
*К.М. Богун,
аспірантка кафедри філософії
та культурології ЧНПУ імені Т.Г. Шевченка*

ОНТОЛОГІЯ ЖАХЛИВОГО ТА АНТИФОБІАЛЬНІ ПРАКТИКИ В ЛІТЕРАТУРНИХ КАЗКАХ К. ЧУКОВСЬКОГО

У традиційній європейській культурі вагоме місце завжди належало атифобіальним практикам – філософським, релігійним, правовим, мистецьким та ін. Як вважає Ф. Ар'єс, культурні практики за своєю природою та сутністю стосуються передусім подолання страху смерті [Див.: 1, 330]. Цю тезу не заперечує, а підтверджує факт «фобіального повороту» у філософії та світогляді ХІХ ст. та формування культури жаху другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Якщо культурні практики *стратегічно* є спрямованими проти страху, то ця стратегія здійснюється через протилежні (амбівалентні тактики) – класичні антифобіальні дискурси та неklasичні і пост-модерні практики хорору.

Нові цивілізаційні виклики початку ХХІ ст. в сфері геополітики та екології, суттєве погіршення психічного здоров'я людей (численні фобії, депресії, аутизм тощо), масове застосування небезпечних антифобіальних практик на кшталт алкоголізму та обжерливості – все це у своїй сукупності створює нову онтологію страху та жаху на початку ХХІ ст. І цю онтологію треба осмислити як виклик сучасній людині, на який вона повинна знайти систему адекватних відповідей. Це визначає потребу у філософських і, зокрема, естетичних рефлексіях з приводу феноменів страху і жаху. Особливо важливим є дослідження та актуалізація антифобіальних дискурсів у контексті сучасної соціально-політичної та культурної ситуації в Україні.

Тема страху та розробка антифобіальних практик – інваріантна сфера філософування та, певною мірою, одна з провідних функцій філософії. Особливо яскраво ця функція була реалізована у філософії античності. Достатньо нагадати, що принцип атомізму став відомим людству завдяки спробі Демокріта знайти універсальну антифобіальну практику в межах фаталістичного оптимізму. Яскраві взірці філософського протистояння страхам – промови Сократа, твори Епікура, Сенеки, Епіктета та інших античних філософів. Середньовічна філософія відкриває амбівалентність феномену страху, протистав-

ляючи негативний його аспект та відповідні терористичні практики і позитивний (тимористичний) дискурси. Це відкриття позитивного аспекту страху по-новому переосмислюється Гегелем, який розглядає страх з діалектичної точки зору – як фактор розвитку. На ірраціоналістичних засадах феномен страху розкривають А.Шопенгауер, С.К'єркегор та Ф.Ніцше. А філософи ХХ ст. переносять акцент уваги на категорію жаху. Зокрема, М.Гайдеггер вважає, що саме жах визволяє людину з-під влади «Ман» та наближає її до вічності.

Окрему монографію «Філософія жаху, або парадокси серця», присвячену сутності жахливого переважно на матеріалі сучасного кінематографу, написав американський естетик на ім'я Ноель Керролл (Noël Carroll). Він досліджує феномен жахливого на основі *психоаналітичної* методології, але його цікавить не стільки теоретичний аспект жахливого, скільки технології жахливого, які можна було б застосовувати в артефактах арт-хорору. Зрозуміло, що в такому контексті не йдеться про актуалізацію та пошук антифобіальних практик: Н.Керролл пропонує новий варіант «перспективних» жахів – особливих, нових страхів перед невідомими до цього часу людству загрозами [Див.: 8]. Цим висновком він значною мірою визначає розвиток американської кіноіндустрії жаху наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. Ф.Ар'єс у книзі «Людина перед обличчям смерті», навпаки, бажає висловити прагнення невеличкої еліти антропологів та соціологів не тільки актуалізувати антифобіальні дискурси, спрямовані проти страху смерті, але й гуманізувати їх. Він активно виступає проти поширення практик вилучення смерті з соціального та індивідуального життя [Див.: 1]. Пошуку сучасних антифобіальних практик на гуманістичній основі присвячує своє дослідження «Філософія страху» Л.Свендсен [Див. 3].

