



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

ТРАДИЦИИ КЛАССИЧЕСКОЙ САТИРЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ П. ХАКСА

Выпускная квалификационная работа
по направлению 44.03.05 Педагогическое направление с двумя профилями

Направленность программы бакалавриата
«Русский язык. Литература»

Выполнила:
Студентка группы ОФ-515-075-5-1
Курдакова Анастасия Михайловна

Проверка на объем заимствований:
97,47 % авторского текста

Работа рекомендуется к защите
рекомендована/не рекомендована
« 8 » июня 2018 г.
зав. кафедрой литературы и МОЛ
Т.Н. Маркова / Маркова Т.Н.

Научный руководитель:
Доктор филологических наук,
профессор
Сейбель Наталия Эдуардовна

Челябинск
2018 год



**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ**
**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования**
**«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

ТРАДИЦИИ КЛАССИЧЕСКОЙ САТИРЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ П. ХАКСА

Выпускная квалификационная работа
по направлению 44.03.05 Педагогическое направление с двумя профилями

Направленность программы бакалавриата
«Русский язык. Литература»

Проверка на объем заимствований:
_____ % авторского текста

Работа _____ к защите
рекомендована/не рекомендована

« ___ » _____ 20__ г.
зав. кафедрой литературы и МОЛ
_____ / Маркова Т.Н.

Выполнила:
Студентка группы ОФ-515-075-5-1
Курдакова Анастасия Михайловна

Научный руководитель:
Доктор филологических наук,
профессор
Сейбель Наталия Эдуардовна

Челябинск
2018 год

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Сатира: параметры жанра, мировоззренческие основы, традиции... 10	
§1. Сатира: история формирования жанра.....	10
§2. Терминологический аппарат исследования: приемы комического в художественном мире сатиры.....	26
Глава 2. Традиции Свифта, Ирвинга и Салтыкова-Щедрина в сатирах Петера Хакса.....	31
§1. Традиции «Путешествий Гулливера» Дж. Свифта в повести «Прилепа в птичьем гнезде» П. Хакса.....	31
§2. «История Нью-Йорка» В. Ирвинга и «Принц Телемах и его учитель Ментор» П. Хакса.....	46
§ 3. «История одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина и «Магистр Кнауэрхазе» П. Хакса.....	53
Глава 3. Эстетические принципы сатир Петера Хакса.....	65
§1. Повторяющиеся типы в образной системе.....	65
§2. Антитеза как основной приём создания сатирического пространства..	77
Заключение.....	82
Библиографический список.....	86
Методическое приложение.....	91

ВВЕДЕНИЕ

Петер Хакс (1928 — 2003) — «один из крупнейших немецких писателей второй половины XX в.» [48, 346] и «один из самых консервативных драматургов «новой волны» [39, 65]. Им написано более пятидесяти драматургических произведений, среди которых выделяются «пьесы-переделки... на материале Аристофана и Плавта, Мильтона и Мольера, Шекспира и Вольтера» [39,66], которые ставились в Германии и в мире, пьесы-интерпретации античных мифов [51], ряд прозаических произведений, обозначенных как сказки для детей и взрослых, стихотворения — каламбуры, загадки и «перевёртыши».

Петер Хакс родился в 1928 году в Бреслау (ныне Вроцлав), окончил школу в Вуппертале, затем университет в Мюнхене, где изучал философию, социологию, литературу, театроведение. В 1951 году защитил диссертацию по истории немецкого театра первой половины XIX века «Драмы эпохи Бидермайера (1815—1840)». В 1955 был удостоен первой премии на конкурсе молодых писателей Мюнхена за пьесу «Колумб, или Открытие индийской эры». В этом же году переехал в ГДР, объясняя своё решение словами: «Я переехал в ГДР, так как предпочитаю помогать строить социализм, а не разминивать свои способности литератора на вымученную и бесплодную оппозицию государственному и культурному аппарату, поощряющему фашизм» [6,35]. Длительное время Хакс был единственным современным писателем, чьи произведения ставились на театральных подмостках ГДР и ФРГ.

Переводы его книг на русский язык начали появляться почти одновременно с выходом многих из них в Германии. Ключом к пониманию его текстов стали статьи переводчиков, изучающих творчество литератора, и эссеистика самого автора. Особенно много сборников было выпущено издательством «Искусство», более поздние печатные публикации

принадлежат «Радуге», «Райхль», «РГГУ», «Типографии “Наука”» и «Своему издательству».

Помимо печатных изданий существуют сайты, содержащие материалы о Петере Хаксе и тексты его работ, такие как «Электронная библиотека ProfLib», «Лаборатория фантастики», «LiveLib». Самыми информативными являются сайт переводчика Эллы Владимировны Венгеровой, где собраны тексты пьес, стихов, эссе и произведений для детей, написанных драматургом в разные годы, и сайт «Театральная библиотека Сергея Ефремова», где можно найти тексты многих пьес немецкого драматурга.

Творчество Петера Хакса наиболее полно изучено зарубежными исследователями. Приоритет отводится драматургии. Хакс рассматривается как теоретик драмы, основоположник — по его собственному определению — «нового классицизма» и драмы «великих событий», отстаивающий роль театра — общественной трибуны, театра — исторического калейдоскопа, в котором события прошлого отражают и предупреждают настоящее (P. Schütze «Peter Hacks. Ein Beitrag zur Ästhetik des Dramas»). Немало исследований посвящено отдельным текстам и поднимаемым в них философским проблемам (V. Heckel «Amphitryon von Peter Hacks», S. Zellmann «Wie frei sind Adam und Eva in ihrer Entscheidung zum Sündenfall? Freiheit und Gottes Wille im Drama "Adam und Eva" von Peter Hacks»). Кроме того, авторы рассматривают культурно-исторический контекст творчества, чаще всего сталкивая хаксовские идеи с проблемами и образами другого «отчаянного социалиста» и «драматурга двух Германий» Хайнера Мюллера (R. Weber «Peter Hacks, Heiner Müller und das antagonistische Drama des Sozialismus. Ein Streit im literarischen Feld der DDR», R. Weber «Dramatische Antipoden - Peter Hacks, Heiner Müller und die DDR»), и изучают интертекстуальные связи произведений драматурга и влияние литературной традиции на его творчество (Э. Хексельшнайдер «Русские пьесы» немецкого писателя Петера Хакса и его источники (Сумароков, Княжнин, Озеров)). Большой объём исследований связан с политическими

высказываниями Хакса и социалистическими идеями, которые он высказывает в своей эссеистике, а также позиции едкого сатирика, борющегося с искажением той картины справедливого социалистического мира, ради которого он переехал в Восточную Германию (G. Schmidt «Peter Hacks in BRD und DDR. Ein Rezeptionsvergleich», F. Bartels «Leistung und Demokratie. Genie und Gesellschaft im Werk von Peter Hacks», «"Die Sorgen und die Macht" von Peter Hacks. Darstellung und Lösungsansätze ökonomischer Widersprüche des sozialistischen Systems»). В 1980-х опубликованы работы о методе и развитии творческого потенциала драматурга (С. Trilse «Das Werk des Peter Hacks», G. Schmidt «Peter Hacks in BRD und DDR. Ein Rezeptionsvergleich», A. Jäger «Der Dramatiker Peter Hacks. Vom Produktionsstück zur Klassizität»). В 2008 году была издана объемная библиография Петера Хакса, написанная немецким исследователем Роландом Вебером («Bibliographie. Verzeichnis der Schriften von und zu Peter Hacks 1948 — 2007»).

Творчество Петера Хакса становится предметом изучения таких отечественных литературоведов как Венгерова Э.В., Шарыпина Т.А., Сейбель Н.Э., Кутузова Ю.Г., Крюкова Г.Ш.

В статье Т.А. Шарыпиной «Античные коды в немецком философско-эстетическом и литературном сознании XX века» обращается внимание на интерпретацию античного мифа в контексте современной Хаксу действительности. По словам литературоведа, драматург обращается к «вековому опыту человечества, заложенному прежде всего в античных кодах, в мифах, трактуемых ими в духе гуманистических традиций Т. Манна. Античный код выступает в роли своеобразного «вечного этико-эстетического критерия» [51, 190], однако, античность, не интересует Хакса в её историческом аспекте, он создает не «археологическую» драму, а «анахроничный мир за счет введения в историческую пьесу современных технических и бытовых подробностей... Соединение примет разных эпох лишает повествовательную ткань исторической определенности, придает ей

надвременное звучание, ставит дополнительные вопросы, имеющие сугубо актуальный смысл» [45, 264].

В статье Н.Э. Сейбель «Сюжеты о рыцарях круглого стола в драматических сказках XX века (Е. Шварц «Дракон», П. Хакс «Геновева»)» обозначены проблемы, часто звучащие в произведениях драматурга, среди которых религиозность общества и политическое устройство государства. «Живая религиозность для него — знак жизнеспособности нации, поэтому отказ от конфессиональности — путь краха национальной культуры и государственности» [44, 84]. Выражение веры как аспекта формирования духовного начала в человеке отражено в повести «Принц Телемах и его учитель Ментор». Вопрос политического устройства государства поставлен в повести «Магистр Кнауэрхазе»: автор предлагает для рассмотрения четыре модели политической системы, среди которых есть и модель «деспотической циничной власти... пренебрегающей интересами своих граждан» [44, 84], ранее обозначенная в пьесе «Геновева». Также в круг интересов автора входит жанровая природа пьес, которые разными исследователями трактуются как «переделки» или «пьесы по пьесам» [42], и особенности гротеска и абсурда хаксовских текстов.

В монографии Э.В. Венгеровой «Поэтический театр Петера Хакса» особое внимание уделяется отношению драматурга к жанру, его назначению и рамкам. По словам самого автора, «жанр — это ворота в мир... жанр — это не прокурорство, а брачное ложе» [6, 36]. По Хаксу, жанр — это не статичная форма, обладающая своими принципами и законами, это подвижная, динамичная структура. Именно поэтому сказки становятся заготовками для будущих пьес и эпизодов повестей, теоретические статьи — попытками прямого диалога с читателем (форма диалога создает их художественную уникальность), а «пьесы по пьесам» — вполне самостоятельными произведениями, где из античности взяты сюжетные линии и персонажи, но сама история открывается совершенно новой гранью.

Несмотря на значительную исследованность творчества Хакса, его повести, остаются малоизученными как немецкими, так и отечественными литературоведами (Н. Urbahn de Jauregui «Zwischen den Stühlen. Der Dichter Peter Hacks», J. Trilse-Finkelstein «Ich hoff, die Menschheit schafft es: Peter Hacks», Кутузова Ю.Г. «Детские книжки» Петера Хакса и немецкая фантастическая повесть конца XX века: опыт киновосприятия»).

Материалом дипломной работы являются повести, написанные Хаксом в 1980-1990 годы: «Магистр Кнауэрхазе» (1982), «Прилепа в Птичьем гнезде» (1984) и «Принц Телемах и его учитель Ментор» (1993). Относительно жанра этих текстов в литературоведении ведутся споры: их определяют как «повести для детей и взрослых» (Венгерова), как философские повести, которые поднимают проблемы нравственного и духовного развития, патриотизма, религии, политического устройства государства, взаимоотношений в семье и в обществе. Все три текста написаны в сказочно-игровой форме, позволяющей выразить основную мысль через сатирические, иронические и гротесковые образы, явления и ситуации.

Актуальность работы заключается в сравнительно малой исследованности вопроса и отсутствии единого мнения относительно жанровой природы этих текстов. Как определяет Э.В. Венгерова, «творчество Хакса — последовательное и успешное экспериментирование в области жанра» [6, 36]. Писатель вольно обращается с жанрами и их традиционными рамками. Мы исходим из того, что перед нами тексты, в которых сказочный (и мифологический в случае «Телемаха») сюжет — аллегория, в которую «рядится» сатира, форма остранения, помогающая непредвзято посмотреть на актуальные социальные и культурные проблемы современности. «Детскость» (воплощенная в волшебных мотивах, сказочном сюжете, игре размерами) есть не что иное, как поиск художественного языка для сатирического содержания.

Новизна нашей работы заключается в том, что мы выбираем жанровый аспект и рассматриваем проявление традиций сатиры, зародившейся в эпоху античности и ставшей одним из самых востребованных жанров в XVIII и XIX веках в недрах актуального литературного процесса.

В статье «Сатира» М.М. Бахтин указал на многозначность этого понятия. Это и «отношение творящего к предмету своего изображения (т.е. к изображаемой действительности), определяющее выбор художественного изображения и общий характер образов» и «стихотворный лиро-эпический жанр» и «возникшая в эллинистическую эпоху... философская диатриба (диалог)» [1,7]. Отсюда его рассуждения о менипповой сатире как прообразе и первоисточнике для новейших литературных жанров. «Конструирующий характер... сатиры как вида пафоса и репрезентации комического» подчеркивает М.В. Покотыло [35, 195]. О.С. Кудрявцева называет сатиру метажанром современной литературы, объединяющим разные формы её существования: от традиционных книжных жанров, до газетных полос и блогов [20]. В работе с сатирой как жанром мы опираемся на работы Бахтина М.М., Лихачева Д.С., Проппа В.Я., Лукова В.А. об истории сатиры и развитии её структуры, проблематики и принципов организации. Для уточнения и выведения определений используются также словари под редакцией Николюкина А.Н., Тмарченко Н.Д., Кожевникова В.М.

Объект исследования — жанровая природа повестей «Принц Телемах и его учитель ментор», «Магистр Кнауэрхазе» и «Прилепа в птичьем гнезде» П. Хакса.

Предмет — традиции сатиры (Дж. Свифта, В. Ирвинга и М.Е. Салтыкова-Щедрина) в указанных текстах и синтез их с чертами других жанров.

Цель работы — выявить традиции классической сатиры в повестях П. Хакса.

Задачи:

1. Сформулировать определение жанра сатиры и выявить структуру, проблематику и принципы организации.

2. Сопоставить повести Петера Хакса и произведения классической сатиры Дж. Свифта, М.Е. Салтыкова-Щедрина и В. Ирвинга на предмет выявления черт классической сатиры.

3. Выявить принципы построения художественного мира в повестях П. Хакса.

4. Представить методическую разработку возможности использования исследовательского материала в школе.

Работа состоит из теоретической главы, в которой прослеживается эволюция сатиры как жанра от античных времён до XX века и структурная организация сатиры с исследованием приёмов, используемых для выражения комического смехового эффекта. Для анализа были отобраны произведения Эразма Роттердамского, Франсуа Рабле, Джонатана Свифта, Вашингтона Ирвинга, Ярослава Гашека и других классических сатириков разных литературных периодов. Практическая глава включает сопоставление повестей Петера Хакса с произведениями классических сатириков на предмет выявления черт классической сатиры. В заключительной главе представлены эстетические принципы драматурга, выявленные через рассмотрение повторяющихся типов в образной системе и двухчастную систему создания художественного пространства произведения.

Апробация материала дипломной работы осуществлялась в ходе участия в конференциях «Зарубежная литература: контекстуальные и интертекстуальные связи» и «Актуальные вопросы филологической науки XXI века» (г. Екатеринбург), в рамках урока на педагогической практике по литературе в 10 классе.

ГЛАВА 1. САТИРА: ПАРАМЕТРЫ ЖАНРА, МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ОСНОВЫ, ТРАДИЦИИ

§1. Сатира: история формирования жанра

Обращаясь к словарям за толкованием термина «сатира», сталкиваешься с тем, что однозначного определения нет.

Сатира трактуется

- как жанр:

Сатира — смешанный (с преобладанием прозы) диалогический жанр, возникший в эллинскую эпоху в форме философской диатрибы, преобразованный и оформленный циником Мениппом (3в. До н.э.) и названный по его имени «менипповой сатирой» [32, 670];

- как позиция автора, образ мыслей, взгляд на действительность:

Сатира — определенное (в основном — отрицательное) отношение творящего к предмету своего изображения (изображаемой действительности), определяющей выбор средств художественного изображения и общий характер образов [32, 670];

- как прием:

Сатира — специфический способ художественного воспроизведения действительности, раскрывающий её как нечто превратное, несообразное, внутренне несостоятельное [32, 670].

Тем не менее, суть каждого из них заключается в том, что «сатира» — это острое несогласие, выражающееся в осмеянии. Так или иначе, сатира — это вид или форма комического, берущая своё начало ещё в античные времена, имеющая многовековую историю, претерпевающая различные изменения, но сохранившая своё назначение до наших дней.

Изначально сатира была приемом, используемым комедией для придания остроты, возникновения большего смехового эффекта. Истоки сатиры, считает Бореев, следует искать в фаллических песнях в честь бога

Диониса, от которых ведут своё начало и комедия, и сатира. Праздник был «пространством», где переставали действовать законы порядка и приличия: «лихорадочное волнение» [7, 256], вино, раскрепощение, свобода инстинктов и страсти, «хаос свободной борьбы чувств» [26, 44—48], любовь к богу, заступающая на место богобоязненности [13, 100]. Средством выражения народного сознания являлся свободный, всеохватный смех — смех ритуальный. Через него совершался обряд очищения на пороге будущего (весны, нового года и т.д.), подготавливающий мир к принятию лучшей жизни: «Игра — роскошь жизни» — определяет Х. Ортега-и-Гассет [34, 164] и предполагает «такое положение, когда нужда не гнетет человека, когда дух, наслаждаясь полным достатком средств, развивается в просторных рамках покоя, не ощущая волнения, тревог и дурной суеты, которые неизбежно связаны с убогой жизнью, ... навязанной обстоятельствами труда».

Понимая сатиру как литературный жанр обличительного содержания, связанный изначально с календарными праздниками и, как следствие, несущий в себе смыслы столкновения нового и старого, конфликта поколений, противоречия в ценностных системах, представим наиболее важные его образцы в их историческом развитии.

В древней литературе сатира опиралась, прежде всего, на личные впечатления её автора. Это была критика с точки зрения «я», она отстаивала «права отдельного человека высказывать собственные суждения об идеологических основах общества» [3, 105]. Её адресатом было не всё мировое зло, а конкретное лицо, совершающее конкретные действия, которые и подвергались осмеянию. Эта черта характерна и для комедий Аристофана (до 320 г. до н.э.), где объект сатиры — первые лица государства, философы и значимые общественные деятели; и для сатирических произведений Архилоха, который уделял большое внимание проблемам дружбы, любви, морали, нередко облакая сатиру в форму басни, выражая порок через черту характера, свойственную определенному животному.

Однако уже в античную эпоху сатира выделяется в самостоятельный жанр. Большой вклад в развитие жанра сатиры внёс древнеримский поэт Гораций, сосредоточивший своё внимание на пороках века: «Римляне не просто создали стихотворную сатиру как жанр, но задали направления возможных модификаций, которые были востребованы в более поздние литературные эпохи» [25, 115]. В своих «Сатирах» он рассуждает о скупости, зависти, заносчивости. Но Гораций не стремился высмеять и поучить, для него было важно обозначить пороки современного ему общества, и предоставить каждому возможность сделать свой собственный вывод. Целью его сатиры было укрепление нравственных устоев государства, возвращение к здоровой морали предков: «Гораций предпочел издевке иронию, обличению — насмешку» [25, 177]: «Примиренческий взгляд Горация на человеческие недостатки, обобщенно-морализирующий тон его сатир особенно ясно видны в характере его смеха. Горацию больше нравится умеренная шутка, чем резкое осмеяние, составлявшее отличительную особенность луцилиевской сатиры» [9, 260]. Сатирик вел пропаганду эпикурейства, обращая внимание современников на положительное преобразование жизни и мира вокруг, если каждый откажется от стремления к богатству, несущему мнимое счастье, и научится довольствоваться малым, находить «золотую середину». Формой его сатиры стала диатриба — диалог с мнимым собеседником, возражения которого опровергаются автором. Уже на том этапе развития сатиры появляется тематическое разнообразие освещаемых тем. Если раньше сатиры была направлена на конкретную личность и её деятельность, концентрируясь в рамках политической сферы, то теперь она расширила свои границы, обращаясь к социальной стороне жизни общества.

