum Vitae. Issue. 2: The work of P.M.Bitsilli and the phenomenon of the humanitarian tradition of Odessa University], red. kolegija: Dovgopolova O. A., Golubovych I. V. ta in. Odesa: FOP “Fridman O. S.”, 226 p.

Стаття надійшла до редакції 7.05.2020

Стаття прийнята 7.06.2020

## ЗМІСТ

Розділ 1. СМІХ ТА ГУМОР: ОНТОЛОГІЯ, СЕМІОТИКА,  
ГЕРМЕНЕВТИКА

Буцикіна Є. Сміх як комунікація (в рецепції Ф. Ніцше і А. Бергсона Ж. Батаєм) .....	8
Михайлюк А., Вершина В. Смех и миф (некоторые особенности взаимоотношений) .....	20
Королькова О. Семиотика иронии и ирония семиотики: интеллектуальный детектив .....	33
Кришевська Л. Вдаваний патос деконструкції .....	42
Коначева С. Интерпретация юмора в анатеистическом проекте Р. Керни .....	51
Барковский П. Герменевтика смешного в художественном тексте .....	61
Райхерт К. Логический механизм «обнаружение несоответствия – разрешение несоответствия» в шутке, загадке и парадоксе .....	78

## Розділ 2. ВИМІРИ СМІШНОГО В АНТИЧНОМУ ДИСКУРСІ

Шевцов С. Ирония в Платонівському <i>Федрі</i> .....	87
Мухутдинов О. Трагедия и комедия жизни: противопоставление разумения и удовольствия в “Филебе” Платона .....	102

## Розділ 3. СМІХ МИСТЕЦТВА ТА МИСТЕЦТВО СМІХА

Афанасьев О., Василенко І. Ирония в іронічному детективі .....	112
Мисюн А. Gaudeamus igitur: посмішка в голандському живописі XVII ст. ....	122
Щокіна О. Інтуїція та іронія як засоби пізнання в теоріях адептів мистецтва українського авангарду початку ХХ століття .....	134
Петриковская Е. Метамодернизм как способ концептуализации современности в сатирических трагикомедиях Паоло Соррентино .....	143
Бородіна Н. Ирония у кіновесвіті <i>Людей Х</i> як проблема еволюційної етики .....	159
Русских С. Японські аніме у контексті філософії гумору: глобальна локальність .....	171

## Розділ 4. КАРИКАТУРИ ТА МЕМИ ЯК ВИМІРИ СМІШНОГО

Семотюк О. Кто я: стратегія чи випадковість?: комп'ютерний контент-аналіз карикатур і мемів на В. Зеленського .....	180
Золотарьова К. Вплив мистецтва карикатури на вибори Президента Франції 2017 року .....	195

Kazanevsky V. “Pandemic” of coronavirus cartoons .....	208
--	-----

## Розділ 5. СОЦІАЛЬНІ КОМПОНЕНТИ СМІШНОГО

Рогожа М. Про травестійну складову в політичній культурі (етичний аспект) .....	220
Золотарьова Е. Дискуссионность вопроса о традициях одесского карнавала .....	230
Еремеева Е. «Рішуча боротьба зі сміхачами-одинаками»: творення колективних ідентичностей за допомогою сміхових практик в радянському суспільстві .....	241
Боронников А., Лысенко О., Саначин А. Эскалация юмора в эпоху катаклизма или механизмы формирования сетевых сообществ при помощи юмористических интернет-мемов .....	250

## Розділ 6. НАУКОВІ ПАРОДІЇ

Флекс-Фибирев С. (Шип С.) Трапатизм в певческом искусстве и опасность второй волны пандемии .....	261
---	-----

## Розділ 7. НАУКОВА КРИТИКА

Голубович І. «Открытая биография». М. А. Бирман о жизни и творчестве П. М. Бицилли .....	275
--	-----

## CONTENTS

### Section 1. LAUGHTER AND HUMOR: ONTOLOGY, SEMIOTICS, HERMENEUTICS

<b>Butsykina Y.</b> Laughter as communication (in the reception of F. Nietzsche and A. Bergson by G. Bataille) .....	8
<b>Mikhailyuk A., Vershóna V.</b> Laughter and myth (some features of relationships) .....	20
<b>Korolkova O.</b> Semiotics of ironia and ironia semiotics: intellectual detective .....	33
<b>Kryshevska L.</b> Imaginary pathos of deconstruction .....	42
<b>Konacheva S.</b> Interpretation of humor in Richard Kearney's anatheistic project .....	51
<b>Barkouski P.</b> Hermeneutics of the ridiculous in fiction .....	61
<b>Raikhert K.</b> The logical mechanism "The detection of the incongruence – the resolution of the incongruence" in joke, riddle and paradox .....	78

### Section 2. DIMENSIONS OF THE RIDICULOUS IN ANCIENT DISCOURSE

<b>Shevtsov S.</b> Ironia in Plato's <i>Phaedrus</i> .....	87
<b>Mukhutdinov O.</b> Tragedy and comedy of life: contrast of understanding and pleasure in Plato's <i>Philebus</i> .....	102

### Section 3. LAUGHTER OF ART AND THE ART OF LAUGHTER

<b>Afanasiev A., Vasilenko I.</b> Irony in ironic detective .....	112
<b>Misyun A.</b> Gaudeamus igitur: a smile in dutch painting of the XVII century .....	122
<b>Shchokina O.</b> Intuition and irony as means of cognition in the theories of adherents of art of the ukrainian avant-garde of the beginning of XX century .....	134
<b>Petrykivska O.</b> Metamodernism as a method for conceptualization of modernity in the satiric tragicomedia of Paolo Sorrentino .....	143
<b>Borodina N.</b> Irony in the <i>X-men</i> film series as a problem of evolutionary ethics .....	159
<b>Russkih S.</b> Japanese animes in the context of humor philosophy: global locality .....	171