У розробці проблематики страху і жаху ми спираємось на праці таких зарубіжних та вітчизняних дослідників ХХ та ХХІ ст., як С.Аверінцев, М.Бахтін, У.Бек, М.Бонопарт, А.Ветлесен, М.Волошин, Ж.Делюмо, С.Жижек, Ю.Кристева, С.Пролеєв, Ж.-П.Сартр, Ф.Ріман, Ф.Фуреди, Дж.Фрезер, Е.Фромм, Л.Шестов, У.Еко та ін. Крім того, в статті використовуються окремі положення з досліджень тоталітарних практик взагалі та радянських зокрема (Т.Адорно, Х.Арендт, А.Безансон, О.Зінов'єв, К.Поппер, В.Райх, Р.Редліх, О.Білий, О.Бойко, О.Волкова, К.Гаджієв, В.Кантор, М.Попович, Г.Почепцов, М.Риклін, Л.Сауленко, М.Столяр, М.Хренов, В.Шамрай та ін.).

Новизна. Серед антифобіальних дискурсів ХХ ст. важливе місце

належить літературній або авторській казці, яка ще не стала предметом дослідження саме в такому аспекті. Принципова філософічність літературної казки (ця риса значною мірою відрізняє літературну казку від класичної) передбачає наявність певних форм осмислення феноменів страху і жаху, а також конкретні антифобіальні практики. Метою цієї статті є виявлення та аналіз антифобіальних практик у літературних казках К. Чуковського, об'єктом – феномени страху і жаху в рецепції літературної казки ХХ ст., а предметом – специфіка філософсько-естетичного витлумачення феноменів страху і жаху та відповідних антифобіальних практик у площині протистояння авторських дискурсів та тоталітарних практик (на матеріалі літературних казок).

Якщо етнічну приналежність визначати за матір'ю, то видатного філолога, письменника та дитячого поета, Конія Чуковського, можна вважати українцем. Його матір походила з Полтавської губернії. Вона виховувала сина в осяяному її добротою та красою просторі співучої українській мови. Від неї Чуковський запозичив величезну працездатність та любов до української пісні. [Див.: 6, 43–47]. Щодо тонкого почуття гумору, то атмосфера Одеси, мабуть, також додала до творчості Корнія Івановича шарму неповторного гумору. Якщо до всіх високих оцінок творчості Чуковського додати ще й ті, які нам вдалося виявити під час реконструювання його розуміння феноменів страху і жаху та відповідних антифобіальних практик, то ми можемо сказати про унікальну духовну та інтелектуальну інтуїцію цього митця. Така інтуїція робить твори, написані нібито виключно для дітей, сповненими мудрих висновків, філософських вимірів (зокрема, феноменологічних алюзій) та навіть історичних пророцтв, які не втратили своєї актуальності й сьогодні.

В аспекті естетики жаху цікавою та навіть загадковою є літературна казка «Тараканище». Щирий подив викликає те, як автору «Тараканища» вдалося вижити в умовах репресій, коли знищувалися навіть абсолютно лояльні до влади діячі культури. Адже натяки на образ Сталіна та відповідні владні практики є нині абсолютно прозорими. Те саме можна сказати і про відтворення загальної атмосфери жаху 30–50-х років:

*Только и слышно,
Как зубы стучат,
Только и видно,
Как уши дрожат...*

Та треба підкреслити, що казка вийшла ще в 1922 р. В квітні цього року відбувся XI з'їзд РКП (б), останній з'їзд, на якому був присутній Ленін. І саме тоді Сталіна було обрано генеральним секретарем ЦК РКП (б). Тільки наприкінці (!) 20-х рр. Сталін здобув остаточну перемогу над своїми політичними конкурентами та став керувати державою одноосібно. Тобто літературна казка Чуковського виявилася блискучим політичним прогнозом або навіть про-роцтвом:

*Вот и стал Таракан
победителем,
И лесов и полей повелителем.
Покорилися звери усатому.
(Чтоб ему провалиться,
проклятому!)*

Певне розуміння феномену жахливого об'єднує казки «Тараканище» та «Украденное Солнце». Та антифобіальні практики в цих казках пропонуються різні. В «Тараканище» жахливе розкрито не тільки як загрозливе, але й як мізерне та гидке. Чуковський одним із перших в ХХ ст. висловив відповідне розуміння жаху, яке значно пізніше сформулював Н. Керролл [Див. 8]. Силу гидкому таргану дає страх звірів, що переростає в жах. Останній інтерпретується як *колективний тип пристрасті*.