Нравственно-этическая сатира Горация противоположна социальной сатире Ювенала, у которого объектом сатиры выступает контраст богатства и нищеты — в основу сатир (I — X) положена тема социального неравенства («Есть ли безумие хуже, чем бросить сто тысяч сестерции/ И не давать на

одежду рабу, что от холода дрогнет?» Ювенал, сатира I). Здесь сатира обретает общественный размах, когда поднимаются темы нечестного обогащения (преступления, подлоги, доносы, жесткое отношение к рабам, бесчеловечность обращения с жителями провинции). Поэт говорит об испорченности века, что позволяет сочетать чувства гордости за свою отчизну, глубокого патриотизма и стыда за царящий произвол, жестокость и неразумность богачей, мнящих себя властителями мира. Важно отметить, что Ювенала волновала тема брака, супружеской верности, которая тоже становилась объектом сатиры в его произведениях. Это влекло за собой расширение тематики сатиры за счёт частных вопросов быта и семьи, отражающих внутреннюю жизнь современников. «Таким образом, тип «негодующей» сатиры, созданный Ювеналом, по характеру и тону обличения оказывается близок «воинствующей» сатире Луцилия, а по предмету обличения — «смеющейся» сатире Горация» [25, 119].

В Средние века сатира становится частью карнавала как царства всеобщности, свободы, равенства и изобилия. Она опосредованно связана с традицией языческих аграрных праздников, включающих в себя ритуальные смеховые элементы. В карнавальном празднестве смех сохраняет свою ритуальную функцию, но она уже не осознаётся участниками карнавала, хотя смех по-прежнему является «вратами» в другую реальность: «Карнавал — это вторая жизнь народа, организованная на начале смеха» [2, 43]. Карнавальная реальность — это «вторая жизнь», проживаемая в игровой форме. Смех подчеркивал нецерковный, негосударственный характер действия, что позволяло на время создать пространство, свободное от господствующего строя, правды, отменить существующие иерархические отношения, привилегии, что приводило к соединению людей, разделённых в реальной жизни социальным положением, имущественными и возрастными отношениями. Получается своеобразное построение «второго» мира, который становится реальным и заменяет «первый» на время карнавала. По своей форме «второй» мир похож на театральное зрелище, но здесь нет

разделения на актеров и зрителей, потому что «карнавал не играют, а живут им» [2, 56], он всенароден, это обновление, к которому причастны все.

Носители карнавального начала вне карнавальной жизни — шуты и дураки. «Главный атрибут дурака — это беспросветная глупость, бессмысленность и порочность поведения... Данный персонаж заключает в себе сатиру не только на поведенческие и нравственные нормы и запреты, но и на государственный строй, уклад церкви, иронию на правящую элиту и т.д.» [8, 109]. Эти «персонажи» всё время жили на границе реальной жизни и карнавального действия. Они вносили смеховой элемент в гражданские праздники и церковные церемонии. Официальный праздник утверждал стабильность, господство одной истинной правды. Шуты пародировали смысл официальных церемоний. Таким образом, в Средние века складывались два полюса жизни — реальный, направленный в прошлое, и карнавальный, направленный в бесконечное будущее.

Отражение карнавального мироощущения можно найти в таких жанрах, как «монашеская шутка», фаблю и шванк.

«Монашеская шутка» — литературная пародия на официальные религиозные тексты, где обрядность представлена через осмеяние. Наиболее известными считаются анонимные произведения «Вечеря Киприана» — карнавальная травести Священного писания, и «Вергилий Марон грамматический» — полупародийный трактат по латинской грамматике с пародиями на школьную премудрость. С развитием смеховой культуры появляются пародии на завещания, эпитафии, псалмы, Евангелие, которые получают название «Священная пародия».

Социальное обличение переплетается с бытовым юмором и моралистическими мотивами в малых смеховых жанрах. Фаблю и шванк — очень близкие друг другу жанры: их основой служит смешное, неожиданное происшествие, показывающее его участников с дурной или комической стороны. Объектом сатиры служили представители духовенства, глупые и богатые горожане, сводни, обманутые мужья, рыцари, ловкачи и пройдохи.

Жанр фаблио (от «фабулы») зародился и бытовал во Франции в XII — XIII веках, представляет собой небольшой рассказ в стихах с парной рифмой, ясным сюжетом и малым количеством действующих лиц. Видными представителями жанра являются Анри д'Андели, Жан Бодель, Жак Безье, Рютбёрф. События разворачиваются по общей заданной схеме: человек — носитель греха или порока — попадает в комическую ситуацию и, подвергаясь сатирическому осмеянию, выходит победителем. Это очень важная черта фаблио — победа морали, смеха, которая помогает выразить главный дидактический урок произведения.

Шванк (от «весёлая идея») — это жанр городской германоязычной литературы XIII века. Развивался под влиянием фаблио, но при этом отличался более грубым языком. Здесь дидактический урок преподносился иначе, чем в фаблио: читатель узнаёт об удачливости, ловкости, сообразительности героя-носителя порока, но при этом осознаёт всю абсурдность и даже низость ситуации. Ярким примером шванка служит цикл «Поп Амис» Штрикера (середина XIII века), где повествуется о ловком попе-пройдохе, для которого ряса стала прикрытием порока и греха.

Яркий пример средневековой сатиры — «Похвала Глупости» Эразма Роттердамского (1509), где Глупость выступает и объектом, и субъектом сатиры. Здесь соединяется «смеющаяся» сатира Горация с «негодующей» сатирой Ювенала. Моральные сомнения и упреки сменяются обличением людей, способных в своём «неведении» распять Христа, уничтожить порядок, опрокинуть нравственные устои. В жанровом отношении «Похвала Глупости» соединяет в себе признаки многих «локальных средневековых жанров, в том числе «монашеской шутки»: высокая лексика, наставления и поучения (проповедь); однако это не пародия на официальную церковную литературу. Автор опредмечивает абстракцию: Глупость наделена «Душой», мнением, позицией. Сатирик позволяет ей высказаться; такой «вывернутый наизнанку» взгляд на положение вещей позволяет назвать произведение сатирой. Вся жизнь человека предстаёт перед нами как череда поступков,

совершаемых под влиянием, а иногда и с позволения Глупости, которая берёт своё начало от верховного Бога, величие которого несравнимо с силой самого Юпитера. При этом «умеренная» глупость обличает глупость «безмерную». Это сатира на образ мыслей человека, которой под влиянием Глупости совершает ошибки и сбивается с правильного пути. По форме произведение представляет монологи на темы соотношения поколений, образования, воспитания, сохранения традиции, развития культуры, семейной жизни, религиозной и политической системы.

Постепенно вытесняемые из городской жизни карнавальные празднества с середины XVI века трансформируются в представления с песнями, плясками и комическими трюками, синтезировавшимися в комедии дель арте (или комедия «масок»), лирическую поэзию Франсуа Вийона, свободную стихию комедий Никколо Макиавелли, а затем и Шекспира. Почвой их смеха стало обострение социальной обстановки: развивающиеся экономические связи между странами породили новый класс буржуазии, которая начала активно отстаивать свои права и возможности, притесняя ремесленников и посягая на сферы власти дворян и церкви. В независимости от темы, конфликт оставался одним и тем же: борьба старого и нового укладов, где новые силы одерживали победу.

Самый яркий пример возрожденческой сатиры — роман Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» (1533—1564), который красочно показывает все пороки духовенства, его стремление к неограниченной власти и наживе, бесполезность схоластики — оторванных от реальной жизни рассуждений о Боге и его месте в земном бытии, которому противопоставляется идея о свободной и самодостаточной жизни человека, идея, что честные и праведные люди будут жить добром и откажутся от порока без принуждения и контроля, так как это их естественное желание и состояние. Кроме того, роман осмеивает некоторые принципы государственного устройства: грубая физическая сила феодалов, политический строй, на деле оказывающийся лишь жалкой пародией на монархию, против которой сам Рабле не выступал,

но считал, что во всей Европе нет настоящего монархического государства. Истинная монархия предполагает единоличное правление сильного, умного, правителя, способного трезво оценивать политическую обстановку, заботящегося о благосостоянии граждан, защищающего интересы страны и не стремящегося к удовлетворению своих потребностей в ущерб казне и обществу. По мнению сатирика, ни один европейский правитель не отвечал всем этим качествам, а значит, не мог построить образцовое монархическое государство. В хронике жизни Гаргантюа и его сына Пантагрюэля Рабле посвоему осветил темы, к которым ранее обращался Эразм Роттердамский в «Похвале Глупости»: образования и воспитания (учителя Гаргантюа носят «говорящие фамилии» — Дурако Простофиль, Понократ, занятия проходят, пока мальчик есть, пьёт или ходит в отхожее место), религиозной и политической системы (создания монастыря, куда пускали и мужчин, и женщин, желательно молодых и красивых), семейной жизни (после смерти жены Гаргантюа решил не грустить, а больше пить), развития и разницы культур (многочисленные путешествия Гаргантюа и Пантагрюэля), ненадежность судебной системы (абсурдные приговоры и оправдание виновных с помощью игральных костей), соотношения поколений (отношения между отцом и сыном).

Классицизм соотносится с ещё большим расширением мира человека, но в то же время человек становится «частным». Мир вокруг растёт, а это в свою очередь открывает индивидуальность каждого, живущего в нём. Индивидуальность проявляется не только в характере человека, в его поступках, но и в связях человека, в его отношениях с окружающей действительностью.

Однако это приводит к тому, что в XVII веке смех уходит на второй план, сатира как жанр теряет свою силу, довольствуясь частными случаями, а не общественно значимыми проблемами. Сатира становится приёмом комедии в творчестве Ж.Б. Мольера, а стихотворная сатира Матюрена Ренье и Никола Буало воскрешает сюжеты античности. Никола Буало пишет свои

произведения и трактаты, в которых критике подвергаются поэты и писатели, заискивающие перед властью, а также стиль и язык таких жанров литературы как бурлеск, факс, пастораль. В его сатирах отражается полемика с Ш. Перро. Он смеётся над косноязычием новых авторов, мелочностью их сюжетов, пренебрежением античными образцами. Таким образом, традиционная для сатиры тема столкновения поколений сохраняет в его творчестве свою актуальность: «Но вот пришёл Малерб и показал французам// Простой и стройный стих, во всём угодный музам» (Буало, «Поэтическое искусство», песнь первая). Его позицию разделял баснописец Лафонтен, который обращался к античным сюжетам Эзопа, переписывая их с опорой на современную французскую действительность.

В 20-х гг. XVIII века работу над сатирами начинает Антиох Дмитриевич Кантемир. Яркая антиклерикальная направленность его работ сближает его произведения с творчеством сатириков эпохи Возрождения. Однако Кантемир отказывается от изображения служителя церкви, который «смешон» в глазах читателя, его священники страшны. Их власть опасна, «они препятствуют развитию науки, они активны, умело пользуются своим влиянием» [29]. Так же сатирик делал акцент на влиянии образования и воспитания на человека, осмеивая тех, кто сознательно или по воли случая остаётся недорослем, взаимодействии культур, которое может разрушать традиции государства, и «злонравии дворян», пользующихся своим положением и угнетающих народ. Истоком этого невежества сатирик видел социальное неравенство, с этой проблемой связано дальнейшее развитие жанра русской сатиры.

В 1726—1727 годах выходит «Путешествие Гулливера» Джонатана Свифта, в котором он развивает традицию прозаической сатиры Эразма Роттердамского. Как Эразм, а за ним Рабле, Свифт строит свою сатиру на приеме гипостазирования, то есть «опредмечивания, овеществления абстрактных сущностей, приписывания им реального, предметного существования» [28, 95]. Здесь войны в прямом смысле начинаются из-за

«выеденного яйца» (тупоконечники и остроконечники), на государственной службе можно в прямом смысле «сломать шею» (акробаты-министры у лилипутов), а «выродки» — действительные потомки опустившегося человека — йеху. По мнению сатирика, каждый правитель, принимая те или иные решения, касающиеся благоустройства страны, изменений в государственной политике, в законодательном или экономическом плане, должен руководствоваться здравым смыслом. Критерий «здравости» был взят за основу в оценке современной действительности. «Свифт мыслит политически, не переносит общественные конфликты и вопросы в сферу частной жизни» [27, 7]. Перед читателем предстают различные модели государственного устройства, внутри которых развиваются люди с разным уровнем нравственности и духовности: Лилипутия — монархическое государство, правитель которого стремится к абсолютизму и тирании, кроме того, за власть здесь борются две политические партии, которые вносят хаос в жизнь государства; Бробдинггег — некая модель государства-утопии, где правит мудрый, справедливый король, стремящийся к благосостоянию граждан; Лапута — государство, где власть поддерживает сомнительные научные открытия, заботясь о внешнем, мнимом благополучии; страна Гуигнггнмов — государство, где живут разумные лошади, чей мир выступает утопией, и йеху — полужвери с невероятно низким уровнем развития. «Фантастика, игра различными точками зрения (лилипуты, великаны, гуигнггнмы, Гулливер и др.) позволяют Свифту показать относительность многих человеческих суждений и приоритетов» [27, 7]. Сама идея здравого смысла, который выступает критерием разумности, очень важна для Свифта. «Нормальный человек брошен в мир нелепости и безумия, и этот мир оказывается единственно реальным. Сам человек представлен не как мыслящий и разумный, а лишь «способный к разумному мышлению» [27, 7]. При этом корень зол — не в частных пороках, а в принципах организации общества, в системе, позволяющей одним безраздельно управлять жизнями других: «В отличие от большинства английских просветителей, Свифт

относится с недоверием к частной инициативе, полагая, что «разумный эгоизм» никак не может обернуться добродетелью и общественным благом» [27, 7].

Русская сатира, истоки которой берут своё начало в комедиях классицистов, активно развилась в XVIII веке под влиянием Сумарокова, Фонвизина, Капниста. В частности, Александр Петрович Сумароков в своей «Эпистоле о стихотворстве» сформулировал особенность жанра сатиры: «В сатирах должны мы пороки осуждать» [30, 191]. Если Антиох Дмитриевич Кантемир в своих сатирах обращал внимание на пороки, зло социальной жизни, нравственную атмосферу в обществе: спесь, забвение своего долга перед государством, невежество, пренебрежение к культуре, взяточничество и хищничество чиновников, то в XVIII веке активизируется «смеющаяся» горадиева сатира, направленная на недостатки частного человека, осмеивающая невежество, суеверие, расточительность. В своих поздних произведениях Сумароков развивал социальную тему, включая в неё отношение «властителей» к гражданам, чиновничьего беспредела и бездействия правящего класса. Главная его цель — возбудить в людях презрение к пороку, воспитать и преобразить общество. Дальнейшее развитие социальной, гражданской темы в сатире связано с творчеством Гавриила Романовича Державина, в произведениях которого предметом изображения становится высшее общество, определяющее судьбы государства, что позволяет сломать привычные рамки жанровой классификации, создать «оду-сатиру» и «сатиру-оду», в которых отражена героическая и быто-сатирическая часть жизни.

Таким образом, выделяются традиционные темы, освещаемые в сатире: воспитания и образования, столкновения поколений, развращенности политической и судебной системы, морального падения религии, взаимодействия культур и его разрушающего влияния на традиции государства. Однако суждения сатириков подчеркнуто субъективны, они строятся на личном отношении автора к реальной действительности и тем

событиям, на которых концентрируется его внимание. Образ автора может чётко проступать сквозь реплики героев или быть заключённым в подтекст, но он всегда «иной», другой, отличный от общества современников. Сатирик идёт «против течения», против устоявшихся философских взглядов на мир, выделяя те явления, которые должны быть подвержены изменениям.

Сатира эпохи романтизма развивает традиции Горация — традиции весёлой сатиры. Эпоха романтизма несёт идею двоемирия: разлад между исключительной творческой натурой и окружающим миром, который не хочет понять тонкую душу романтика. Здесь сатира разворачивается внутри «я», когда «я» смотрит на себя и понимает, что несовершенно. Ирония и самоирония — основа сатиры этого периода. В конце XVIII века Фридрих Шлегель разработал концепцию романтической иронии в «Фрагментах». По его мнению, любое понятие может считаться совершенным, если в нём присутствует ирония, то есть постоянная борьба противоположностей: «абсолютный синтез абсолютных антитез» [52, 286]. Такой подход к выражению мысли вызывал у читателей «чувство невозможности и необходимости всей полноты высказывания» [52, 287]. Ирония, соединяя противоположности, раскрывает бесконечную суть мира вещей.

Ярким представителем сатиры этого времени был Эрнст Теодор Амадей Гофман. Большинство его текстов определены в жанровом отношении как новеллы, однако, например, «Крошка Цахес по прозвищу Циннобер» является настолько вольным в жанровом отношении текстом, что определение его как сатиры представляется вполне оправданным. Смех писателя подвижен: от доброй шутки до едкого сарказма, от лёгкой улыбки до разрушающей сатиры, от невинного шаржа до чудовищного гротеска. Гротеск, как один из основных приёмов сатиры, выражается через нагнетание ужаса. Чувство страха, потустороннего холода, кошмара — характерные черты произведений романиста, это способ показать, что пороки — своего рода тёмные, бесовские силы, управляющие людьми, не дающие им жить счастливо.

Другой представитель романтизма, давший едкую сатиру на современную действительность — Вашингтон Ирвинг. Его «История Нью-Йорка» (1809), как и ранняя сатира Эразма, претендующая, по определению автора лишь на то, чтобы быть «jeu d'esprit (игрой ума)» [17, 113] представляет собой пародию, на историю зарождения цивилизации. «Жанровая неопределенность произведения позволяет литературоведам характеризовать его как «сатирическую псевдохронику», «героикокомическую хронику», «комическую эпопею», «бурлескную историю». Данные определения в той или иной мере отражают противоречивую природу книги, богатство стилистических средств и приемов, использованных ее автором. Несомненно, в «Истории» можно усмотреть и изложение исторических событий в их временной последовательности (что соответствует жанру хроники), и повествование, основанное на преданиях о жизни героев прошлого (что характерно для эпопеи), но с обязательными оговорками» [17, 113]. Комический эффект достигается подчёркнутой точностью и важностью. Особенно подробное описание получают маловажные и незначительные детали из жизни правителей, что позволяет говорить о сатирическом изображении событий. Диапазон событий охватывает огромный временной промежуток от «сотворения мира» до конца XVII в. Автор осмеивает наивную жизнь поселенцев, деятельность Томаса Джефферсона, значимость псевдоученых сочинений и поэм Вальтера Скотта. Несмотря на широту временного охвата, это произведение о современности, написанное для современников. Прошлое здесь выступает средством для сатирического изображения настоящего.

Романтическая сатира нашла отражение и в творчестве Н.В. Гоголя. Осмеянию со стороны автора подвергается уклад жизни помещиков, их ограниченность, скудоумие, скупость и жажда наживы. С этими темами он приходит в литературу, отражая их в «Старосветских помещиках», «Мертвых душах», «Ревизоре». Свои поиски в жанровом отношении он обозначает популярным у романтиков термином «Арабеск»: «Романтическая традиция

закрепила за словом “арабески” ... значение, в рамках которого под ними понималось повествование, насыщенное сочетаниями реального и фантастического, высокого и комического, нормальных пропорций и их искажения, гротеска» [16, 20]. Здесь, как и у Гофмана, сатира перестает быть только смешной. Наряду с европейскими романтиками Гоголь создает «перевернутый мир» тотальной несправедливости и бесчеловечности, в котором вся человеческая история — череда бед, унижений, несчастья, слабости и поражений. Ярким примером служит повесть «Портрет», изначально включенная в сборник «Арабески», героев которой преследуют несчастья и трагедии. Источником их бед является портрет ростовщика, в котором заключена бесовская душа злого человека.

