

Тамара Кухарук

**«ТЕАТР ФИЛОСОФСКОЙ ШУТКИ» У
КСЕНОФАНА**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

обыгрыванию:

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

171].

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Принимая эту игру бытия – философский театр – человек

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

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

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

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

Александр Кулик

ПАСТИШ КАК ПОНЯТИЕ СПЕКТАКУЛЯРНЫХ ТЕОРИЙ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ДВАДЦАТОГО ВЕКА

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Сознание не может не реагировать на такие «забавные

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

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

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

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