Антифобіальні практики цієї казки є філософічними. Мова йде про з'ясування джерела страху, яким є, з погляду автора, вигадка, фантазія. Відповідно жах постає колективним психозом. Спочатку з далеких лісів прибігає кенгуру і сміється над страхами звірів. Сміх «іноземки» не знімає завісу страху з очей: звірі відкидають її «небезпечні» пояснення щодо свого «володаря». Наприкінці казки (знову ж – із далекого лісу) прилітає горобець, який просто не знає про жахи місцевих звірів. Не вступаючи у спілкування із місцевими (тобто, не перебуваючи під впливом конкретної колективної свідомості), горобець спокійно снідає «повелителем». Жах (в акті поїдання маленьким горобчиком таргана) демонструє свою справжню, за Чуковським, природу – природу *ніщо*, перетвореного колективним страхом на *щось*. Автор не зображує *процесу* знищення таргана – він дає на акт знищення одну секунду, щоб підкреслити феномен небуттєвості жахливого.

У контексті естетико-філософського аналізу феномену жахливого найбільший інтерес становить літературна казка К.І. Чуковського

«Украденное Солнце» (1927 р.). На нашу думку, крім сюжетного та художнього рівня в казці присутнім є естетично-філософський підтекст з певними антропологічними та соціально-культурними імплікаціями, в контексті яких автор виражає *своє* розуміння феномену жакливого. В цьому творі К. Чуковський докладно описує нашарування різних практик, що разом формують образ майже апокаліптичної події – зникнення денного світила. Казка розпочинається зі слів:

Солнце по небу гуляло

И за тучу забежало...

Отже, «насправді» (або «об'єктивно») Сонце закрила хмара. Якщо додати до цього інші образи казки, проінтерпретовані в площині наукової семантики, то, можливо, Сонце зайшло за хмару (яка була схожа на крокодила) вже перед його заходом. Тобто відразу після цього настала ніч. У цьому контексті можна послатися на деякі міфологічні образи, які є традиційними для позначення шляху Сонця по «Великій Річці» після заходу під землею, де воно, наприклад, за єгипетською міфологією, зустрічає чудовисько, яке хоче його проковтнути. Відбувається боротьба темряви і світла, і світло перемагає. Гадаємо, К. Чуковський використовує назву Великої Річки не випадково. Таким чином автор показує, що нічого жакливого в онтологічному сенсі не відбулося, а те, що відбулося, не має в собі нічого небезпечного, тому що Великою Річкою є небо, єдино можливим «крокодилом» в якому може бути хмара. З цього автор і розпочинає казку. У феноменологічному аналізі Гайдеггера висновок на кшталт «а нічого й не було» має впливати наприкінці, коли те, чого боялися, не відбулося. На відміну від Гайдеггера, який вважає, що «перед-чим страху» – це ніщо [Див.: 5, 305], Чуковський передбачає сходження до страху від конкретного *щось*.

У казці про викрадене Сонце автор цілеспрямовано вводить дитину в світ фантазій та міфологем, де абсолютно звичайна подія заходу Сонця постає в образах жакливого, яке долається (знищується) зусиллями головного героя. Чуковський пише казку для дитини, яка, по-перше, має потребу в жакливіх образах, що роблять її життя цікавішим, по-друге, входить у безпечний для неї особисто і для головних героїв віртуальний простір казки з її гарантованою перемогою добра над злом. Відтак дитина має справу не з жакливім як таким, а з «гарантовано безпечним» «жакливім». Поєднання таких несумісних у логічному сенсі явищ, як жакливе і безпечне,

можливе лише через зміну оптики, яка не виявляє одноразово протилежні (амбівалентні) виміри літературної казки, але концентрує увагу по черзі на одному з них.