Мастером русской сатиры считается М.Е. Салтыков-Щедрин. Сатира пронизывает всё его творчество, определяя жанр произведений, становится художественным средством характеристики героев, стилем, образом мысли. Осмеянию подвергается царская Россия, её уклад жизни, высший свет, правящие классы, покорный народ, а самое главное — пассивность людей, не стремящихся что-нибудь изменить. В своей «Истории одного города» (1869 — 1870) писатель сатирически изображает историю России, обличает государственную систему и политический строй: «Город Глупов — олицетворение самодержавной России, его история — это история многовекового угнетения, «ошеломления» русского народа... беспощадное обличение всей системы управления царской России в 70-е годы» [7, 42—47]. Он пользуется тем же приемом, что и Ирвинг в своей «Истории Нью-Йорка», но значительно сужает временные территориальные рамки. Достаточно взять один уездный город Глупов, проследив его историю на протяжении нескольких десятилетий, чтобы в полной мере отразить политическую и социальную обстановку современной писателю России. Перед читателем предстают гротескные образы градоначальников, сводящие свою власть к крику и наказаниям. Но, изображая абсурдную политическую обстановку, Щедрин даёт сатиру на психологию граждан, на их долготерпение, смирение

и пассивность. В итоге объектом сатиры становится не столько образ «идеального» правителя (ведь градоначальники были идеальными с точки зрения обеспечения порядка), сколько образ добропорядочного гражданина, доверяющего «батюшке-царю».

В 1908 году вышел сатирический роман Анатоля Франса «Остров Пингвинов». В основу сюжета был положен прием, которым уже пользовались Ирвинг, Салтыков-Щедрин, — изображение современной реальности путем сатирического описания истории вымышленного государства. История Пингвинии — это сатирически осмысленная история Франции: «“Остров Пингвинов” ... задуман и осуществлен как пародия на исторический жанр, на официальную буржуазную историю Франции» [24, 245]. Всё начинается с гротескной, абсурдной ситуации крещения пингвинов и заканчивается не менее гротескным «поворотом истории вспять», когда массовый террор и власть монополий разрушает мир, но возродившееся общество придёт к тому же итогу, что и предыдущие поколения. Сатира на государственный строй переходит в философский анализ действительности: абсурдность миропорядка — это вечная категория. Мир может перерождаться снова и снова, но исход будет одинаковым, потому что общество погрязло в пороках.

С этого времени становится понятно, что современная *сатира* — *жанр, родственник хронике*: он содержит в себе линейно *развивающуюся историю народа или государства* (как это было уже у Эразма, Рабле, Свифта, Ирвинга и Салтыкова-Щедрина), он *осмысляет действительность в диахронном плане* — как развивающуюся (или деградирующую) структуру.

Кроме того, некогда обязательная для сатиры *диалогическая структура* отчасти сохраняется за счет *эксплицитного автора*, обладающего явно более скандальной, радикальной, иногда циничной исторической позицией, а потому полемичного по отношению и к автору, и к читателю.

В 1921-1923 годах выходит сатирический роман Я. Гашека «Похождения бравого солдата Швейка во время мировой войны». В четырех томах романа Гашек отразил несовершенство австрийской государственной системы, социальные и национальные противоречия, произвол чиновничьего аппарата. Герой романа солдат Швейка настолько точно исполняет приказ командования, что доводит их до абсурда. Но сатира направлена не на действия одного солдата, а на военную систему вообще. Если бы главнокомандующие армии были такими Швейками, то войны по всему миру прекратились.

История сатиры даёт нам понять, как менялось понимание порока и идеала с течением времени. В разные эпохи смех был направлен на разные грани общественной и частной жизни человека, но смысл осмеяния оставался неизменным. Осмеяние всегда было призвано изменить, улучшить существующее положение вещей, воспитать достойного члена общества.

Таким образом, под сатирой мы будем понимать прозаический диалогический литературный жанр, берущий начало в фаллических песнях в честь бога Диониса, сохраняющий диалогическую структуру за счёт ярко выраженного образа автора и его четко обозначенной позиции, характеризующийся субъективной оценкой действительности и отражающий полемику автора с современными философскими концепциями. Традиционно сатира освещает темы образования, воспитания, взаимоотношений поколений, развития культуры и сохранения традиции, развращенности институтов общества (в том числе религии, политического аппарата и судебной системы).

§ 2. Терминологический аппарат исследования: приемы комического в художественном мире сатиры

В контексте работы актуально говорить о сатире как жанре, раскрывающем действительность «как нечто превратное, несообразное, внутренне несостоятельное» [18, 497], в основе которого лежит столкновение точек зрения. Точка зрения автора — это взгляд со стороны, наблюдение ученого в глобальной лаборатории. Сатирику приходится отчуждаться, добиваясь ощущения полной независимости от происходящего в жизни, чтобы бесстрастно судить о системе. Его задача — выявлять противоречия и указывать на них, доводя ситуацию до абсурда.

Сатира — это вид комического, а комическое всегда вызывает смех. Однако в отличие от смешного, комическое несёт общественный смысл, утверждает положительный идеал. «Сатирик — всегда ниспровергатель социально опасного зла средствами смеха» [32, 670].

Смешное и комическое — это две разные ступени в развитии смеховой культуры.

Юмор — форма комического; отношение сознания к объекту, сочетающее внешне комическую трактовку с внутренней серьёзностью [32, 670]. Он может быть добродушным, грубым, «черным» (жестоким), печальным, дружеским, тонким, трогательным. Здесь под маской смешного скрывается серьезное, но это отображение положительно, в сатире — наоборот: если источником юмора служит недостаток как изнанка достоинства (то есть рядом с негативным образом неразрывно существует положительный идеал), то в сатире — это порок, собственно недостаток (который не предполагает физического существования идеала сейчас, в данный момент). Юмор не всегда выражает идейное осуждение характера или свойства объекта, иногда он передает авторскую симпатию. У сатиры, напротив, открытые цели — обличить. Она не может просто констатировать

факт, привлекать внимание, не стремясь к глобальному разоблачению. Юмор — смешной, сатира — вызывает смех и отвращение, ужас и гнев.

Ирония — один из модусов художественности; эстетическая модальность словоподражания... состоящая в архитектурном размежевании я-для-себя и я-для-другого [46, 84]; осмеяние, содержащее оценку того, что осмеивается [32, 260]. Основа приёма — использование двойного смысла высказывания, при этом чем больше разрыв между реально сказанным и подразумеваемым сообщением, тем сильнее эффект иронии, но суть насмешки передается здесь не через смысл сказанной фразы, а через интонацию или контекст. Иногда «ключ» к иронии лежит за пределами текста: эпоха, в которую жил автор произведения, общественная фигура, о которой идёт речь, или значимость описываемого события. При этом у говорящего складывается четкий образ объекта, от которого он не отступает на протяжении всей речи.

Сарказм — вид комического; насмешка, злобная или горькая, когда тот, над кем смеются, и тот, кто смеётся, находятся в положении, менее всего располагающем к смеху [36, 264]. Передаваемое суждение всегда содержит едкую, язвительную насмешку. Это высшая степень иронии, где ироничное перекрывается тоном негодования и возмущения и обнажает выявленный недостаток. Сарказм резко противопоставлен юмору, изображающему действительность с долей симпатии и сочувствия, и в отличие от иронии не может быть щадящим.

Одним из основных методов сатиры является переосмысление, критика объекта изображения, разрешающаяся смехом. Однако при переосмыслении объект «моделируется» заново, достигая высокой степени условности. Происходит «направленное искажение» [18, 356] реальных контуров явлений с помощью сатирических приёмов: сатирического гротеска, преувеличения (гиперболизации), иронии, сарказма, «эзопова языка».

Сатирический гротеск — вид условной фантастической образности, демонстративно нарушающий принципы правдоподобия, в котором

причудливо и алогично сочетаются несочетаемые в реальности образные планы и художественные детали [32, 371]; преувеличение черт внешности, свойств характера, поступков с целью обнаружения их комизма и нелепости, выражающееся в таком сочетании, которое в реальной действительности не встречается [33, 143]. Сатирический гротеск базируется на фантастическом смехе, возникающем на «контрасте реального и ирреального, прекрасного и безобразного, трагического и комического, правдоподобия и карикатуры» [32, 356]. Образ становится в высшей степени условным, не укладывающимся в общепринятые нормы — эксцентричным: «преувеличение достигает таких размеров, что увеличенное превращается в чудовищное» [38, 142]. Это искажение никак не мотивируется внешне, оно глубинное, внутреннее. Изначально приём гротеска лежал в основе создания образов богов, химер, легендарных героев, но тогда он использовался с претензией на реальность — человек, создающий образ верил, что отражает действительность объективно. С развитием культуры, науки и религии мир гротеска становился всё более аномальным, превращался в мир фантастики, где господствует алогизм. В таких произведениях как «Гаргантюа и Пантагрюэль» Франсуа Рабле, «Путешествии Гулливера» Джонатана Свифта, «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина условность изображаемого открыто демонстрируется читателю, однако, сохраняется основное значение приёма гротеска и жанра сатиры в целом — разрушение застывших форм мышления и поведения во всех сферах бытия, образный акцент на абсурдности положения. Гротеск — это высшая форма заостренного преувеличения, но он комичен только тогда, когда «заслоняет духовное начало и обнажает недостатки». [38, 113] Одним из способов выражения гротеска становится **гипостазирование** — опредмечивание, овеществление абстрактных сущностей, приписывание им реального, предметного существования [28, 95], которое удваивает реальность, создавая новый, фантастический мир поверх действительного. При этом вещи и

явления приобретают дополнительные контакты, соприкосновения друг с другом, что приводит к «резкому смещению форм самой жизни» [28, 96].

Гипербола — художественный приём, основанный на преувеличении тех или иных свойств изображаемого предмета или явления [18, 420]. Приём по своей сути близких к гротеску, однако, здесь условность нужна не для резкого фантастически-алогичного эффекта комичности, а для выразительности. Гипербола призвана привлечь внимание к определённым свойствам объекта, его внешности, поведения, характера, но не перевернуть общепринятые нормы, закрепив новую форму поведения. Она выражает отношение автора к изображаемому явлению, вызывая точно такие же чувства у читателя. Эмоциональное содержание гиперболы может быть разным — «от высокой патетики до комического прозаизма, рассчитанного на осмеяние» [32, 450]. Рядом с гиперболой рассматривают приём **литоты** — художественного приуменьшения свойств изображаемого объект. Оба приёма можно обозначить как стилистическую фигуру, близкую к тропам, но в сатире они могут быть средством выражения иронии.

«Эзопов язык» — это иносказательная, двуплановая манера писать, говорить, при которой за внешним планом (часто мнимым) скрывается второй, подлинно содержательный [33, 120]. Сатирическим он становится, если в его основе лежит комизм, а система иносказаний наполняется ироническим или саркастическим содержанием. Приём интересен тем, что оставляет некую загадку для читателя, позволяя расшифровать, о ком говорит автор, несмотря на то, что «символика» остаётся довольно прозрачной. Здесь можно говорить о «щадящей» сатире, которая не целится прямо в мишень, а окружает свой объект. Несмотря на то, что «эзопов язык» является средством выражения осмеяния, это способ избежать цензуры, переместить внешний акцент, не меняя внутреннего содержания.

К приёмам и средствам сатиры можно добавить элемент фантастики, «увеличительное стекло», игру размерами, подчеркивание телесности, переворачивание социальной структуры, заострение внимания — всё это

несёт в себе следы уже перечисленных пяти базовых приёмов, является их частными проявлениями.

ГЛАВА 2. ТРАДИЦИИ СВИФТА, ИРВИНГА И САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА В САТИРАХ ПЕТЕРА ХАКСА

§1. Традиции «Путешествий Гулливера» Дж. Свифта в повести «Прилепа в птичьем гнезде» П. Хакса

«Прилепа в птичьем гнезде» (1984) Петера Хакса написана для детского чтения. Перед читателем открывается мир двух садов — Большого Сада и Скверного сквера — населенный забавными животными, разнообразными насекомыми и человечками, живущими в цветочных горшках и птичьих гнёздах. Однако занимательный сюжет скрывает глубокую политическую сатиру на современную действительность.

Большой сад — поистине райское место с прямыми дорожками, изгородью из самшита, Французским и Английским садом, состоявшим «из одного большого газона, на котором росли купы деревьев и разноцветных кустов» [47, 84]; садом «управлял мудрый Садовый Бог, который в любое время года и в любую погоду непоколебимо стоял на своем цоколе. Вот почему в этом саду все шло хорошо и разумно» [47, 84]. Но за буковой изгородью «находился ещё один сад, куда никому не хотелось даже заглянуть» [47, 83] — Скверный сквер — место, лишённое красоты, тепла и света. Им правит «огромная цикада-медведка по имени Гризла» [47, 83] — злобна, алчная и беспринципная Фея, пожирающая своих слуг. Дорожки поросли сорняками, поляны залиты болотом, а жители вынуждены совершать набеги на границы Сада, чтобы прокормиться. За сказочной картиной о двух королевствах (тёмном и светлом) скрывается сатира на расколовшуюся после Второй мировой войны Германию. Уроженец Польши, после войны оказавшийся в ФРГ и покинувший её ради работы с Б. Брехтом, бывший энтузиаст социалистического отечества, к началу 80-х годов столкнулся с рядом разочарований и в полной мере осознал иллюзорность своей мечты. Поэтому прототипом Большого Сада стала Федеративная Республика

Германия, а Скверный сквер — Германская Демократическая Республика; буковая изгородь, разделяющая два сада, — Берлинская стена — символ непримиримой вражды двух политических объединений. Хакс пишет сатиру, которая «вроде бы и не покушалась на социальную систему» [11, 8], наносящую удар «мимоходом» [11, 8].

Фантазийное пространство становится зеркалом, в котором гротескно отражаются злободневные проблемы и противоречия, в котором находит выход авторская непримиримость к самым жестоким и болезненным явлениям современности.

Мировой литературе уже известны такие примеры — в 1727 году английский сатирик Джонатан Свифт опубликовал свою книгу-путешествие, нравственно-политическую сатиру на Англию XVIII века, «Путешествия в некоторые отдалённые страны мира в четырех частях: сочинение Лемюэля Гулливера, сначала хирурга, а затем капитана нескольких кораблей». Свифт попытался подвести «политический и моральный итог английской буржуазной революции» [11, 12]. «Произведения Свифта насыщены таким количеством злободневной информации, что могут быть названы художественными свидетельствами своего времени» [49, 418]. Читатель, вслед за главным героем, попадает в Лилипутию, Бробдингнег (страну великанов), Лапуту (летающий остров) и страну Гуигнгнмов, населенную разумными лошадьми и йеху — сарказмом над Человеком. Каждая страна — сатирическое отражение нелепого самомнения англичан, их гордыни, мнимой просвещенности и отсутствия духовности, устройства общественной и политической жизни, способности разумно мыслить и действовать во благо граждан своего государства; а жители — «фантастически и сатирически преобразенные европейцы, воплощение неизлечимых пороков буржуазного общества» [11, 13].

В основе композиции обозначенных сатир лежит приём столкновения миров и мировоззрений. Они поставлены с отношения со- или противопоставления, что усиливает комический эффект.

Герой Свифта неоднократно оказывается чужаком, неспособным к полноценному существованию в сложившейся ситуации: в мире лилипутов — он великан, способный разрушить хрупкий город неосторожным движением, «громадное прирученное животное» [31, 215], посаженное на цепь в конуре — заброшенном храме; в Бробдингнеге — кукла-лилипут, жизнь которой постоянно подвержена опасности («крысы эти были величиною с большую дворнягу... они непременно растерзали бы меня на куски и сожрали» [41, 220], «должно быть орёл, захватив клювом кольцо моего ящика, понёс его с намерением бросить о скалу» [41, 260]); в Лапуте Гулливер практически приравнивается к умалишенному, неспособному абстрактно мыслить, слышать музыку сфер и понимать труд прожектёров («ученые там были, на мой взгляд, людьми совершенно рехнувшимися» [41, 296]); в стране гуигнгнмов путешественник живет в положении раба, его хозяином становится разумный конь, а «кровными братьями» — безобразные йеху — человекоподобные существа, лишённые разума, чувств и духовности. Проходя от одного положения к другому, герой не претерпевает изменений, он остаётся европейцем, изучающим обычаи, политическое и общественное устройство фантастических стран. Приём смены фокуса восприятия позволяет взглянуть на привычное, европейское устройство жизни критически, обнажает слабые стороны государственного устройства и системы правления.

Свифт изображает четыре модели государства:

- Лилипутия — двойник родной Англии в царствование Георга I — монархическое государство с претензией на мировое господство. Величие королевской семьи подчеркивается физически: метафора «король на ноготь выше своих подданных» говорит о претенциозности и мнимом превосходстве. Образ лилипутов одновременно комический и сатирический. Маленькие человечки — бюрократы и буквоеды: они умиляют путешественника, когда составляют опись его личных вещей. Они милы в своей микроскопичности и Гулливер с радостью делает диковинные

приспособления для развлечения горожан (бассейн для морских сражений и батут для конного марша), но «великан» оказывается в положении узника. Он сидит на цепи в заброшенном храме, справляет нужду в строго отведённый час и должен беспрекословно подчиняться приказам его императорского величия. Его тюремщики бесчеловечны, жестоки и ортодоксальны в своей уверенности, что «чужак» не наделен духом, мыслью — не является человеком. Несмотря на высокий уровень образования и строгое воспитание жителей, политическая система Лилипутии абсолютно тоталитарна, здесь ценится личная преданность государю и конформизм: звание сановника зависит от высоты его прыжков на канате, а провинившиеся и нарушившие закон должны вылизать посыпанный ядом пол перед тронем императора. Гулливер поддается системе и склоняет голову перед властью «ничтожного» правителя, подавляющего чувство человеческого достоинства, окончательно переселяясь в лилипутский мир.

- Страна великанов — «образцовая монархия» [11, 35], «общественный идеал Возрождения» [31, 224]. Политика ещё не стала наукой, поэтому «делами еще можно распоряжаться по-человечески» [31, 248]. Здесь действует принцип прозрачности: точный и лаконичные законы, отсутствие тайн и интриг в политических и светских делах, безыскусность гражданского и уголовного судопроизводства. Армия «достаточно хорошо делает свои упражнения и отличается прекрасной дисциплиной» [41, 257]. Благородство великанов выражается в призрании к бесчестной войне: они не знают огнестрельного оружия и рецепта пороха («король пришёл в ужас... он скорее согласился потерять половину своего королевства, чем быть посвященным в тайну подобного изобретения» [41, 255]). На страже порядка стоит ополчение, сформированное из представителей различных партий; такая система регулирования внутренних отношений «привела к соглашению и взаимным уступкам» [41, 258], раз и навсегда прекратив гражданские войны. Несмотря на некоторую идеализацию государственного устройства,

автор показывает и ограниченность великанов в развитии наук (мораль, поэзия, история и математика), и бедствия народа (нищету, болезни, жадность) — это не утопия, а жизнь, пропущенная через увеличительное стекло, показанная крупным планом. Великаны — увеличенная копия европейцев, «не задавленных ни политикой, ни науками, ни законами» [31, 248].