### Section 4. CARTOONS AND MEMEMES AS DIMENSIONS OF THE FUNNY

<b>Semotiuk O.</b> Who am I: strategy or accident?: computer based	
--	--

contents analysis of cartoons and memes of V. Zelensky .....	180
<b>Zolotariova K.</b> The influence of caricature arts on the election of the president of France 2017 .....	195
<b>Kazanevsky V.</b> "Pandemic" of coronavirus cartoons .....	208

### Section 5. SOCIAL COMPONENTS OF THE FUNNY

<b>Rohozha M.</b> On travesty component in political culture (ethical dimension) .....	220
<b>Zolotariova Í.</b> Discussion of the question about the traditions of the Odessa carnival .....	230
<b>Yeremieieva K.</b> «Decisive fight against lonely boosters»: creating collective identities using laughter practices in the soviet society .....	241
<b>Boronnikov A., Lysenko O., Sanachin A.</b> Escalation of humor in the era of cataclysm or community networking mechanisms with the help of humors internet-memes .....	250

### Section 6. SCIENTIFIC PARODIES

<b>Flex-Fibirev S. (Shyp S.)</b> Trapatism in the singing art and the danger of the second wave of the pandemic .....	261
---	-----

### Section 7. CRITICISM

<b>Golubovych I.</b> «Open biography». M. A. Birman on P. M. Bitsilli's life and work .....	275
---	-----

### 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), **ключові слова** (до 5 слів), **назву статті** та **П. І. Б.** двома мовами: українською та російською;
- додавати **анотації** (200 слів), **ключові слова** (до 5 слів), **назву статті** та **П. І. Б.** англійською мовою;
- УДК,
- шифр 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 абеткою із наданням **повного** бібліографічного опису (приклад опису різних типів посилань):  
Ковалева, Н. (2013) *Современный хореографический театр: танец как «приглашение к Реальному»*, в: *Аркадия*, Одесса, № 1 (36), сс. 22–26.  
Серкова, Н. (2019) *Запрещенный прием. Об ауре и порнографии искусства*, в: *Художественный журнал*, Москва, № 108. Дата звернення: 01.04.19. Режим доступу: <http://moscowartmagazine.com/issue/89/article/1957>  
Ямпольский, М. (2015) «Никакого искусства не существует, есть разные антропологические практики постижения мира». *Интервью о границах искусства, формах его легитимации и конце большого стиля*, в: *Постнаука*. 19 июня 2015. Дата звернення: 01.04.19. Режим доступу: <https://postnauka.ru/talks/48454>.  
Ortega y Gasset, J. (1972) *The Dehumanization of Art*, in: *The Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture, and Literature*. Princeton: Princeton University Press, pp. 65–83.

Sontag, S. (2013) *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux.);

- посилання на джерела – у вигляді внутрішньотекстових посилань, у квадратних дужках: [Грицанов 2001: 842], – де першим іде прізвище автора джерела, потім рік видання, після двокрапки – номер сторінки з цього джерела;
- примітки поміщати у вигляді кінцевих посилань **перед** списком літератури;
- у кінці статті розміщати References, у яких назву джерела, зробленого кириллицею, транслітерувати латиницею; обов'язково додавати в квадратних дужках переклад назв статей, журналів та книг англійською мовою (наприклад, Kovaleva, N. (2013). *Sovremennyiy horeograficheskiy teatr: tanets kak «priglasenie k Realnomu»* [Modern choreographic theater: dance as an «invitation to the Real»], in: *Arkadiya*, Odessa, № 1 (36), pp. 22–26).
- 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: [culturology.onu@gmail.com](mailto:culturology.onu@gmail.com)

## НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Δόξα / Докса. *Збірник наукових праць з філософії та філології*. Вип. 2 (34).  
*Сміх як інтелектуальна розвідка: семантика та герменевтика смішного*  
- 2. Одеса: Акваторія, 2020, 294 с.

Це видання – тридцять четвертий випуск збірника наукових праць з філософії та філології, присвячений проблемам філософської та культурологічної гелології, дослідженню феномена сміху у різних аспектах людського буття. В статтях розглядаються філософські, культурологічні, антропологічні, мистецтвознавчі та ін. аспекти вивчення феномена сміху.

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

Δόξα / Doxa. *Collected Scientific Articles on Philosophy and Philology*. I. 2 (34). *Laughter as intellectual researching: semantics and hermeneutics of laughing* - 2. Odessa: Aquatoria, 2020, 294 p.

This edition is the thirty fourth issue of the collected scientific articles on philosophy and philology devoted to various problems of laughter researching. The articles consider the philosophical, cultural, anthropological etc. aspects of the laughter phenomenons researching.

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

Комп'ютерна верстка та оригінал-макет – В. Л. Левченко

Свідоцтво Держкомінформу України серія КВ № 6910 від 30.01.2003 р.

Адреса редакції – вул. Дворянська, 2,  
Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова,  
факультет історії та філософії, Одеса, 65026, Україна;  
e-mail: [culturology.onu@gmail.com](mailto:culturology.onu@gmail.com)

Підписано до друку 2.11.2020 р.

Формат 60\*84/16. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman

Друк офсетний. Обліково-видавн. арк. 14,5

Наклад 300 прим.

Надруковано ФОП Назарчук С. Л.

Свідоцтво ВО2 № 948403 от 10.09.2001 р.

65009, Одеса, Фонтанська дорога, 10, тел 795-57-15.

e-mail: [selen\\_odessa@ukr.net](mailto:selen_odessa@ukr.net)