Дитина не помічає перших двох рядків, якщо дорослий спеціально не задасть відповідне запитання (між іншим, більшість дорослих теж цих рядків «не бачать»). Тобто сприйняття твору реципієнтом відбувається за Гайдеггером, а не за Чуковським. Для чого ж тоді він розпочинає: «Солнце по небу гуляло. И за тучу забежало...», якщо цього фрагменту, як правило, ніхто не помічає? Як на мене, це маленька схованка сенсу (легше всього приховати щось важливе саме на першому плані, на початку). Цей прихований сенс ускладнює звичайний казково-міфологічний сюжет і робить текст твору якнайменше двомірним, залишаючи місце не тільки для філософського підтексту, але й дозволяючи висловити авторську іронію щодо панівних ідеологічних практик.

Якщо уважно прочитати перше речення, то ми побачимо, що розповідь починається не з наявності «чистого» буття або небуття небесного світила. Цей факт лишається принципово невідомим (кантівська «річ-у-собі»). Казка відштовхується від події, включеної в систему антропоцентричних практик. Саме тому те, що відбулося, виражається дієсловами, які застосовуються для позначення дій людини (гуляло, забігло). Вже з цих дієслів подія розглядається як принципово суб'єктивізована, як кантівська «річ-для-нас». Далі суб'єктивізація події поглиблюється. У віконце виглядає Заєць. Оптика зайця – це оптика боягуза, страх якого творить «щось страшне». Автор досить чітко показує, що страшне не ототожнюється з чимось конкретним. Для зайця будь-що може здаватись таким, що містить у собі загрозу. Напрямок інтенції боягуза посилюють сороки – символ брехні, паніки, механізм їх передавання та закріплення на рівні колективної свідомості («Горе! Горе! Крокодил Солнце в небе проглотил!»). З цього моменту невідома загроза, що у зайця мала форму чогось непевного, набирає форм конкретного лиха. До речі, цікаво, що звинувачення в скоєнні злочину падає не на хижих звірів «рідних лісів» (ведмедя, вовка, лисицю тощо), а на хижака-чужоземця – крокодила. У такий спосіб автор пов'язує механізми формування колективного страху з ідеологічними практиками. Образ лиха є не тільки очевидним для загалу, тобто таким, що не піддається сумніву, але й відтворюється, підтверджується та посилюється за допомогою різноманітних практик членів цього «соціуму». Апогею розвиток

відповідного образу досягає тоді, коли наймогутніші члени «соціуму» (ведмідь та ведмедиця) у розпачі шукають своїх ведмежат, оплакуючи їх так, ніби вони вже загинули. Ці плачі та фантазії на тему жакхливих наслідків лиха відбуваються на тлі повної темряви, в якій навіть плями світла – це очі нічних птахів – філінів, що традиційно створюють атмосферу жакхливого. Всі ці фактори помножують уявне лихо і доводять його до рівня жакхливої події. Тож жакхливе, за К. Чуковським, – це образ, у якому *щось* суб'єктивно страшне набирає онтологічних форм системного, всебічного та непоборного лиха, яке загрожує не тільки конкретному локальному соціуму, а й всесвіту. Досягнувши вищої крапки в розвитку образу жакхливого, автор повертається до початку казки, не замикаючи сюжетне коло, а розпочинаючи новий цикл у розвитку подій: до ведмедя по допомогу приходить дружина «того самого» зайця. Вона надихає ведмедя на боротьбу, змальовуючи образ щасливого фіналу, в якому повернення ведмежат постає психологічно зворушливою і тому реалістичною сценою.

Треба звернути увагу на різку зміну стилю опису подальших подій. Боротьбу ведмедя з крокодилом та перемога першого описано так, що кожне слово набуває максимальної вагомості – ваги пам'ятних гранітних брил:

*И встал
Медведь,
Зарычал
Медведь,
И к Большой Реке
Побежал
Медведь...*

Тут автор натякає, що перед нами – не реалістична картина події, а іконографічний текст, метою якого є легітимація унікального права ведмедя на владу. Володар лісу йде на боротьбу зі злом, яке нібито загрожує *всім* живим істотам. Натяк на месіанізм як компоненту конкретних ідеологічних практик є достатньо прозорим. Зрозуміло, що бій за «світло» проти «темряви» має набути образу головної історичної події. Звідси й пафосний стиль «сакрального» тексту. Далі йде опис битви, в якій страх повертається тому, хто став його «причиною»: *«Испугался крокодил, завопил, заголосил...»*. І, нарешті, *визволення Сонця* автор змальовує як... *схід Сонця*, повертаючись до реалістичного опису подій. Саме в контексті такої інтерпретації