- Лапута — олигархическое государство с четким делением на социальные классы. Представители знати живут на летающем острове, а простолюдины — в земных городах. Такая модель организации общественной жизни отражает «враждебное противостояние власти и народа» [11, 21]. Парящий остров не только символ богатства и благополучия, но и карающее орудие: в случае неповиновения народных масс остров опускается вниз, накрывая собой город и лишая жизни граждан. Гулливер заостряет внимание на нищете и разрухе, царящих в государстве. Наука здесь возведена в ранг религии, а быт остаётся за пределами высших сфер. Прожектёры, творящие в Академии наук, всё больше отдаляются от земных потребностей горожан. «Научный труд превратился в одну из форм умопомешательства» [11, 51], а учёный становится типом «интеллектуального и нравственного уроды» [31, 250].

- Страна гуигнгнмов — сатирическая утопия. Лошади не знают борьбы за власть, лжи и лести, не нуждаются в религии и центральном органе управления, все социальные проблемы решает генеральное собрание, состоящее из представителей древнейших родов. Это чрезвычайно логичные и рассудительные животные, практически лишённые чувств и эмоций, а значит духовности: им неведома любовь и тепло семейного очага. Браки — продукт трезвого расчета, где супруги подбираются друг другу по биологическим и физическим особенностям, а рождение потомства — механическое продолжение рода. Пораженный величием лошадиной «нации» Гулливер приходит к мысли, что «все, что отличает человека от лошади, является недостатком» [11, 34]. Подтверждение этому герой находит при

изучении обычаев йеху — «средоточии мирового зла» [11, 61], одичавших людей, живущих как скот, лишенных разума и морали. Йеху злобны, мстительны, одержимы похотью и жаждой бессмысленной наживы; они способны убить «собрата» за блестящий камень или пьянящий корень. Это образ «нравственной деградации в широком смысле слова» [11, 65]. Вопрос права йеху на существование остаётся единственным, который мудрые лошади не в силах решить.

Повсеместность зла — одна из важных тем Свифта. Поэтому мотив странствий и сопоставления, для него, основной. В качестве же положительной альтернативы выдвинута идея разумного человека, ибо «для управления разумным существом достаточно одного разума» [41, 354].

«Трагический сатирический гротеск» Свифта [13, 140] породил традицию, к которой разные исследователи относят Н.В. Гоголя, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Анатоля Франса, Гюнтера Грасса. Петер Хакс занимает достойное место в этом ряду.

Два сада Хакса — это монархические государства с сильным и слабым правителями, жители которых бесконечно сталкиваются друг с другом. Садовый Бог — мудрый правитель, не обладающий абсолютной властью («Я готов дать саду свое благословение. Я занимаюсь общим руководством» [47, 148]). Каждый житель сада вносит свой вклад в благосостояние государства, при этом добросовестное исполнение обязанностей должно обеспечиваться осознанием личной ответственности («надо уметь обходиться без меня» [47, 148]). Внешнеполитические вопросы решаются посредством мирных переговоров («...Садовый Бог пригласил для переговоров Фею Гризлу» [47, 140]), и правитель никогда не утрачивает чувство такта и уважения к собеседнику: «Рад видеть вас, Ваше величество», «бесценная Фея», «не имею чести знать вашу почтенную бабушку» [47, 140-142].

Однако Хакс показывает ненадежность порядка, который держится на единоличном правлении: смена короля в этом случае чревата страшными последствиями, а неподготовленность народа к самоуправлению ведет к

краху государства. Система, опирающаяся на «сильного лидера», неустойчива.

Когда Садовый Бог покидает свои владения, «трон» занимает «самый крупный из всех садовых хищников» [47, 88] — Ласка. Именуя себя королём Горностаем, зверёк пытается стать тоталитарным лидером: подкрепляет свою власть страхом («Садовый Бог покинул наш сад. Он никогда больше к нам не вернётся» [47, 88]), лишает обитателей сада права голоса и свободы слова («Для всех очевидно, что саду необходим новый начальник. И точно так же очевидно, что им буду я» [47, 90]), утверждает строгую иерархию («Миловзор понял, что приглашен к круг избранных» [47, 88]), вводит народ в заблуждение и манипулирует его чувствами («Горностаи носят королевские мантии!» [47, 90]). Однако итогом становится гибель монарха-тирана, а значит, крах системы: король Горностаи провалился под землю и был съеден муравьями («Они вытащили... дочиста обглоданный скелет» [47, 93]); Крот предупреждал Ласку, что под землёй много муравьев, но простой землекоп «не пользовался большим уважением... Ласка и не подумал обращать на него внимание» [47, 90].

На смену Горностаю приходит Миловзор — выбранный народом «спаситель отечества» [47, 94]. Молодой человек отказывается принять титул короля («Никакой я не король» [47, 93]), провозглашая тем самым президентскую республику, и сталкивается с инертностью, мещанской пассивностью, обывательским самодовольством и косностью народа. Ему приходится вводить «Всеобщую Служебную Повинность», становится предводителем войска в борьбе против Гризлы, расселять новых жильцов сада, организовывать и координировать слаженную работу граждан по очистке территории от сорняков, занесенных вражескими лазутчиками. Ему недостает качеств лидера (стойкости, решительности, сообразительности), а жители-индивидуалисты неспособны работать сообща: они не помнят о своих решениях («Мы забыли, что мы этого хотим» [47; 93]) и не в состоянии довести решение вопроса до конца («Звери считали, что вопрос решен, и

радовались, что им больше не надо ломать над ним голову» [47; 94]). Выход, который избирает Миловзор – всё делать самому, что приводит героя к полному поражению и потере статуса «спасителя».

Фея Гризла — агрессивный правитель-тиран, которого совершенно не заботит состояние его государства и уровень жизни граждан. Сквер «был такой запущенный — просто стыд и срам» [47, 83], а его жители поедали растения и друг друга. Сама королева «возлежала на своем роскошном ложе» [47, 96], «пожирала свой балдахин» [47, 97] и казнила слуг, если те приносили плохие вести («Фея Гризла... откусила ему голову... ее настроение заметно улучшилось» [47, 98]). Сварливая, скудоумная, ленивая и злобная цикада-медведка мечтает о безграничной власти, поэтому, как только Садовый Бог покидает пределы сада, развязывает территориальную войну. Если в войнах Свифта прямо читаются колониальные конфликты начала 18 века, то Хакс описывает пограничную войну — частое и страшное явление 70—80-х годов XX века (ирано-иракские, индо-пакистанские, вьетнамо-камбоджийские, арабо-израильские конфликты). Правительница прибегает к коварным и гнусным методам: «Ее шестиногое величество повелевает вам... ужалить его насмерть... лучше сзади, чем спереди» [47, 119], при этом абсолютно не дорожит жизнями своих подданных («Отнесите тело в подвал, после чего заколитесь своими мечами» [47, 132]). Власть держится на чувстве страха и физическом превосходстве Гризлы над остальными насекомыми. Война ведется бесчестно и заканчивается неустойчивым временным перемирием, «заморожившим» конфликт: по мирному договору запрещено «всем обитателям обоих садов пересекать изгородь и входить в соседний сад» [47, 141]. Изоляция становится решением, направленным, по сути, против собственных граждан: насекомым сквера грозит за нарушение границы смерть («Вы представляет мне на выбор — медленно умереть с голоду или быстро быть убитой» [47, 142]).

Таким образом, благосостояние тоталитарного государства напрямую зависит от действий правителя. Обезличивание народа, его

безответственность и безверие в собственные силы и решения влекут за собой крах системы и разрушение государственного устройства.

Оба сатирика моделируют разное государственное устройство, сравнивают подходы к управлению и типы взаимодействия правителя с народом. Страны губят неразумные ограничения (халатность Феи Гризлы), отсутствие должного контроля (самостоятельность Миловзора), невнимание к реальным проблемам (отстраненность властителей Лапуты) и неуёмная жажда власти (территориальные войны между сквером и садом, морские сражения в Лилипутии). Утрата нравственной опоры лишает монархов осознания истинной задачи — развивать государство — и превращает титул в средство обогащения, осуществления собственных желаний и роста гордыни.

Несовершенство государственного устройства — следствие нравственного вырождения человечества. Свифт рисует картину измельчания человека (физического и духовного): оказавшись в стране великанов, Гулливер узнает, что бробдингнецами были найдены кости и черепа гораздо крупнее, чем их собственные («Сами законы природы необходимо требуют, чтобы вначале мы были крупнее ростом и сильнее, менее подвержены гибели от незначительной случайности» [41, 257]). Выстраивается антитеза: европеец — великан, где великан выступает наиболее совершенным представителем — он остаётся честным и открытым перед собой и своим народом, не приемлет братоубийства («как может такое... насекомое, каким был я [Гулливер]... питать столь бесчеловечные мысли» [41, 254]), уважает неподкупность судей, храбрость военных, благочестие духовенства. Король Бробдингнега выносит приговор англичанам: «большинство ваших соотечественников есть порода маленьких отвратительных гадов, самых зловредных из всех, какие когда-либо ползали на земной поверхности» [41, 253].

Однако измельчавший европеец остаётся великаном по отношению к лилипутам, поражающим Гулливера своими законами, порядками и

обычаями: во время присяги на верность королю нужно «держать правую ногу в левой руке, положи в то же время средний палец правой руки на темя, а большой на верхушку правого уха» [41, 179]; глава Лилипутии получает титул «монарх над монархами» [41, 179], а его власть «распространяется до крайних пределов земного шара» [41, 179]; «ожесточенная» гражданская война, продолжавшаяся тридцать шесть лун, началась из-за принятия закона «под страхом строгого наказания разбивать яйца с острого конца» [41, 184]. «Описание касается только исконных установлений страны, не имеющих ничего общего с современной испорченностью нравов, являющейся результатом глубокого вырождения» [41, 193] — мотив всеобщей деградации, лишаящей нравственной силы, порождающей абсурдные законы и лишаящей народ достойных правителей, охватывает весь мир. Приём соответствия физических данных уровню духовного развития обнажает глубину сатиры Свифта: европеец, оказываясь между великаном и лилипутом, осознаёт свою ничтожность перед одним и превосходство перед другим. В зависимости от нравственного выбора в пользу признания собственного величия или осознания своего несовершенства человек решает исход своего существования.

Примером полного вырождения становится йеху — «отвратительные во всех отношениях одушевленные существа» [41, 330]; они гораздо злее, наглее и агрессивнее обычного человека. Лишенные личности и достоинства, они живут стадом в лесах, а умные лошади используют их как рабов. Изображая этих мерзких существ, Свифт выдвигает на первый план хищное стремление захватить всё, что порождает «скупость, безжалостность, замкнутость, чувство враждебности... нравственную деградацию в широком смысле слова» [11, 65]. Животность в изображении йеху передана и через их поведение: при столкновении с чужаком предпочитают «испражняться [ему] на голову» [41, 325], самки общие, пищу держат в когтях передних ног и разгрызают её зубами. Путешественник ни раз подчеркивает сходство йеху с европейцами: «иногда йеху приходит фантазия забиться в угол, лечь на

землю, выть, стонать и гнать от себя каждого» [41, 358] — это хандра, которой болею многие знатные особы Старого Света; «зачатки разврата, кокетства, придирчивости и злословия прирождены всему женскому полу» [41, 358] и самке йеху, и фаворитке английской королевы; под воздействием пьянящего корня они «то целуются, то дерутся, режут, гримасничают, что-то лопочут, выписывают мыслете, спотыкаются, падают в грязь и засыпают» [41, 356] подобно лондонскому гуляке. Кроме того, «йеху являются единственными животными, которые подвержены болезням... Средством от болезней является микстура из кала и мочи этих животных» [41, 356], это лекарство Гулливер советует своим соотечественникам, чтобы излечить недомогания от пресыщения, — гротескное отождествление обнажает обнищание духовности и разращение природы человека, а переименование *Homosapiens* в «человека-rationiscарax» (животное, восприимчивое к разуму) служит предостережением от загнивания и разрушения.

«Гротеск Свифта всегда тяготеет к предметности» [11, 101], из этого следует особый интерес к физиологическим деталям: описания великанов чрезмерно натуралистичны («поверхность всей груди, до того была испещрена пятнами, прыщами и веснушками, что нельзя было себе представить более тошнотворное зрелище» [41, 219], «на ней зияли раны такой величины, что в две или три из них я легко мог забраться и скрыться там целиком» [41, 236], «их кожа издавала весьма неприятный запах...кожа их казалась... разноцветной и покрытой родимыми пятнами величиной с тарелку, а волосы... имели вид толстых бечевок» [41, 241]), однако, за отвратительными образами скрывается прямая аллюзия на человека — он не совершенен, и то, что видит Гулливер в многократно увеличенном масштабе, присуще обычному европейцу. Натуралистичность подкрепляется экскрементальной темой, вводящей мотив низменного уподобления скоту, а значит развенчания мифа о неоспоримом достоинстве человека: мухи «садились... на кушание, оставляя на нём свои омерзительные экскременты или яйца» [41, 233], учёные предлагают «исследовать пищу всех

подозрительных лиц... тщательно рассмотреть их экскременты... составить суждение об их мыслях и намерениях» [41, 299], йеху «обдают с головы до ног своими испражнениями» [41, 357] вожака, ушедшего в отставку. Воспевание гуманизма привело к идеализации «венца божьего творения», но, с точки зрения автора, люди — носители пороков, уничтожающие себе подобных и лишённые духовных устоев, а значит не каждый представитель заслуживает сердечной любви.

Петер Хакс не отступает от сатирической традиции и вводит противоречивые образы человеческих персонажей: Садовый Бог, Прилепа и Миловзор — люди, живущие в Большом саду. Они оказываются пограничными персонажами и принадлежат миру человеческому и миру насекомых в равной мере: Садовый Бог покидает сад, уезжая на трамвае, Миловзор уверенно передвигается по городу, перебегая автомобильные дороги и маневрируя в толпе «мужчин, женщин и детей» [47, 79]; Прилепа приходит на приём к депутату городского совета и просит новую квартиру. При этом герои живут в цветочных горшках и птичьих гнёздах, купаются в чаше для птиц и способны передвигаться в тоннелях, прорытых Феей Гризлой. Адекватно вписываясь в мир людей и в мир садовой фауны, герои теряют привычный человеческий облик, их истинные размеры становятся условными. Подобные трансформации позволяют вывести обозначенные образы из человеческого и животного мира, определяя их в собственную нишу гротесковых персонажей.

Говорящие имена нередко противоречат истинной сущности героев. Каспар, что значит «хранитель», оказывается трусливым и ленивым псом. Миловзор при всей своей доброте жестоко обходится с Прилепой, отказываясь от её любви перед сражением с Гризлой, потому что «тот, кто идёт в бой, расстаётся с женой и детьми. Так положено» [47, 106]. Прилепа, чьё имя на немецком языке звучит как *Liebkind* (милое дитя) действительно «прилепляется» к тому, что любит, и отказывается безучастно наблюдать со стороны, желая личными усилия изменить ситуацию, оказать помощь и

проявить заботу о ближних, но все эти качества она проявляет, переодевшись в Георга — помощника садовника, решительно настроенного спасти жизнь Миловзора. Будучи девушкой, живущей в птичьем гнезде и поющей песни на закате, героиня ведёт себя капризно, требует внимания и часто бывает навязчивой: «если девушку любят, то с ней не ссорятся» [47, 85], «не нужны мне впредь твои нежности, если ты немедленно, сию же секунду, не пойдёшь со мной купаться» [47, 85], «вот я и радуюсь, что ты меня больше не касаешься, — сказала Прилепа и хлопнула черепком с такой силой, что с краев Цветочного горшка посыпались глиняные крошки» [47, 101]. Деэтимологизация имени позволяет не только заострить внимание на характере персонажа, но и сделать типичное исключительным, позволяя герою нравственно вырасти в ходе повествования: Каспар спасает хозяйку из темницы Гризлы; Прилепа понимает, что нужно быть чутким и внимательным другом; а Миловзор признаёт, что спасение сада стоило ему возлюбленной, и он не может простить себя за это.

Телесность — основной приём создания образа Гризлы, автор заметно подчеркивает отвратительные черты её портрета и особенности поведения: «она с неописуемо тупой гримасой уставилась в пустоту» [47, 96], «отскребла длинные жирные телеса» [47, 97], «прозрачный надкрылок, который Гризла носила на своей огромной попе» [47, 97], «своими треугольными, похожими на зубы когтями она быстро вырыла яму и исчезла» [47,133], «совершила на глазах у всех свой утренний туалет» [47, 97]. Усиливая негативное впечатление от характеристик цикады-медведки, автор выявляет соответствие между внешним обликом и внутренним миром героя: безобразная снаружи, лишённая моральных принципов и нравственных устоев, она обречена на голодное существование в Сквере, разрушенном её собственными лапами.

Приёмы, усиливающие комический эффект, не только создают смеховую ситуацию, но и обнажают истинную сущность героев. Садовые белки — персонажи-двойники. Они забывают «заказать овцу» для стрижки

газона, употребляют в своей речи иностранные слова, незнакомые другим обитателям сада («Сегодня есть *debonmatin*?» [47, 101], «Хэллоу, Прилепа! *Isn't it a beautiful morning?*» [48, 101]), пренебрегают обязанностями и уваливают от ответственности («Куда, к черту, подевалась Овца?... Вы её пригласили или только собирались?/ — *Certainement*, — подтвердила Белка. — Конечно» [47, 115]). Политический подтекст произведения помогает читателю понять роль Англии и Франции в руководстве ФГР и сатирически снизить образы, обличая внешний блеск и гордыню, за которыми нет реальных действий.

Каламбуры и игра со смыслом обнажают мелочность и глупость, скрытую за мнимым превосходством: лягушонок не пускает Прилепу в купальню для птиц, так как она не птица, но сам не спешит покинуть чашу, потому что «это к делу не относится. Сейчас речь идёт о вас [о Прилепе]» [47, 86]. Французская белка на «чистейшем французском» кричит «*dawai, dawai*», а Горностай уверенно заявляет, что «переговоры всегда полезны. Пока идут переговоры, не нужно управлять» [47, 92], забывая о том, что переговоры — время принятия судьбоносных для государства решений.

Таким образом, люди, возомнившие себя «вершиной эволюционного развития» становятся объектом сатирического осмеяния, оказываясь с одним рядом с насекомыми, лилипутами и лишенными здравого рассудка прожектёрами. Бессмысленные, необдуманые и неправомерные действия человека приводят к деформации политических и социальных отношений: любая модель государственного устройства (при классически европейском понимании политического института) превращается в инструмент подавления свободы, воли граждан и обогащения правителя.

Положительные модели, предложенные авторами (Сад Бога и Страна Великанов), отличаются наличием мудрого лидера, решающего вопросы силой слова, не признающего агрессии, держащего инициативу и способного руководить массами. Гуманность и действенность становятся качествами, определяющими сильного правителя: быть человечным по Свифту значит

помогать каждому сохранить имущественную и нравственную независимость; Хакс в свою очередь отмечал, что «сильный характер продуктивен... он субъект действия» [48, 345].

Используя приём смены фокуса восприятия, сатирики позволяют читателю посмотреть на проблему духовного вырождения с разных сторон: жертвы политической машины и стороннего наблюдателя. Причинами нравственного обнищания становятся алчность, гордыня, чрезмерное самомнение, лень и праздность, обостряющие животные инстинкты человека и возвращающие его в первобытное состояние дикой агрессии — «средоточие мирового зла» — еху.