ми помітимо *іронію* К. Чуковського щодо відсутності причини для вдячності всіх живих істот ведмедю, який *реально* нікого не рятував. Беручи до уваги поширеність ідеологічної формули, варіантами якої були «Спасибо дедушке Ленину (товарищу Сталину, товарищу Берии, коммунистической партии) за наше счастливое детство!», можна припустити іронічний натяк автора на те, що дякувати навіть в найкращому разі нема за що: «Ну, спасибо тебе, дедушка, за солнышко!». Вже в 70-х рр. в СРСР з'явилась частівка, в якій ту саму іронію було виражено більш відверто: «Прошла весна, настало лето... Спасибо партии за это!».

Завершують ці та інші казки Чуковського антифобіальні практики свята. Бенкети та практики філоксенії є, безперечно, найголовнішими серед святкових. Накритий в затишному місці стіл дуже часто описується після жажливих пригод героїв літературних казок. Це – традиційний атифобіальний дискурс, який набирає своєї особливої виразності саме в літературній, а не в класичній казці. В останній трапеза замальовується суто символічно, і тільки наприкінці казки читаємо: «по усам текло, а в рот не попало». Зрозуміло, що в 20–30 рр. ХХ ст., в умовах радянської дійсності літературна казка з докладним описом бенкету була теж недоречною. Наразі символом великого достатку є різноманітні вироби лише з борошна: пироги, млинці, баранки... Наприклад: «Будут, будут у Федоры и блины и пироги!» або: «Буду, буду я добрей... Напеку я для детей пирогов и кренделей». Тому автор закріплює антифобіальний дискурс своїх казок переважно музикою та танцями: «Пляшет, пляшет Бармалей, Бармалей!» Та це такі веселі та гучні танці, від яких Місяць падає з неба.

Якщо уважно придивитися до такої кінцівки, то ми помітимо симетрію боротьби за Сонце і дій, пов'язаних із поверненням Місяця на місце. Цим сакралізована історія перемоги над ворогом доповнюється профанними практиками падіння нічного світила з причини гучного свята. Витягання Місяця з болота та прибивання цвяхами до неба завершують сміховий дискурс пародії на сакралізовані тоталітарні практики. Такий аспект взаємодії псевдо-сакрального та профанного на матеріалі радянської сміхової культури досліджено М. Столяр [Див.: 4]. Отже, сміх є неодмінним супутником тоталітарної дійсності, в якій відбувається балансування між сміховими та фобіальними практиками.

Як бачимо, К. Чуковский використовує в своїх літературних

казках декілька видів антифобіальних практик. Перший вид, який визначає підтекст твору, – це приховане філософічне пояснення онтології жахливого. При цьому онтологія виступає окремим аспектом антропоцентричного світогляду, в межах якого страх і жах – різні ступені розвитку *суто суб'єктивного* образу. На рівні страху йдеться про сприйняття чогось окремим суб'єктом, а стадія жаху припускає розростання страшного і в кількісному, і в якісному вимірах. Якщо поєднати термінологію Ж.Бодріяра та К.Г.Юнга, то жах, за К. Чуковським, є *симулякром колективної свідомості*. Відтак знання природи страху та жаху – це і є найбільш ефективна антифобіальна практика, з погляду цього письменника.

Що ж до другого типу, то цей тип антифобіальних практик можна назвати владоцентричним. Він передбачає зосередження всієї влади в руках однієї особи і відповідні антифобіальні претензії та легітимації. Цей тип сакралізованого оптимізму щодо перемоги над страхом доповнюється автором профанними практиками перемоги страху через святкові практики (бенкет, танці, веселощі та сміх) та через пародіювання сакралізованої історії.