§2. «История Нью-Йорка» В. Ирвинга и «Принц Телемах и его учитель Ментор» П. Хакса

Сатирический роман «История Нью-Йорка» Вашингтона Ирвинга вышел в 1809 году. Отнести его к жанру сатиры позволяет хронологическое изложение истории, сатирическое освещение происходящих событий, гиперболизированные образы правителей, нарочитая детализация конкретных фактов, диалогическая структура повествования, когда точка зрения автора, чётко обозначенная в тексте, постоянно сталкивается с мнением историков, философов, критиков и самих читателей.

Параллельно с «Историей Нью-Йорка» мы будем рассматривать повесть Петера Хакса «Принц Телемах и его учитель Ментор». Сам Хакс не обозначает свое произведение как сатирическое, но оно безусловно обладает яркими чертами сатиры. Прежде всего, следует отметить приём «переворачивания реального мира», который лежит в основе обоих текстов. В «Истории Нью-Йорка» переворот заключается в намеренно подчёркнутой правоте американцев, которые обжили дикие, никем незаселённые земли: «Ведь весь человеческий род имеет равные права на все, что раньше никому не принадлежало... для установления означенного факта достаточно лишь доказать, что она была тогда совершенно необитаема... эта часть света изобиловала некими животными, которые ходили прямо, на двух ногах, внешностью слегка напоминали человека, издавали какие-то непонятные звуки, очень похожие на слова» [14, 28], даровали блага цивилизации дикарям: «Они распространили среди индейцев такие радости жизни, как ром, джин и бренди... они также познакомили их с тысячью средств, при помощи которых облегчаются и исцеляются самые застарелые болезни; а для того, чтобы дикари могли постичь благодетельные свойства этих лекарств и насладиться ими, они предварительно распространили среди них болезни, которые предполагали лечить» [14, 31], а затем были подвергнуты беспощадной критике и нападкам со стороны других государств. В «Принце

Телемахе...» переворот мира основан на смещении морально-нравственного полюса: учителя, которые неспособны учить («Да встаньте же, — сказал Телемах, — и поведайте, чему вы можете меня научить. / Ничему, — ответил учитель и поднялся» [47, 167]), 120 женихов-королей, которые претендуют не на власть, а на богатства королевы, Боги, сосредоточенные на личной вражде. Переворот мира сопровождается приемом иронии, когда внешне забавная ситуация, мгновенно вызывающая смех, скрывает жесткую оценку происходящего. В этом мире нельзя жить по общечеловеческим законам морали. Разумный вывод о состоянии этого мира изложен в произведении Хакса: «Раньше было лучше», то, что происходит сейчас, требует переустройства, внесения поправок, переворота «с головы на ноги» — это один из характерных признаков сатиры.

Прием типизации с элементом намеренного снижения образа тоже присутствует в обоих текстах сатириков. Интересно отметить, что этот приём положен в основу характеристики людей, от которых напрямую зависит воспитание достойного поколения, развитие будущего страны: у Ирвинга — это первые переселенцы, наткнувшиеся на берега Америки: «...команда состояла из терпеливых людей, очень склонных к дремоте и безделью и почти не страдавших недугом мышления — душевным заболеванием, неизменно порождающим недовольство...» [14, 32], у Хакса — это учителя, намеренные обучать будущего главу государства: «У них слезились глаза. У многих были чирьи. Даже у молодых наблюдалась плешивость. У всех на чванливо задранных подбородках топорщились завитые бороды... Учителя налетели на страну, как саранча» [47, 160]. Изначально складывается определённая негативная оценка всей последующей деятельности этих людей, чем бы они ни занимались, и какие бы результаты ни приносили их действия.

Проводя параллель между произведениями, мы решили подробно остановиться на трех ключевых критериях основания художественной

реальности: принцип мироустройства, взаимоотношения людей и Богов, выражение веры как аспекта формирования духовного начала в человеке.

Принцип мироустройства формируется за счет взаимоотношения человека с окружающим пространством: гражданами своего и соседних государств, природой, стихиями и осознанием себя как части окружающего мира.

В исследуемых текстах человек выступает паразитом, который неспособен дать миру что-то стоящее, а только вбирает в себя блага, разрушая гармонию мира. В романе Ирвинга это показано на примере отношений переселенцев с коренными жителями континента: «они с таким рвением стремились обеспечить этих нечестивых язычников преходящими мирскими радостями... спасая их души с помощью огня и меча, мученического столба и вязанки хвороста... через каких-нибудь несколько лет в Южной Америке не уцелело и одной пятой того числа неверных, что было в ней ко времени ее открытия» [14, 32], природой материка: «они должны были вырубать леса, выкорчевывать кустарники, осушать болота и истреблять дикарей» [14, 22], между членами социума: сами переселенцы-жители Манна-хата постоянно враждуют между собой, начинают споры, делятся на партии, выбирают сторону, ищут противников, но объединившись, они начинают войны с соседними государствами и жителями Европы. В «Принце Телемахе...» возникают аппозиции люди-боги, люди-природы, боги-природа. Постоянное взаимодействие людей, богов и различных стихий (ручьев, ветров, волн) выражается через открытые конфликты, «военные действия», сражения и заговоры: конфликт между Нептуном и Одиссеем («Одиссей оскорбил меня... обозвал меня старой тухлятиной», [47, 175]); ветры, предающие своих богинь; ложь Калипсо. Таким образом, оба произведения характеризуются крайней нестабильностью отношений между субъектами и объектами реальности. Эти миры лишены гармонии и здоровой логики построения отношений в обществе. Всякое взаимодействие основывается на достижении собственных

интересов, будь то выгодный брак, строительство укрепления или совершение путешествия. Если конечным результатом действия не станет приумножение каких бы то ни было благ, оно не может быть совершено. Однако в обеих сатирах можно выделить героев, которых стоит назвать «зерном разума» произведения: автор истории Нью-Йорка мистер Никербокер (выдуманное Ирвингом третье лицо, которому и принадлежит текст произведения) и Ментор (учитель Телемаха). Именно они подводят итоги событиям, формулируют жизненные уроки и простые истины, донося их до своих «учеников» (то есть читателей произведений): «просто доверяйте себе и будьте бережливы, пока сможете» [47, 183], «ученик, который не слышит своего учителя — самое печальное явление нашего века» [47, 194], «...чуть было не отрекся от родины, а это — самое большое несчастье» [47, 200], «...не терять бодрости духа, когда им встретятся места, недоступные их пониманию» [14, 10], «в науке, как и в плавании, тот, кто хвастливо резвится и барахтается на поверхности, подымает больше шума и брызг и привлекает больше внимания, чем трудолюбивый ловец жемчуга, погружающийся в поисках сокровищ на самое дно» [14, 85]. Это герои-резонёры, выражающие точку зрения автора, но они индивидуальны по своей природе. Мистер Никербокер позиционирует себя как литератора-историка, который исполняет важную миссию — описывает великую историю Нью-Йорка, создает великолепную книгу, которой не было и не будет равных. Это приём сарказма, когда описание великого события накладывается на намеренно сниженные образы и обстановку, вызывая глубокий разлад между придаваемой событию важностью и его ходом. Учитель Ментор на протяжении всего произведения является одним из немногих разумных существ, действующих в повести. Его задача — научить Телемаха, помочь смотреть на мир здраво и рассчитывать свои силы. В противопоставлении Ментора остальным персонажам лежит приём антитезы и гротеска. Гротеск заключается в подчёркнутом отличии Ментора от окружающего социума — надменные, обидчивые, но вместе с тем абсолютно бессильные и

недееспособные боги, боязливые и предпочитающие лгать граждане, наивные, несдержанные силы природы: на их фоне здравомыслящий, собранный Ментор выглядит как гиперболизированный, практически фантастический образ, создаётся ощущение невозможности существования подобного героя в данном мире.

Мнимая адекватность — почва, на которой строятся миры Хакса и Ирвинга. Их действительность обладают всеми признаками адекватной реальности, однако, каждая из черт раздвигает рамки здравого смысла, доводя детали до абсурда.

Логике абсурда подчиняются и взаимоотношения людей с Богами. Перед нами предстают две религиозные системы: христианство (Ирвинг) и политеизм античности (Хакс). Несмотря на то, что христианство предполагает веру в Иисуса Христа как единственного спасителя человека, а античность предлагает пантеон Богов, вера, независимо от религиозной модели, основывается на абсолютном доверии божьей воле, безоговорочном уповании на божий промысел. В исследуемых сатирах мы видим отхождение от «заданной программы». Вашингтон Ирвинг с первых страниц произведения опровергает божественную теорию строения земли и уводит повествование в сторону научных фактов: «Земля... имеет форму апельсина, являясь сплюснутым сфероидом», а не «представляет собой необъятный плоский блин, который покоится на том, что угодно богу, — некогда мнение благочестивых католиков, подкрепленное грозной буллой святейшего и непогрешимого папы римского» [14, 8], затем ,говоря об основании поселения, иронически высказывается о законах ,которые должны стать основой взаимоотношений граждан: «их колония будет управляться по божьим законам — пока у них не найдется время создать лучшие» [14, 18]. Кроме того, в тексте можно найти сниженные образы библейских героев, например: Ной — «первый мореплаватель», «у халдеев он сменил свою матросскую куртку и квадрант на пышные царские регалии», «через сотню лет судовой журнал старика Ноя будет... в таком же ходу, как отчеты о

путешествиях капитана Кука или знаменитая история Робинзона Крузо» [14, 43]; Святого Николая – «Строитель корабля... воздвиг на носу прекрасную фигуру святого Николая в низкой широкополой шляпе, в широченных фламандских штанах до колен и с трубкой, доходившей до конца бушприта» [14, 41]. Кроме того, религиозные служители Манна-хата не гнушаются настраивать народные массы против антихристов и уничтожать ведьм: «начались жестокие преследования гнусных ведьм, которых легко было обнаружить по следам щипков дьявола, по черной кошке, помелу и по тому признаку, что только они были способны пролить, плача, три слезы, притом из левого глаза» [14, 46]. Здесь церковь не является средством нравственного и духовного воспитания человека, а становится выражением языческого, тотемного мышления и оружием власти, позволяющим контролировать деятельность граждан.

Петер Хакс показывает иную модель искаженного религиозного сознания народа. Античные боги, представленные в «Принце Телемахе», наделены гротескными чертами. Однако приём гротеска основан не на фантастическом увеличении или приписывании черт, а на чрезмерном очеловечивании божеств. Олимп превращается в поляну для пикника: «Они [боги] установили зонты для защиты от палящего солнца и расстелили скатерть, на которую водрузили корзину с провизией» [47, 168], верховные боги (Юпитер, Нептун, Минерва, Венера) позволяют себе жаргонные выражения («Липа! Туфта!» [47, 169]), они заносчивы, себялюбивы, капризны, нелогичны, обидчивы. Иными словами, они ведут себя, как духовно и нравственно несформированные люди, они словно устали от собственной лени и безделья. Нептун не реагирует на фамильярное отношение со стороны племянника-человека: «Как дела, дядя бог?» [47, 174], торгуется начет объема жертвоприношения. Известно, что пантеон богов состоял из семей, где практически у каждого бога была пара, поэтому Хакс освещает их семейные отношения, которые приобретают подчёркнуто бытовой характер: «Он совсем рехнулся, — сказала Марина Солёная. — Если

у мужчины появляется вмятина на новой машине, то он может повредиться в уме» [47, 187]. Снижены и образы нимф, природных стихий, мифических существ: Калипсо была горничной и буфетчицей, прибрежный Бриз шепелявит, а сфинкс давно перестала задавать вопросы, она только пьёт и беседует с посетителями бара «Калипсо». Система мифа разрушена; он больше не вызывает чувства благоговения, не выступает высшей силой, несущей жизнь и смерть, дары и утраты, а только является одной из сторон жизни человека, практически не влияющей на ход событий. Снижен и сам образ человека. Если Боги не могут быть величавыми, значит и человек не может быть Человеком: «любой зверь, упав в воду, сразу же поплывёт... лишь человек настолько наделён разумом, что ему приходится учиться плавать» [47, 206], «Нестор... возлежал на широком, похожем на трон диване... Его тело стало для него велико и свисало складками» [47, 184].

Можно сделать вывод, что вера как аспект духовно-нравственного формирования личности остаётся за пределами души человека. Люди в сатирических мирах Ирвинга и Хакса развиваются вне веры, вне универсальной, вечной морали. Они не соприкасаются с духовными сферами бытия. Для них боги, их имена и подвиги — это часть повседневной истории, гораздо менее важная, чем насущные проблемы (войны, межличностные конфликты, деление на партии), чем удовлетворение животных, естественных потребностей в пище и тёплом месте.

§ 3. «История одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина и «Магистр Кнауэрхазе» П. Хакса

«История одного города» (1869-1870) Салтыкова-Щедрина — яркий пример политической сатиры на самодержавие и крепостнический строй, в которой «синтезируются вековые слабости национальной истории» [22, 3]. Основой повествования служит история уездного города Глупова с 1731 по 1826 год, сопоставимая с отечественной историей XVIII — XIX веков, насыщенная прямыми отсылками к чертам «исторически достоверных, живых правителей» [7, 47]. Некогда дикие племена куралесов, гущеедов, головотяпов и им подобных объединились, чтобы найти человека, который будет ими править и наведёт в государстве порядок: «нет порядку, да и полно... Тогда надумали искать себе князя» [40, 15]. Глупов — олицетворение «самодержавной истории России» [7, 47], где «бюрократия, деспотизм немногих лиц выступают в виде чудовищной, страшной силы» [5, 66]. Очертания города размыты: он включает базары, церкви, улицы, дом градоначальника, пригород Полоумнов, пять слобод (Стрелецкая, Пушкарская, Навозная, Болотная, Негодница), городской выгон, рощи, горы, реку, кроме того «выгонные земли Византии и Глупова были до такой степени смежны, что византийские стада почти постоянно смешивались с глуповскими» [40, 86]. Художественное пространство растягивается и сжимается по воли автора, город всё меньше похож на поселение и всё больше на страну, где возможно устраивать семидневные походы по выгону, сжигать тридцать три деревни и устраивать войны между слободами. Опись градоначальников насчитывает 21 правителя, каждый из которых вносит свой вклад в ущемление прав граждан или способствует их духовной деградации. Они обладают законодательной властью, собственной армией, пишут документы о «градоначальническом единовластии» и руководство к правлению («Устав о свойственном градоправителю добросердечии»),

закрепляя таким образом «гнетущую безграничность, безмерность» [37, 86] собственной воли.

В 1982 году была опубликована повесть Петера Хакса «Магистр Кнауэрхазе» — политическая сатира о кризисе института власти. Хакс комически совмещает монархический (отсылающий читателя к волшебной сказке, с её принцами, королями, придворными) мир с пародией на демократию: правители здесь приходят к власти случайно (вовремя оказались рядом) или волюнтаристски (сами себя выбрали). Смысл пародии в том, что счесть себя «достойным» может любой; карать, судить и править он начинает бездумно и безответственно; страдает от этого население, неспособное что-либо изменить. Прототипом государства Сушасуша становится Австрия — государство, расположенное в самом центре Западной Европы, — но опознавательные ориентиры намеренно размыты, что позволяет расширить метафорический смысл произведения: если Щедрин рисует современную ему Россию, то Хакс остаётся вне временных и территориальных границ, это макет любого государства, где царит произвол, а духовные и нравственные ценности теряют всякий смысл. Художественное пространство предельно ограничено: лес, Ботанический сад, Королевский дворец и крепостная стена — страна сужается до размеров средневекового городка, а гордость правителя становится объектом иронии: королевство лежит в самой середине земли, «король знал, что сидит в самой середине; он и вёл себя соответственно» [47, 46], мир за его пределами теряет своё значение, становится ничтожным и недостойным внимания («есть и другие государства, но столь незначительные, что наше повествование может по своему усмотрению принять или не принимать их в расчёт» [47, 47]). Повествование охватывает период «Смутного времени» — происходит смена трёх правителей: Старого Короля, Нового Короля и Короля Королевского сына.

Фигуры правителей и у Щедрина, и у Хакса сменяют друг друга, но истинного движения, изменения, эволюции не происходит: «В отношении

власти Щедрин... пессимист: <он> признаёт «мир без альтернативы». Устройство и функционирование государства с летописных времен, видоизменяясь и модифицируясь, в сущности, остается неизменным» [19, 25]

Глуповские градоначальники фантастичны по своей природе. А.С. Бушмин отмечает, что Щедрин использует «сказочно-фантастические приёмы портретописания» [5, 65]:

- механизации (Брудастый Дементий Богданович — Органчик — с заводным механизмом в голове);
- гиперболизации и игры с масштабами (Баклан Иван Матвеевич — «роста трех аршин и трех вершков... происходил по прямой линии от Ивана Великого (известная в Москве колокольня)» [40, 22]. Фердыщенко «любил есть буженину и гуся с капустой... умер от объедения» [40, 22]);
- контраста, построенного на алогизме (Ферапонтов — «бывший брадобрей» [40, 21], Угрюм-Бурчеев — «бывший прохвост» [40, 24]);
- снижения через разрушение табу (Маркиз де Санлот «отличался легкомыслием и любил петь непристойные песни» [40, 22]).

М.С. Горячкина делает акцент на иронии (Беневоленский «оказывал склонность к законодательству» [40, 23]) и животности, «чуждой всему человеческому» [7, 51] («у него [предводителя] был желудок... этот не весьма замысловатый дар природы сделался для него источником живейших наслаждений» [40, 123], «обоняние его было до такой степени изощрено, что он мог безошибочно угадать части самого сложного фарша» [40, 124]). Но несмотря на гиперболичность и фантастичность портретов правителей, их сущность остаётся правдивой и реалистичной: сатирические приёмы лишь усиливают эффект обездушивания и разложения личности.

Абсурдность образов правителей отражают и поведенческие характеристики. Так Глуповские властители издают бессмысленные указы, сносят город и строят заново на другой стороне ручья, заменяют настоящих солдат оловянными и разворачивают русло реки. Жестокость градоначальников не знает предела, практически каждый из них

единственной и неоспоримой мерой ответственности за любые прегрешения утверждает порку: «он различал два сорта сечения: сечение без рассмотрения и сечение с рассмотрением, и гордился тем, что первый в ряду градоначальников ввел сечение с рассмотрением» [40, 89]. Для устрашения граждан используются различные меры, например, указ «всю ночь не спать и дрожать» [40, 95], маршировать по прямой линии, «зловещее «Не потерплю!» [40, 27], парящее над городом. Глуповские «мэры», сменяющие один другого, становятся всё более скудоумными, но их действия не вызывают удивления или порицания, наоборот, воспринимаются как очевидное и должное.

Лицемерные, скудоумные, одержимые похотью и ленью, они пытаются изменить город, но их правление не приносит ничего, кроме деградации и тотального разрушения. Последний градоначальник — Угрюм-Бурчеев — осознавал, что ужасен и «с... скромностью оговаривался: «Идёт некто за мной, который будет ещё ужаснее меня» [40, 156]. Он предпринимает попытку изменить течение реки, подчинив своей воле законы мироздания, но силы природы оказываются неподвластными человеку, а духовный и физический потенциал глуповцев невосполнимо исчерпан. На город надвигается Оно, сотрясающее землю и заставляющее померкнуть солнце. Так «история прекратила своё течение» [40, 186].

Подобно Глуповским градоначальникам, гротескны образы правителей Сушасуши. Для описания смерти Старого Короля Хакс использует приёмы физиологизации и телесности: «Он не изменил скрюченной позы, которую принимал в кровати; по этой позе и по запаху, который он распространял, стало понятно, что он мертв вот уже три дня». Король Королевский сын был объявлен «ублюдком Камеристки от дежурного Великана» [47, 51]. Новый Король, служивший при дворе поваром, отравил Старого Короля и занял его место на престоле. Своими помощниками он избрал Басину — «стосемилетнюю, увядшую и морщинистую стриптизерку, которая считалась самой очаровательной красавицей Сушасуши» [47, 53]), назначенную

советником по непредсказуемым ситуациям «на более высоком и одновременно *духовном* уровне» [47, 53], и Магистра Кнауэрхазе, который стал невольным сообщником в убийстве Старого Короля. Для построения иерархии политической и социальной системы используется приём «переворачивания», когда низшие становятся во главу ряда. Этот же приём мы наблюдаем и у Салтыкова-Щедрина: Ламврокакис — «беглый грек, без имени и отчества и даже без чина» [40, 21], Негодяев — «бывший гатчинский истопник» [40, 23], Дю-Шарио — «оказался девицею» [40, 24]. Хакс обращается к приёму пародии:

- на деятельность мудрых властителей: осознавая, что правитель должен совершать государственные преобразования и заниматься вопросами внешней политики, Новый Король «начал свою карьеру рядом судьбаносных преобразований» [47, 51], раздав гражданам золотые ложки, заклеив черным пластырем головы на памятниках Старому Королю и развязав судебную тяжбу с Королевой За;

- жанр оды («Деяния и упущения Короля Сушасуши» [47, 48]),
- теоретизацию и научность подхода к жизни (использование латинских слов и выражений и индуктивно-дедуктивного метода в разговоре Магистра и Дикаря),
- систему образования (Магистр учит юного принца необходимым наукам «пчеловодство, космогония, искусство развлекать и убажывать женщин старше сорока лет» [47, 60]).

Разговор между Дикарём и Магистром строится на использовании «метких» латинских выражений, который оказываются нелепыми сочетаниями слов, что обнаруживает ограниченность первого мудреца государства («*Nomina sunt realia*», «*Hysteron proteron*», «*Saltus in demonstrando*» [47, 45]). Не менее интересным становится образ Короля Королевского сына: изначально юный принц предстаёт перед читателем в образе жертвы, лишённой союзников и сил для борьбы со злом властолюбия, но в финале повествования мы видим, что «Король Королевский сын решил,

что не стоит ненавидеть отца, а лучше ему подражать» [47, 73] — так сатирик вводит приём дублирования и мотив напрасной борьбы, утраты надежды на появления сильного и мудрого правителя.

Монарх Хакса — карикатура на сильного правителя: понимая внешнюю логику действий (утверждение аппарата власти, улучшение уровня жизни народа, заключение международных союзов), он принимает решения, лишённые практического смысла и приводящие к нецелесообразному разрушению сложившейся системы. Отсутствие логики и всякой способности к управлению приводят к образованию Союза Невинных — террористической группировке, взрывающей тыквы с порохом. Выходом из данной ситуации стало издание указа о запрете на «любое неподвижное скопление граждан на углах улиц», а «неподчинение данному указу карается сме...» [47, 62] — подобно градоначальникам Щедрина, монарх Хакса пытается влиять на подданных через жестокость, чувство страха и бессилия перед государственной машиной. Кроме того, «Повар» не заботится о благосостоянии народа, он пишет письма трём невестам, развязывая тем самым войну между государствами, запрягает карету слонами, которые давят горожан, топит в реке наследного принца, судится с Королевой из-за убийства вероятного ребёнка. Но ситуация абсурда не приводит к гибели описанных сатириками государств, в них издаются законы, которые соблюдаются гражданами, собираются советы, решаются вопросы внешней и внутренней политики, а сами правители остаются «угодными» верховной власти или «достойными» в сравнении с предыдущими.

Подобное положение государственных дел и состояние системы правления обусловлено не только уровнем умственного и нравственного развития представителей власти, но и отношением к происходящему народных масс. Политическая сатира предполагает осмеяние тех, кто правит, и тех, кем правят: в анализируемых произведениях мы сталкиваемся с деспотизмом и феноменом долготерпения. Трудно понять, что является

почвой для упорного подчинения народа политической системе, лишенной всякой логики и здравого смысла.

Салтыков-Щедрин использует говорящие имена, чтобы подчеркнуть истинную сущность глуповцев — за благими намерениями скрывается неорганизованность и скудоумие, поэтому каждый глава начинает своё правление с громогласного «Запорю!», потому что глуповцы сами «не умели жить по своей воли и сами, глупые, пожелали себе кабалы» [40, 18]. Автор показал ситуацию абсолютного смирения, когда любое указание градоначальника сопровождается беспрекословным, равнодушным исполнением. Оказываясь в подчинении, глуповцы перенимают повадки своих правителей, возникает эффект «кривого зеркала»: вместе с Фердыщенко впадают в тотальную пассивность («как ни велика была «нужда» [голод], но всем как будто полегчало при мысли, что есть где-то какой-то человек, который готов за всех «стараться» [40, 64]); Негодяев, считающий проявлением силы духа умение стойко выдерживать всяческие бедствия, приучает их жить в скудности, что приводит к одичанию: «глуповцы перестали стыдиться, обросли шерстью и сосали лапы» [40, 109]; во время «Смутного времени» народ охватывает волна агрессии, исходящая от Дуньки Толстопятой и Матрёнки Ноздри — соперниц в борьбе за власть. Во все времена эти люди остаются алчными («едва ему дали понюхать монету, как он сейчас же на всё согласился» [40, 133]), неспособными принять ответственность за свои поступки («они могут своих излюбленных богов высечь, обмазать нечистотами и вообще сорвать на них досаду» [40, 137]), лишенными духовности («они думали, что если желудки их полны, то это значит, что и сами они вполне благополучны» [40, 137]). Кажется, что причиной такому поведению служит дурное влияние властимущих, но оставшись свободными и вольными, глуповцы впадают в анархию: «анархия началась с того, что глуповцы... сбросили с раската двух граждан... пошли к модному заведению... и, перебив там стёкла, последовали к реке. Тут утопили ещё двух граждан» [40, 39]. Деградация сознания и вырождение

человечности прогрессируют с каждым приходом нового градоначальника, но глуповцы «за всем тем продолжали считать себя самым мудрым народом в мире» [40, 134].

Хакс не отступает от литературной традиции, сформированной Э. Роттердамским, С. Брантом, Т. Манном: народ Сушасуши принял отсутствие морали и нравственности за допустимую модель поведения. Богатства, потраченные на изготовление золотых ложек, заставляют вспомнить о супе; пробитые для визитов Короля двери «каждый раз причиняли ущерб» [47, 51], но недовольство осталось невысказанным. Иногда равнодушие сменяется светлой печалью по прошедшему: «Распространились чудесные слухи о внешности Строго Короля... все единодушно соглашались, что Старый Король был... божественно красив» [47, 51-52]. Долготерпение, смирение и «снисходительность» [47, 52] составляют основу их жизни, им свойственна пассивность и лень («во время мятежа может пойти дождь, и мы промокнем до нитки» [47, 52]). Отсутствие собственного мнения и адекватного мироощущения — вот причина безрадостной жизни: они не способны самостоятельно решить, что такое красота («как только Сушасуша узнала, что соседи считают Басину соблазнительной... тоже поддались чарам Басины» [47, 53]), забыли родственные узы («Двенадцать юношей влюбились в Басину и покончили с собой... когда... узнали от нее, что приходится ей правнуками» [47, 53]), лишились нравственности и понимания ценности человеческой жизни (когда во время экскурсии в ботанический сад слон задавил и ранил гуляющих горожан, «народ, почти отвыкший от вида роскоши, был в полном восторге» [47, 56]). Хакс показывает общество, которое постепенно приходит к осознанию абсурдности сложившейся обстановки, но самостоятельно объединиться не в силах, поэтому выбирает лидерами мятежного движения людей, которые более решительно настроены на свержение Нового Короля: Каменотеса, Безработного и слепую Цветочницу, которые оказываются

переодетыми Королевами Зу, Зи и За. На борьбу с властью выходит и Магистр Кнауэрхазе, желающий вернуть трон законному наследнику.

Уникальность сатиры Хакса заключается в переносе акцента с властителей и народа на «мудреца» — учителя всего государства, неспособного повлиять на ход истории. Магистр — фигура комическая: его фамилия — некий каламбур: в оригинале «Knauerhase» это сочетание двух немецких слов «knauer», что значит крепкая горная порода, и «hase», заяц или трус, но в определённых высказываниях слово «hase» значит «человек». Из этого следует, что имя магистра можно толковать как «неисправимый трус» или «стойкий человек, нестигаемый мастер». Магистру принадлежат философские изречения: «они [люди] сами нецелесообразным образом стремятся к самой недолговечной выгоде» [47, 60], «Никогда не рассчитывай на себялюбие людей. Их неразумие всегда сильнее» [47, 60], «Я требую, чтобы ваша мудрость превосходила мою настолько, насколько ваши обязанности выше моих» [47, 60]; ему доверено воспитание юного принца — человека, способного прославить или разрушить страну; он дважды оказывается в числе советников государя, при этом при Новом Короле он оказывается достаточно умным, чтобы не участвовать в принятии глупых законов, а при Короле Королевском сыне — не посещать Королевский совет. Он сбегает в лес от несправедливой расправы, не решается обвинить Повара в убийстве Старого Короля, но опаивает опиумом Дикаря, чтобы самому спасти государство (при этом Хакс обозначает комичную мотивацию этого мужества: «каждый знал, что другому этого делать неохота, а потому из благородства брал спасение Сушасуши на себя» [47, 63]). Не случайно именно Магистр выводит формулу спасения мира: «Он силач и мудрец, но для спасения королевства в наши дни нужно нечто большее, чем в старое сказочное время» [47, 63]. Для того, чтобы сломать систему, в которой право имеют недостойные, а граждане остаются под их гнётом, недостаточно силы и ума, нужно более мощное оружие — народ. Но извечно пассивные массы не способны свершить переворот даже под руководством заступников. К

власти пришёл Король Королевский сын, избравший отцовский путь правления, что привело к потере надежды на счастливую жизнь («теперь на принца нет надежды» [47, 74]) и деградации политического строя («А я полагал, что вы, Кнауэрхазе, заседаете в моем Королевском совете, — Сказал Король. / Я там почти не появляюсь, — сказал Магистр. / Ну да, — согласился Король. — Я тоже» [47, 76]). Таким образом, через основную нить повествования проходит классический для сатиры мотив одурачивания, когда ожидания не совпадают с итоговым результатом, и утверждается мысль, что положение народа зависит от него самого — разгул власти поощряется смирением и долготерпением и укореняется как естественное и ожидаемое явление.

Нравственное и рассудочное разложение поглощает каждого, кто вовлечен в эту систему, выход могут найти Дикари, нетронутые цивилизацией, и ученые, которые находят источники знаний, сил и вдохновения в природе. Магистр остаётся пограничным персонажем, образ которого построен на отзеркаливании себя самого — каждое отражение положительной характеристики создает её полную противоположность (мудрость и глупость, решимость и трусость, действенность и пассивность).

Характерно, что и в Глупове, и в Сушасуше монархи погибают при странных и чудовищных обстоятельствах: Великанов «бит кнутом и, по урезании языка, сослан» [40, 17], Микаладзе «был столь охоч до женского пола... умер в 1814 году от истощения сил» [40, 19], Ламврокакис «найден в постели, заеденный клопами» [40, 17], Басина — «они [граждане]... от восторга и восхищения раздавили её насмерть» [47, 70], Новый Король — «они оба, пес и он, вцепились в какого-то ежа, поранили *морды* о колючие иглы и умерли от потери крови» [47, 71]. Эти случаи завершают череду гротескных ситуаций, которая выстраивается на протяжении всего произведения, сопровождая образ правителя с момента введения героя в произведение, проходя через всю его деятельность, завершая повествование. По замечанию Бушмина, мотив причин смерти «обнажает весь

отвратительный внутренний облик персонажей» [5, 79]. Однако Хакс идёт дальше Щедрина: выводя, если не положительных, то ситуативно достойных героев, он наделяет их «уходом в никуда» — Дикарь, выступающий преданным борцом за справедливость и надёжным товарищем, отправляется искать Небесный град (по фольклорной христианской традиции — рай), а Магистр Кнауэрхазе, пусть и проявивший себя неразумным учителем, но сохраняющий незамутнённый взгляд на мир, уходит в лес: «он созерцал деревья... Налетел лёгкий ветерок, тронул листву и мог бы утешить Магистра, если бы тот нуждался в утешении» [47, 76]. Так герои отрываются от мира, лишённого права на гуманность и рассудочность, и выходят за рамки хронотопа, где царит «иго безумия» [22, 3].

Таким образом, основным приёмом организации сатирического пространства становится создание фантазийного государства, имеющего реальный прототип. Размытые опознавательные границы выводят обличение и осмеяние на межкультурный уровень — события становятся частью «мегаистории... о парадоксах человеческого существования» [10, 28]. Игра с пространством усиливает комический эффект, расширяет характеристику персонажей, теряющих ориентацию и разумность, незатуманенность взгляда на мир.

Жанр политической сатиры заключается в обличении системы государственного правления, системы законодательства и формирования социальной структуры общества. Эта сатира на властителей и безропотный народ, которые становятся своеобразными двойниками; долготерпение щедринских крестьян и снисходительность граждан Хакса развращают скудоумных правителей, а процесс всеобщей деградации становится необратимым. Образ мудреца-спасителя, созданный немецким сатириком, лишь усиливает абсурдность положения: истощение всякого разума и логики — следствие разгула власти, стремящейся к личной выгоде, а не работающей на благо страны.

Моральное разложение передаётся с помощью таких сатирических приёмов, как переверачивание, одурачивание, дублирование, отзеркаливание, механизация, гиперболизация и снижение. Каждый из них заостряет внимание читателя на деталях, составляющих сатирический портрет эпохи. Оба автора выносят приговор абсолютизму и рабскому повиновению масс, оставляя финал открытым, давая тем самым понять, что история циклична, а Глупов и Сушасуша — «одновременно о прошлом, о настоящем и о вечном» [10, 35].

ГЛАВА 3. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ САТИР ПЕТЕРА ХАКСА

§1. Повторяющиеся типы в образной системе

В ходе работы в исследуемых произведениях Петера Хакса были выявлены повторяющиеся образы: учитель, его воспитанник и властитель. Анализ данных типов героев позволяет определить эстетические принципы сатирика и детально рассмотреть социальные и межличностные отношения между персонажами.

«Учитель, — определяет Большой толковый словарь, — человек, обладающий высоким авторитетом для кого-либо в какой-либо области, имеющий последователей» [21, 1411], а значит, «учитель» — это не только преподаватель учебной дисциплины, но и наставник, который помогает выбрать правильный путь, делится мудростью и знаниями, научными и жизненными уроками.

Античные и классические литературы предлагают два противоположных образа учителя: учитель — опора государства, слуга монарха, провозглашающий истину и добродетель (Платон, Августин, Руссо), и шарлатан-недоучка, мошенник и прохвост, обманывающий молодежь (Аристотель, Мольер, Фонвизин). Так в романе Руссо учитель имеет псевдоним Сен-Прё, что значит доблестный, отважный витязь, а учителя в фонвизинском «Недоросле» зовут Вральман. В конце XIX века возникает традиция негативного отношения к официальной школе: бурса, «человек в футляре», учитель-надсмотрщик, «учитель Гнус» — образы, возникающие у Н.Г. Помяловского, А.П. Чехова, Л. Франка, Г. Манна, Р. Музиля. В середине XX века культивируется образ наставника, ведущего молодого героя к исполнению его предназначения, гуманизирующего мир, «воющего» за душу ученика (Кауфман «Вверх по лестнице, ведущей вниз», Распутин «Уроки французского», Садовников «Иду к людям», Герлих

«Извещение в газете»). Однако «кризис «культуры полезности» в... образовании становится все очевиднее и это, прежде всего, находит отражение в художественной литературе» [15, 108]. В произведениях Петера Хакса образ учителя осмысливается комически, что приводит к появлению образа псевдоучителя как пародии на мудреца и философа.

«Принц Телемах и его учитель Ментор» и «Магистр Кнауэрхазе» — две повести о воспитании правителя государства, теряющего свою страну и вынужденного сражаться за отчий дом. Но если в «Принце Телемахе» одним из главных действующих лиц становится учитель Ментор, невзрачный внешне, но мудрый и рассудительный старик, то Магистр Кнауэрхазе, горделивый и самоуверенный учёный («я пролистал «Список ныне живущих учёных...замусолена только одна единственная страница — с именем Кнауэрхазе, все остальные девственно чисты» [47, 45]) из одноименного текста, становится примером псевдоучителя.

Учитель обеспечивает разностороннее развитие личности воспитанника, способствует осознанному выбору жизненного пути и помогает постичь нравственные и моральные законы. Это человек, направляющий молодое поколение на путь истины. Псевдоучитель создаёт видимость необходимости своего пребывания рядом с учеником, его знаний и жизненного опыта недостаточно для формирования социальных идеалов. Хакс определяет единые «требования» для обоих типов, но соответствует им только первый.

Оба типа у Хакса изначально выделяются из общей массы: Ментор, прибывает на Итаку, чтобы помочь Телемаху найти отца Одиссея, и оказывается самым дальновидным и опытным из всех кандидатов в «учителя всего государства». Магистр Кнауэрхазе оказывается человеком «не без способностей» [47, 44]: он наделён феноменальной физической силой («Магистр выдрал дерево из земли и вместе с Дикарем бросил его на каменную осыпь, за несколько перелесков» [47, 43]), однако, его уверенность в собственной гениальности становится объектом сатирического осмеяния —

«Магистр с малолетства поставил себе целью воспеть Короля, сочинив длинную Героическую Оду» [47, 48], но Король «не стал читать эту Оду и включил её в список произведений, на которые не хватит бумаги» [47, 48]. Мнимая исключительность псевдоучителя — это результат эгоизма и гордыни, проявляющийся в громких и эпатажных поступках, в то время как истинный учитель, не привлекая излишнего внимания, остаётся в глазах окружающих человеком, каждое слово которого имеет вес и отражает истину.

Снижено-гротесковые характеристики подчёркивают противоречивость характеров: Ментор — «дерзкий и невзрачный субъект», «некто», в плаще которого сидит «хорек-альбинос» [47, 171—172], при этом наделён исключительной мудростью, нерядовыми способностями в сочетании со скромностью. Он странен и чудаковат, что обусловлено особым, неповторимым внутренним миром: он не такой, как все, не от этого мира, а значит, способен видеть больше, чем обычный человек, ему открыты тайны мироздания. Однако божественное происхождение Ментора (богиня Минерва в обличии мужчины) не всегда соответствует образу поведения (Ментор теряет Телемаха среди одурманенной молодёжи в кабаке Калипсо), кроме того в образе лысого толстяка соединяются мужские и женские черты (мужская сосредоточенность, расчётливость, твёрдость граничит с язвительностью при общении с вульгарными дамами, женским тщеславным желанием доказать своё превосходство всему пантеону богов). Таким образом, снимается лишняя дидактичность, появляется полемичность трактовки логичности и гуманности изображаемого. Ученик наделяется правом выбора и способностью действовать на своё усмотрение без надзора воспитателя.