У 1929 р. видання усіх казок К. Чуковського було заборонено: проти митця дуже різко виступили такі впливові представники радянської педології, як Н.Крупська та К.Свердлова. Вони висунули дуже багато претензій, серед яких нас особливо цікавить звинувачення в тому, що Чуковський *лякає* дітей численними образами насильства [Див.: 2, 294]. Перед нами – яскравий приклад підтвердження актуальності протиставлення автором філософічних та тоталітарних антифобіальних дискурсів. Тут ми маємо справу з унікальним прикладом подвійної бінарної опозиції – в межах казки і в площині соціальної реальності.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Арьес Ф.* Человек перед лицом смерти: Пер. с фр. / Общ. ред. Оболенской Св.; Предисл. Гуревича А.Я. – М., 1992. – 528 с.
2. *Петренко Д.И.* Лингвистический витализм метапоэтики К.И. Чуковского / Под ред. д-ра филол. наук проф. К.Э.Штайн. – Ставрополь, 2011. – 482 с.
3. *Свендсен Ларс.* Философия страха / [Электронный ресурс]. http://bookz.ru/authors/lars-svendson/filosofi_035/page-3-filosofi_035.html
4. *Столяр М.Б.* Советская смеховая культура. – К., 2011. – 301 с.
5. *Хайдеггер М.* Структура «не-по себе» // *Хайдеггер М.* Прологомены к

истории понятия времени. – Томск, 1998. – С. 298–308.

6. *Чуковский К.И.* Серебряный герб. – Собр.соч. в 6 тт. – Т.1. – М., 1965. – С.19–159.
7. *Чуковский К.И.* Сказки. Собр.соч. в 6 тт. – Т.1. – М., 1965. – С.173–295.
8. *Carroll N.* The philosophy of horror or paradoxes of the heart / Noël Carroll – Routledge – New York & London, 2004. – 256 p.

Богун К.М. Онтологія жахливого та антифобіальні практики в літературних казках К. Чуковського.

Здійснено філософсько-естетичну реконструкцію розуміння феномену жахливого в літературних казках К. Чуковського. Виділено декілька типів антифобіальних дискурсів – філософічного змісту підтекстів автора щодо дійсної природи жахливого та святкових практик з елементами профанації сакралізованої історії боротьби зі злом. Розкрито сенс іронії К. Чуковського, спрямованої проти тоталітарних практик як псевдо-антифобіальних. Виявлено подвійну бінарну опозицію авторських та тоталітарних антифобіальних практик у площині літературної казки і в контексті дискусії К. Чуковського з представниками радянської педології. Підкреслено момент духовної інтуїції поета в розкритті динаміки жахливого на матеріалі тоталітарних практик.

Ключові слова: страх, жах, бінарна опозиція, антифобіальні практики, тоталітарні практики, легітимація, симулякр.

Богун К.Н. Онтология ужасного и антифобильные практики в литературных сказках К. Чуковского.

Осуществлена философско-эстетическая реконструкция феномена ужасного в литературных сказках К. Чуковского. Выделено несколько типов антифобильных дискурсов – философичного содержания подтекстов автора относительно подлинной природы ужасного и праздничных практик с элементами профанации сакрализованной истории борьбы со злом. Раскрыт смысл иронии К. Чуковского, направленной против тоталитарных практик как псевдо-антифобильных. Выявлена удвоенная бинарная оппозиция авторских и тоталитарных практик в плоскости литературной сказки и в контексте дискуссии К. Чуковского с представителями советской педологии. Подчеркнут момент духовной интуиции поэта в раскрытии динамики ужасного на материале тоталитарных практик.

Ключевые слова: страх, ужас, бинарная оппозиция, антифобильные практики, тоталитарные практики, легитимация, симулякр.

Bogun K.M. Ontology of the horrible and the anti-phobia practices in the tales of K. Chukovsky.

The theme of the article is the philosophical-esthetical reconstruction of understanding of the phenomenon of horrible in the tales of Korney

Chukovsky. There are several types of the anti-phobia discourses – the author's philosophic subtexts that concern the real nature of the horrible as well as the «holiday practices» with the element of profanization of the sacred history of fighting evil. We show the meaning of Chukovsky's irony aimed at the pseudo-anti-phobia totalitarian practices. We also show the double binary opposition of the author's and totalitarian anti-phobia practices both in the literary tale and in the discussion of Chukovsky and the representatives of Soviet pedagogy. The importance of the poet's spiritual intuition in revealing the dynamics of the horrible on the material of the totalitarian practices is underlined.

Key words: fear, horror, anti-phobia practices, binary opposition, totalitarian practices, legitimation, simulacrum.