Магистр невероятно силён и ловок в схватке («Магистр увернулся и острым каблуком своего башмака двинул Дикого в живот... упал, но, падая, успел схватить агрессора за шею» [47, 43]), использует в речи латинские выражения («Nomina sunt realia», «Hysteron proteron») и отличается

чрезмерной любовью к женщинам («я был обязан... предоставить свои сперматозоиды в распоряжение всех встреченных яйцеклеток» [47, 46]), но крылатые фразы звучат не в научных статьях, а в разговорах с обывателями, схватка не проявление героического порыва, а глупая драка с лесным дикарём. Псевдоучитель гиперболизирует и заостряет свои суждения: он играет в благородство («Я победитель в этом поединке и могу выдворить тебя из леса, но я предоставлю тебе ещё один шанс доказать, чего ты стоишь» [47, 44]), рассудительность («Каждый справляется лишь с той опасностью, которая ему по плечу» [47, 63]), его патриотизм комичен («Но вы спасаете для меня Сушасушу, неправда ли? /... я не хотел бы уверять, что делаю это ради вас» [47, 69], «магистр возглавил оборону. Но он не мог разорваться на три части...» [47, 72]). Главной чертой становятся алогизм и казуистика, способные оправдать даже аморальные уроки: правитель, «знающий своё дело» [47, 60], значит умеющий лгать и изворачиваться, «продвигаться по ступеням социальной лестницы» [47, 65] значит совратить всех женщин в государстве от «барышни из кондитерской» до «её королевского высочества». Портретные характеристики Магистра Кнауэрхазе отсутствуют, однако, читатель знает, что он неуклюж («споткнувшись о какой-нибудь корень, отвешивал ему поклон...» [47, 43]), разговорчив, расчётлив («мы покажем, что нас не взять голыми руками и вынудим этих королей рассмотреть вопрос о приданом» [47, 54]) и знает, когда приходит пора скрыться, чтобы не стать жертвой немилости монарха. Чрезмерная идеализация и героизация выделяют фигуру Кнауэрхазе из общей массы. Автор подчеркивает неуместность поведения псевдоучителя, которое отличается от «традиционного» поведения Героя, и его порочность. Это человек, которым руководят низменные физиологические инстинкты, а не высокие духовные порывы. Однако обладая яркой индивидуальностью, оба типа учителей стремятся сохранить её в своих воспитанниках как главную ценность, иначе окажется, что их «поучения всегда хороши и одновременно... бесполезны» [47, 201].

Общая черта героев — демократичность, позволяющая им не выделять своих учеников, несмотря на их статус, а значит, учителя остаются вне социальной иерархии и наделяются особыми правами, позволяющими им управлять властителями. Телемах — наследный принц, но главное правило Ментора: «будь вы хоть принцем звездного небосвода, на уроке это не в счет» [47, 171]; требования, предъявляемые к ребёнку, формируются с опорой на нормы морали и добродетели, а не по принципу соответствия будущей роли, что подчеркивается гиперболизацией демократизма при выборе наказаний за неповиновение: «Мне неохота всё это держать в голове,— говорил Королевский сын./ В таком случае, ваше королевское величество,— отвечал Магистр,— я верноподданейшим образом надаю вам по заднице» [47, 60]. Автор насмехается над воспитанниками и их педагогами, представляя нетерпимость к социальным условностям как ещё один источник комизма: наставники самоуверенны, не забывают о поучениях и взбучках, безапелляционны в своих решениях, а потому скучны. Методы воспитания не отличаются оригинальностью и новизной, и сатирик их «как обычно, пропускает» [47, 180].

Ментор и Кнауэрхазе бесстрашны и готовы идти вперёд. В «Принце Телемахе» выражена главная мысль: «Учитель не боится богов. Он обладает знанием, а значит и властью» [47, 170] — духовная власть ставит человека выше государственных правителей и даёт ему право прямо выражать свои мысли. Ментор нарушает правила ради своего ученика: снаряжает корабль на поиски Одиссея, приводит мальчика в кабак Калипсо, позволяет Телемаху попасть в пасть Рыбы-кита и организовывает побег от Нептуна и Марины Солёной. Духовная власть псевдоучителя ставится под сомнение, а его знания оказываются лжемудрость, но носитель знания всегда оказывается на ступень выше окружающих, а значит, его советы обретают особую значимость, хоть и не несут практической выгоды: «На той [невесте], кто предложит больше остальных, мы женимся, а часть приданого пустим на

ложки для народа» [47, 54], «...для изготовления искусственной бумаги тоже применяется натуральное сырье» [47, 55].

Уроки оказываются полезными спустя время, и воспитанники пользуются советами своих наставников, даже если тех уже нет рядом: «очувившись в большой беде, он попытался вспомнить советы Ментора» [47, 200], а значит, учителя владеют временем, им подвластно будущее. Учитель — проводник, наставляющий на истинный путь, тогда как лжеучитель становится символом бесплодного труда — он бесследно исчезает, когда становится ненужным: «Магистр взял отпуск у своего Короля. Он покинул город и пошёл, куда глаза глядят...» [47, 76], а значит, в его работе есть конечная точка, после которой развитие невозможно. Истинному развитию нет предела, а значит, и работе учителя нет конца.

Общая обязанность Магистра и Ментора — научить ребёнка жизни. Ментор — учитель-педагог, передающий жизненную мудрость и опыт. Он делает акцент на нравственном воспитании, умении прогнозировать своё будущее, делать правильный выбор и стойко принимать удары судьбы: «почувствует твёрдую почву под ногами. Учись ценить это понятие...», «из многих упрекающих вас прислушайтесь к самому грубому» [47, 201]. У Минервы есть практическая цель: вернуть достойного царя на Итаку, а сделать это можно только посредством воспитания силы духа у Телемаха. Поэтому устами Ментора она выражает идеи гражданского долга и ответственности, которые неотделимы от личного счастья и благополучия ученика.

Кнауэрхазе — старший товарищ, умеющий приспособиться к обстоятельствам и извлечь выгоду из чужих пороков. Он объясняет Королевскому сыну те вещи, в которых разбирается лучше всего: важны науки, «необходимые для продолжения рода человеческого» [47, 59], а остальные «факультативны и их называют свободными» [47, 59]; одним из основополагающих умений считает искусство лжи и умение трактовать сказанное «в желательном русле» [47, 59]. При этом Кнауэрхазе считает, что

«Сушасуша получит государя, знающего своё дело» [47, 60] — а значит, выражает таким образом своё отношение к государственной политике и фигуре монарха в целом.

Учителя обладают исключительным положением, определяющим их вне социальной иерархии. Это особая группа героев, наделённых качествами, возвышающими и снижающими их образ: им не чужды человеческие страсти и пороки, но духовная сила выводит из их стандартной системы титулов. Такая обособленность позволяет оказаться и не выше ученика, но и не в равных отношениях: учитель ведёт его по жизни, воспитывает, обучает, ставит на путь духовного и социального развития.

Псевдоучитель обладает определёнными знаниями и имеет свою точку зрения, но система ценностей подвергается деградации, а значит его действия — пример того, как не надо делать. Трансформация ценностных и моральных рамок — следствие порочности, человеческая слабость овладевает им и побеждает духовную силу. Выпадая из ниши духовной, лжеучитель оказывается глубоко в социальном и утрачивает особое положение — быть рядом с воспитанником и направлять его путь.

Типы учителя и псевдоучителя Петера Хакса строятся по единой модели, обладают схожими чертами и признаками, однако, учитель — носитель духовного начала, а псевдоучитель — физического. Единый план обозначения героя нужен для сохранения эффекта реальности, правдивости повествования, заострения внимания читателя на признаках, помогающих распознать, где пример, на который стоит опираться, а где происходит подмена ценностных ориентиров.

Однако немецкий драматург пишет, прежде всего, политическую сатиру, а значит вписывает в ряд главных персонажей властителей Большого сада, Скверного сквера («Прилепа в птичьем гнезде»), Итаки, Пилоса, морей («Принц Телемах и его учитель Ментор»), Сушасуши («Магистр Кнауэрхазе»). Правителями становятся Боги — Нептун и Марина Солёная («Принц Телемах и его учитель Ментор»), Садовый Бог («Прилепа в птичьем

гнезде»), полубоги — Телемах, Одиссей, Нестор («Принц Телемах и его учитель Ментор»), обычные люди — Миловзор, Медовый Кондитер, Старый Король и Королевский сын, и насекомые — Фея Гризла («Прилепа в птичьем гнезде»), при этом читатель видит различные модели государственного устройства.

В сказке «Прилепа в птичьем гнезде», художественным пространством которой становится мир двух садов, изображено монархическое государство с сильным правителем — Большой Сад. Его полная противоположность — Скверный Сквер, место «куда никому не хотелось заглянуть» [47, 83], находится под властью Цикады Феи Гризлы, которая совершенно не заботится о благосостоянии граждан. Сам Хакс говорил, что «во время абсолютизма страна процветает, если король большой человек, но голодает и ведёт войны, если король идиот» [48, 345]. Не отступая от своих мыслей, автор описывает территориальную войну, начавшуюся после того, как Садовый Бог покинул свой цоколь, которая завершается заключением мирного договора между Садам и сквером, победой разума над жестокостью. Наглая Гризла оказывается подавленной сдержанным и тактичным Богом. «Тайная, опасная и стремительная война» [47, 116] могла привести к многочисленным жертвам ради удовлетворения самолюбия правительницы, именно поэтому сильным оказывается тот, кто может установить мир без лишних потерь, сохраняя уважение к противнику и не умаляя его статус: «...Я, разумеется, не собираюсь ставить под сомнение ваши принципы» [47, 141].

История Большого Сада — это история о том, как место «большого человека» занимают недостойные, псевдомонархи, неспособные к управлению государством: самопровозглашённый монарх Ласка, приверженец тоталитарного режима, мягкий и нерешительный Миловзор, неспособный построить демократическое государство (см. главу 2, §1).

Будущий правитель Итаки Телемах и его отец Одиссей из сказки «Принц Телемах и его учитель Ментор» отвечают хаксовскому определению

«большого человека». Пропавшего без вести Одиссея ждут на родине, ведь он был «Великий царь» [47, 164]. Телемах слишком мал для того, чтобы занять трон, но читатель понимает, что из мальчика вырастет достойный правитель, он неразрывно связан со своей страной: «Пенелопа была его матерью, Одиссей – отцом, Евмей по прозвищу Гнойный Глаз был его другом, а Итака – его страной» [47, 163]. Любовь к родине побуждает принца отправиться на поиски отца: без мудрого правителя Итаку захватывают многочисленные женихи Пенелопы. Телемах наделён способностью мыслить и принимать верные решения: приступив к выбору учителя, он не ищет особо обращения, снисходительности или сладкой лести, его выбор останавливается на грубом и своенравном старике Менторе. Будущий правитель пытается найти собственный путь, опираясь на опыт своего наставника, прислушиваясь к окружающим его людям и существам (ветры, волны, Змей, Нестор). За каждым его поступком стоит горячее желание спасти родину.

Нептун, Марина Солёная и Нестор — правители, неспособные заботиться о своём государстве. Автор показывает читателю, что невыполнение обязанностей и невнимательность к нуждам граждан приводят к разрушению государства, независимо от того, является оно монархическим или демократическим.

Нестор слишком стар, чтобы править: «Старик обожает лести, самую грубую и откровенную» [47, 182]; пытаясь сохранить внешнее величие, скрыть физическую и умственную немощь, некогда грозный царь устрашает своих граждан: «Царь Нестор не спит никогда, — сказал царь Нестор и заснул. Из его беззубого рта вырвался громкий храп» [47, 186]. Однако жители Пилоса лишь соблюдают приличия из корыстных соображений («мы не хотим потерять монополию на торговлю спиртным» [47,197]). Уязвимость правителя превращает сильную страну в «бандитское» государство со слабой властью.

Нептун и Марина Солёная управляют псевдodemократическим государством. Его жители, вольные ветры и волны, свободны только теоретически, а на самом деле стали рабами своих правителей: «Волны — его рабы, они должны подчиняться ему, но это не доставляет им радости» [47, 173]. Однако и сами властители и их подданные продолжают воспринимать «раба» как «верного работника», а значит искажается система равенств и свобод: «Ш тех шамых пор, когда я штал шдешь *работать*, меня впервые шпрошили, как я шебя чувштвую» [47, 204]. Боги не осознают границ своей власти («Мир — это моё царство» [47, 175]), они эгоистичны и неоправданно амбициозны, поэтому позволяют себе развязать двадцатилетнюю войну из-за глупого оскорбления: «...он, возвращаясь с праздника в честь победы, обозвал меня старой тухлятиной» [47, 175]. Таким образом, формируется капиталистическое государство — власть сосредотачивается в руках избранных, права и свободы становятся мнимыми, а граждане оказываются в положении дешёвой рабочей силы, призванной удовлетворять потребности правящей верхушки.

В отличие от других произведений, в повести «Магистр Кнауэрхазе» нет достойных правителей: Старый Король «знал, что сидит в самой середине; он и вёл себя соответственно» [47, 46], при этом при воцарении нового короля жители не могут вспомнить ни одного достойного поступка, «никто не имел ни малейшего представления о внешности Старого Короля» [47, 51], а Новый Король (бывший Медовый кондитер) «жаждал народной любви», но не имел достаточно опыта и мудрости для того, чтобы возглавлять государство. Все его «судьбоносные преобразования» оказывались бессмысленными и доставляли гражданам неудобства (переплавка богатств в золотые ложки, пробивание новых дверей в каждом доме, заклеивание голов у памятников Старому Королю). Кажется, что есть надежда на Короля королевского Сына — подрастающий монарх может стать сильным правителем, который возродит государство, — но он «решил, что не стоит ненавидеть отца, а лучше ему подражать» [47, 73]. Назначив

Магистра и Дикаря представителями в Совете, юноша почти не принимает участия в государственных делах («А я полагал, что вы, Кнауэрхазе, заседаете в моём Королевском совете... Я там почти не появляюсь» [47, 76]) и скоро забывает наставления своего учителя, мудрость которого можно поставить под сомнение, однако, это единственный источник знания, который был у королевского Сына. Помимо мысли о том, что ограниченность и неразвитость монарха приводит к застою и деградации, возникает очевидная параллель с текстом «Принца Телемаха» — две пары «отец и сын» становятся в аппозицию. С одной стороны — справедливый и мудрый царь и его сын, бесконечно любящий родину, с другой — посредственный глава государства, которому не удалось добиться значительных улучшений в какой бы то ни было сфере, и его сын, не желающий развивать свою страну и поднимать уровень благосостояния граждан. Отсутствие положительного примера губительно для государственного устройства: отсутствие памяти о сильном правителе, совершившем действительно «судьбоносные преобразования» развращает последователей. Это пример негативного влияния стабильности, которая мешает развитию и приводит к запустению и обнищанию ценностей и принципов руководства страной.

Провозглашая себя классицистом и монархистом, Петер Хакс ставит задачу: показать правителя, достойного управлять государством. Создавая образы сильных (Садовый Бог, Одиссей, Телемах) и слабых (Миловзор, Нестор) властителей, сатирик аргументирует собственную точку зрения: «Сильный характер продуктивен, своенравен; ему надобно власти, он не пассивен и не сострадатель. Он субъект действия» [48, 345]. Немецкий драматург говорит не об агрессивном тоталитарном желании подчинить, а о способности принять ответственность за действия граждан своей страны, отдавать отчёт в собственных решениях, умении решать социальные и политические конфликты и желании заботиться о благосостоянии граждан и развитии государства. Мысль о том, что «государством можно управлять

хорошо или плохо. Все дело в том, чего правительство хочет для людей — добра или зла» [47, 164], особенно остро звучит в контексте «убеждения автора, что главный объект литературы — «великие события и большие характеры», что перед художником стоит задача выписать своим читателям «паспорт завтрашнего дня», открывающий перспективу общественной мысли и социального развития» [43, 138].

Таким образом, обозначенные образы учителя и правителя становятся ключевыми в понимании сатирического обличения. Носители духовной и государственной власти оказывают влияние на формирование мировоззрения, моральных и этических норм, социального поведения граждан и молодого поколения, что приводит к появлению определённого менталитета и образа жизни, от которого зависит благосостояние, как личное, так и всех граждан в целом.

§2. Антитеза как основной приём создания сатирического пространства

В творчестве Петера Хакса сатира становится способом мировосприятия, формирования условной реальности текста. Осмысление хода истории происходит через сказочный сюжет, который условно повторяет события прошлого или современной автору действительности. В результате появляются оригинальные истории («Прилепа в птичьем гнезде») и переработки известных читателю сюжетов («Принц Телемах и его учитель Ментор»).

Одним из основных приёмов создания сатирического произведения становится антитеза — риторическое противопоставление понятий и свойств, столкновение характеристик и качеств, которая может быть как базовым приёмом построения текста («Прилепа в птичьем гнезде»), так и ведущим мотивом («Принц Телемах»), при этом происходит разделение «своё» и «чужое», усиливается противостояние героя и враждебного ему пространства.

«Принц Телемах и его учитель Ментор» — сказка, где художественное пространство разделено на два полюса: милая сердцу Итака и бескрайний мир, населённый высокомерными богами и людьми, лишёнными разума. «Пенелопа была его матерью, Одиссей — отцом, Евмей по прозвищу Гнойный глаз был его другом, а Итака — его страной» [47, 163] — так автор обозначает границы «своего», принятого за положительный полюс повествования. Отправляясь на поиски отца, Телемах попадает во враждебное пространство, изначально имеющее негативную окраску, не знающее жалости и несущее гибель. Здесь нет друзей и каждый может оказаться кровным врагом: в море обитают Рыба-кит и Змей-отшельник, погубившие множество моряков; дочь Нестора Поликаста пытается заставить юношу забыть родину, а Нептун и Марина Солёная топят корабль Ментора. Чем дальше Родина, тем больше опасностей подстерегает героя. «Своё» и

«чужое» — это отчий дом, где осталась семья, и неизведанная стихия, которой управляют упрямые Боги.

В оппозиции находятся образы Телемаха и Нестора. Рядом с больным и немощным стариком наследный принц кажется особенно ловким и изобретательным («Я отлично понимаю, — не растерялся Телемах, что я здесь — не главный герой», «Да уберегут меня боги от сравнения с вашими годами» [47, 185]). Сравнение двух государств (разлагающегося без моральных и нравственных принципов и сохраняющего понятие чести и долга) приводит к образованию антитезы «жизнь и смерть», где жизнью становится Телемах как воплощение расцвета, юности и надежды на возрождение, а смертью — Нестор как символ упадка и деградации, старости и немощности. «Видимость» ассоциирована со смертью, «сущность» (жизнеспособность, честное признание проблем и попытка их решить) — с жизнью.

Принц покидает родину, чтобы найти своего отца Одиссея — сильного и мудрого правителя, в котором нуждается Итака. Во времена правления Одиссея Итака была могущественным государством, теперь она страдает от нашествий женихов, жаждущих власти, богатств и руки прекрасной Пенелопы: «Каждый житель Итаки, имевший хоть какое-то положение, влияние или состояние, вбил себе в голову, что... завладеет страной... На её руку претендовало сто двадцать человек» [47, 161—162]. Кандидаты в правители — достойные мужи отечества, желающие вершить судьбы граждан, но на деле они «сожрали самых породистых баранов, а если совсем разойдутся, ломают изгородь» [47, 163]. Сильный характер противопоставлен ничтожному, величие — неуёмной алчности. Столкновение взаимоисключающих характеристик создаёт комизм. Военачальники, налоговые инспекторы, мельники и адмиралы, желающие занять трон, становятся против Одиссея — полубога, «великого царя» [47, 164] — целостного образа, идеализированного в сознании Телемаха, народа и автора.

Так появляется ещё одна антитеза «раньше—сейчас». Жителей Итаки не покидает ощущение, что прошлое было прекрасно, а в настоящем их страна на грани разорения и опустошения: отсутствие грамотного правителя, бесконечные нашествия женихов истощают «оккупированную» [47, 164] державу. Евмей Гнойный Глаз, говорящий в повести от лица всего народа, приходит к выводу, что «раньше всё было лучше» [47, 164]. Осознание кризиса ставит перед Телемахом действительно серьёзный вопрос: как помочь своей родине? Понимая, что решить проблему может лишь возвращение отца, юноша задумывается о поисках. «Бывали дни, когда эта мысль казалась ему очень простой. В другие дни ему приходило в голову, что он ведь еще мальчишка...» [47, 164] — борьба с самим собой является результатом противопоставления желаемого результата и собственных возможностей.

Стремление найти достойного учителя, способного сделать из мальчишки, «который очень мало знает и еще меньше умеет» [47, 164], мудрого мужа создаёт ситуацию выбора исключительного лица из посредственной массы: формируется оппозиция «истинный учитель — шарлатан», желающий заключить выгодный договор с представителем царской семьи. Когда Телемах объявляет о намерении найти учителя, Итаку накрывает волной «плешивых» мудрецов, покрытых чирьями, со слезящимися глазами («налетели на страну, как саранча» [47, 160]), ворующих инжир у крестьян. Их решают разместить в свинарнике, при этом дворцовому свинопасу кажется, что «прежние обитатели вернулись домой», хотя от учителей «не так хорошо пахнет» [47, 161]. Снижено-гротесковые характеристики и сравнения усиливают негативное восприятие образа: символ разрушения и деградации противопоставляется образу учителя как источника мудрости и света. Ментор, которого принц Итаки выбирает себе в наставники, становится достойным образцом, положительным идеалом, а значит антитеза «Ментор — учителя» выражает борьбу «разума» и «скудоумия», «исключительности» и «духовной ограниченности».

«Прилепа в птичьем гнезде» — пример произведения, построенного на антитезе. Противопоставление заложено уже в названии пограничных государств — Большого Сада (цветущего и благоухающего места) и Скверного сквера («куда не хотелось даже заглянуть» [47, 83]). Противопоставлены и главы этих «государств»: Садовый Бог становится примером достойного правителя, при котором «всё шло хорошо и разумно» [47, 84], Гризла пытается обмануть жителей Сада и выдать себя за заботливую и добросердечную царицу («у вас был строгий отец, а теперь у вас есть добрая мать» [47, 92]), однако, все знают её как «тупую», «жирную» [47, 96—97] и бесцеремонную хозяйку сквера. Развязывая территориальную войну, она не знает, что делать с отвоёванными землями («Фея Гризла из Скверного сквера заслала на их территорию целые отряды камышей, крапивы и хвоща» [47, 116]). Садовый Бог, напротив, мудр и рассудителен, он точно знает границы своих владений и не претендует на чужую территорию («Не в вашем саду. Он ваш, не мой. Что касается моего сада, то там у каждого своё место» [47, 141]).

Однако антитеза не всегда обозначает полярные образы. Миловзор и Прилепа — герои, преследующие одну цель (спасти свой дом от нападения Гризлы), но использующие разные средства и методы борьбы. Миловзор крепко верит в традиции и готов отречься от любимой ради великой цели («Если ты останешься со мной, я втяну тебя в это дело... вот почему ты должна меня покинуть» [47, 100], «Тот, кто идёт в бой, расстаётся с женой и детьми. Так положено» [47, 106]), а Прилепа уверена, что сила заключается в единении и взаимопомощи, кроме того, любовь для неё становится оружием, способным разрушить любые преграды («Я его люблю и никогда не перестану любить, и это единственное, что имеет значение» [47, 104]). В то время как Миловзор пытается поднять дух жителей Сада бойкими лозунгами Прилепа методично выполняет сложную работу («Тем временем Прилепа успела разровнять цепочку земляных холмов, протянувшихся через весь газон» [47, 115]). Она не боится пойти в одиночку против приспешников

Гризлы, чтобы спасти жизнь любимому и сорвать планы зловредной цикады, вместе с псом Каспаром девушка сражается с шершнями, но терпит поражение: «...смертельно бледная и неподвижная Прилепа не двигалась. Шершни работали с отравленными мечами... теперь оказывал своё действие скопившийся яд» [47, 127]. Миловзор — храбрый юноша, но он не умеет работать в команде, предпочитая самостоятельно сражаться с врагом, и не способен на решительные действия («В то самое время... Миловзор, вооруженный лопаткой, ожидал своих секундентов... Он презирал тех, кто опаздывает... он взглянуть на солнце и сказал: «Мне пора» [47, 127-128]). Излишняя рассудительность мешает ему действовать решительно и импульсивно в тех ситуациях, когда от него требуется мгновенная реакция. Таким образом, возникает антитеза чувства и долга, известная ещё с античных времён. Миловзор — человек долга, способный взять на себя ответственность и нежелающий подвергать опасности жизни своих союзников. Прилепа живёт чувствами; она не оставляет мысли о любимом даже перед лицом смерти: «Прилепа открыла глаза, как дурочка уставилась на Каспара и пролепетала: «Где Миловзор?»» [47, 137]; однако она решительно настроена защищать то, что любит и не готова сдаваться.

Таким образом, антитеза отражает категории «добро» и «зло». Мир вокруг главного героя становится положительным полюсом, законы этого мира опираются на понятия чести и честности, долга, нравственности и морали. Отрицательным становится всё, что не попадает в границы этого полюса, это категория гнетущего, разрушающего и развращающего — это подтверждает проведение параллели между Большим Садам и Скверным сквером, столкновение Телемаха с Нестором или морскими богами. Но итог столкновения изначально определён жанром произведения — сказка. Полюс «добра» всегда наполнен героями, несущими свет, мудрость, любовь и надежду на чудо, что определяет неизменный сказочный финал: «добро» побеждает «зло».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе проведенного исследования была рассмотрена эволюция сатиры от античности (Гораций и Ювенал) до романа-карикуры Я. Гашека. Обзор текстов отечественных и зарубежных сатириков разных литературных эпох: Э. Роттердамского, Ф. Рабле, Дж. Свифта, Д.И. Фонвизина, Э. Гофмана, В. Ирвинга, Н.В. Гоголя, М.Е. Салтыкова-Щедрина, А. Франса — позволил сформулировать определение жанра, выделяющее его основные черты:

- сатира — прозаический жанр, исторически обладающий диалогической структурой, позволяющий автору гротескно заострить полемические позиции относительно рассматриваемой проблемы и вести прямой или скрытый диалог с читателем;

- наличие эксплицитного автора, который может быть непосредственным участником или доверенным лицом, излагающим хронологию событий;

- субъективность и полемичность — автор выражает свою, выстраданную позицию, обращая внимание общественности на значимые для него положения, при этом высказанные суждения могут существенно отличаться от общепринятых и вызывать недовольство читателей, однако, появление конфликтной ситуации только усиливает производимый эффект и увеличивает резонанс оказанного воздействия;

- социальная значимость — сатира освещает злободневные темы, она направлена на изменение существующего положения в жизни народа или государства, призвана указать на несовершенства общественной, социальной или политической системы, обнищание духовной, нравственной культуры, разращение общественных институтов.

Анализируя повести Петера Хакса, известного как талантливый драматурга, эссеиста и автора прозаических и стихотворных текстов, мы пришли к выводу, что произведения, опубликованные в сборнике «Сказок для детей и взрослых» («Принц Телемах и его учитель Ментор», «Магистр

Кнауэрхазе», «Прилепа в птичьем гнезде»), представляют собой образцы жанра сатиры.

В ходе сравнения обозначенных произведений с классическими сатирическими текстами Ирвинга, Свифта и Салтыкова-Щедрина мы убедились в том, что Хакс опирается на традицию, сформированную классиками, и трансформирует её в соответствии с требованиями современности. Сам автор не скрывает, а выявляет традицию. В своих эссе и теоретических работах он объявляет себя убеждённым монархистом. В драматургии нередко обращается к античным сюжетам, создавая «пьесы по пьесам» и переработки сюжетов Вольтера, Мильтона, Тика, Княжнина, Сумарокова и Озерова, и превращает признанных гениев (Гёте, Вагнера, Эйнштейна) в героев своих произведений.

При сопоставлении романа Вашингтона Ирвинга «История Нью-Йорка» и повести Петера Хакса «Принц Телемах и его учитель Ментор» нами были выделены следующие общие черты: хронологическое изложение событий позволяет создать целостную картину художественного мира, выстроенного по законам фантастики, гротеска, абсурда. Приём переворачивания мира и логики абсурда становятся ключевыми в изложении событий. Привычное понимание морали и нравственности заменяется мнимой адекватностью и разгулом жажды удовлетворения животных потребностей. Внимание авторов сосредоточено на человеке-паразите, разрушающем гармонию мира. Опрокидывание и искажение религиозного сознания выражается в 1) расширении хронотопа до границ Вселенной и рассмотрения его в категориях «земля/небо», «человечество/космос», «вечность/история государства/современность»; 2) наличии героя-проводника по фантастической реальности. Люди в мире Ирвинга и Хакса существуют вне духовных ценностей, а понятие божественного и святого безвозвратно утрачиваются.

Сравнивая тексты Джонатана Свифта «Путешествие Гулливера» и «Прилепа в птичьем гнезде» Хакса, мы пришли к выводу, что принцип

путешествия способствует более полному сатирическому освещению государственного устройства через смену фокуса восприятия. Деграция человечества, вызванная духовным вырождением, — главный объект сатиры. Она приводит к появлению животных черт, погружает человека в состояние первобытности. Деформация политических и социальных отношений уничтожает личность и разрушает институт власти как орган защиты прав и свобод граждан. Правители, желающие подчинить волю народных масс грубой силой, оказываются слабыми и недееспособными перед лицом гуманного и деятельного правителя, способного принять ответственность за судьбу страны.

Анализ «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина и сказки для взрослых «Магистр Кнауэрхазе» убеждает в том, что текст, построенный по принципу летописи и имеющий открытый финал, является не изложением событий прошлого, а подтверждением теории о цикличности истории, когда «иго безумия» не имеет конца и каждый новый виток спирали усиливает моральное разложение человечества. Сатирики выносят приговор абсолютизму и рабскому повиновению масс; разгул власти и неспособность народа отстаивать своё право на сохранение человеческого достоинства приводит к истощению всякого разума и логики. Отсутствие границ дозволенного не только разрушает политический институт, но и приводит к необратимому вырождению гражданского самосознания.

Нами были выявлены наиболее частотные приёмы и средства сатиры, позволяющие составить портрет эпохи: переворачивание, одурачивание, дублирование, отзеркаливание, гипостазирование, механизация, телесность, игра размерами, гиперболизация и снижение, гротеск, каламбуры и игра со смыслами. В то же время Хакс, уверенный в необходимости формирования (воспитания, образования) идеального монарха, наполняет свои сатиры повторяющимися и нетипичными для жанра типами персонажей: юного (будущего) монарха и учителя (и лжеучителя).

Таким образом, нами было доказано, что повести Петера Хакса представляют собой сатиру на современную автору действительность. Наличие традиционных сатирических приёмов и средств позволяет поставить немецкого драматурга в ряд классиков, осуждающих порочность и греховность человеческой природы, неуёмную жажду власти и обогащения, неспособность властителей управлять государством и отсутствие стремления к духовному и нравственному росту, а значит моделирующих положительный идеал человеческого общества через обращение к негативной модели.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Бахтин, М.М. Сатира / М.М. Бахтин // Собрание сочинений. – М.: Русские словари. – 1987. –Т.5. –730с.
2. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература. – 1990. – 543с.
3. Боннар, А. Архилох, поэт и гражданин / А. Боннар // Греческая цивилизация. – Ростов-н-Д.: Феникс. – 1994. – 448с.
4. Бореев, Ю.Б. Сатира / Ю.Б. Бореев // Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. – М.: Наука. –1964. – С.363—407.
5. Бушмин, А.С. Эволюция сатиры Салтыкова-Щедрина / А.С. Бушмин. – Л.: «Наука». – 1984. – 340с.
6. Венгерова, Э.В. Поэтический театр Петера Хакса / Э.В. Венгерова. – М.: Искусство. – 1979. – 492с.
7. Горячкина, М.С. Сатира Салтыкова-Щедрина / М.С. Горячкина. – М.: Просвещение. – 1976. – 237с.
8. Гусев, С. В. «Дурацкая литература» и карнавальный «праздник дураков»: особенности интерпретации традиций, мотивов и образов / С.В. Гусев // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2007. –№17. – С.106–112.
9. Дератани, Н.Ф. История римской литературы / Н.Ф. Дератани // Издательство Московского университета. – 1954. – 524с.
10. Дмитренко, С.Ф. Щедрин: незнакомый мир знакомых книг. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам / С.Ф. Дмитренко. – М: издательство МГУ. — 1999. — 96с.
11. Дубашинский, И.А. Путешествия Гулливера Джонатана Свифта / И.А. Дубашинский. – М.: Высшая школа. – 1969. – 112с.

12. Елистратова, А.А. Гоголь и проблемы западноевропейского романа / А.А. Елистратова. – М.: Наука. – 1972. – 303с.
13. Зелинский, Ф.Ф. Древнегреческая религия / Ф.Ф. Зелинский. – Минск: Экономпресс. – 2003. – 329с.
14. Ирвинг, В. История Нью-Йорка / В. Ирвинг [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=12580&p=1> (дата обращения 12.12.2018).
15. Казакова, Т.В. Образ учителя в художественной литературе: транспективный анализ / Т.В. Казакова // Антропологическая психология в XXI веке: проблемы и перспективы. Сборник материалов V Сибирского психологического форума. – Томск: Томский государственный университет. – 2013. – С.106–109.
16. Киселев, В.С. «Арабески» Гоголя и традиции романтической циклизации / В.С. Киселев // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. – 2004. – №6. – С.15–25.
17. Клос, О.Ю. «История Нью-Йорка» Вашингтона Ирвинга: особенности жанра и композиции / О.Ю. Клос // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. – 2009. – № 1. – С.112-114.
18. Кожевников, В.М. Литературный энциклопедический словарь / В.М. Кожевников. – М.: Советская энциклопедия. – 1987. – 752с.
19. Кубасов, А.В. М.Е. Салтыков-Щедрин как зеркало русского постмодернизма / А.В. Кубасов // Филологический класс. – 2011. – №26. – С.23–26.
20. Кудрявцева, О.С. Жанры и метажанры сатиры: Автореф. на соиск. уч. степ. кандидата филол. наук. / О.С. Кудрявцева // Самара: СамГУ. – 2005. – 22с.
21. Кузнецов, С.А. Большой толковый словарь русского языка / С.А. Кузнецов. – СПб.: Норинт. – 2000. – 1536с.

22. Лебедев, Ю.В. Сатира М.Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города» / Ю.В. Лебедев // Литература в школе. – М.: Алмаз-пресс. – 2008. – № 12. – С.2–6.
23. Лихачев, Д.С. Смех в Древней Руси / Д.С. Лихачев. – Л.: Наука. –1984. – 295с.
24. Лиходзиевский, С. Анатолий Франс. Очерк творчества / С. Лиходзиевский. – Т.: Гослитиздат УзССР. – 1962. – 420с.
25. Ложкова, А.В. Римская стихотворная сатира: становление жанра / А.В. Ложкова // Лейдермановские чтения: Движение времени и законы жанра: XVIII Всероссийская научно-практическая конференция словесников. – Екатеринбург: УрГПУ. – 2014. – С.115–121.
26. Мандель, Б. Игра: снова о происхождении, или Попытка объять необъятное / Б. Мандель // Вопросы культурологии. – 2007. – №6. – С.44–48.
27. Маслова, М.А. Проблема жанрового определения произведений Д. Дефо и Дж. Свифта / М.А. Маслова // Вестник Мининского университета. – 2014. – №1. – С.7.
28. Миресашвили, М.Э., Петриашвили, О.М. Гипостазирование и литературный гротеск / М.Э. Миресашвили, О.М. Петриашвили // Евразийский вестник гуманитарных исследований. – 2014. – № 1. – С.95–98.
29. Моисеева, Г.Н. Литературно-общественное движение 1730-х – начала 1760-х годов. Становление классицизма / Г.Н. Моисеева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/irl/r10/r11/r11-4912.htm> (дата обращения 13.11.2017).
30. Москвичева, Г.В. Русский классицизм / Г.В. Москвичева // Пособие для учителей. – М.: Просвещение. – 1978. – 191с.
31. Муравьев, В. Джонатан Свифт / В. Муравьев. – М.: Просвещение. – 1968. – 304с.

- 32.Никалюкин, Н.А. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Н.А. Никалюкин. – М.: НПК «Интелвак». – 2001. – 800с.
- 33.Озмитель, К.Е. О сатире и юморе / К.Е. Озмитель. – СПб.: «Просвещение». – 1973. – 192с.
- 34.Ортега-и-Гассет, Х. Размышления о технике / Х. Ортега-и-Гассет. – М.: Весь мир. – 2000. – 320с.
- 35.Покотыло, М.В. Феноменология сатиры в современном литературном процессе: контаминация жанров / М.В. Покотыло // Известия Сочинского государственного университета. – 2014. – №1. – С.195–199.
- 36.Потебня, А.А. Теоретическая поэтика / А.А. Потебня. – М.: Высшая школа. – 1990. – 345с.
- 37.Прозоров, В.В. М.Е. Салтыков-Щедрин: Кн. Для учителя / В.В. Прозоров. – М.: Просвещение. –1988. – 176с.
- 38.Пропп, В.Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне) / В.Я. Пропп // Собрание трудов Проппа. – М.: Лабиринт. – 1999. – 288с.
- 39.Роганова, И.С. Немецкая драматургия конца XX века: Учебное пособие / И.С. Роганова. – М.: ИПЦ «Глобус». – 2007. – С.65–74.
- 40.Салтыков-Щедрин, М.Е. История одного города / М.Е. Салтыков-Щедрин. – М.: Советская Россия. – 1992. – 336с.
- 41.Свифт, Дж. Сказки бочки. Путешествия Гулливера / Дж. Свифт. – М.: Художественная литература. – 1976. – 432с.
42. Сейбель, Н.Э. «Пьеса по пьесам» в творчестве Х. Мюллера и П. Хакса / Н.Э. Сейбель // Новейшая драма рубежа XX–XXI вв. – Самара: СамГУ. – 2016. – С.236–243.
- 43.Сейбель, Н.Э. «Смерть Сенеки» П. Хакса: визуальное и аудиальное / Н.Э. Сейбель // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2016. – № 1. – С. 137–142.

44. Сейбель, Н.Э. Сюжеты о рыцарях круглого стола в драматических сказках XX века (Е. Шварц «Дракон», П. Хакс «Геновева») / Н.Э. Сейбель // Филологический класс. – 2015. – №4. – С.83–86.
45. Сейбель, Н.Э. Формы актуализации претекста в интертекстуальных драмах Х. Мюллера и П. Хакса / Н.Э. Сейбель // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2015.– №1. – С.259 – 268.
46. Тамарченко, Н.Д. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Н.Д. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной, Intrada. – 2008. – 358с.
47. Хакс, П. Повести / П. Хакс. – М.: Наука. – 2006. – 216 С.
48. Хексельшнайдер, Э. «Русские пьесы» немецкого писателя Петера Хакса и его источники (Сумароков, Княжнин, Озеров) / Э. Хексельшнайдер // Старое и новое в русском литературном сознании XVIII века. – 2011. – Сб.26. – С.341–352.
49. Чекурина, Н.Е. Джонатан Свифт о своем времени / Н.Е. Чекурина // Вестник Чувашского университета. – 2007. – № 1. – С.416–418.
50. Шарыпина Т.А. Восприятие античности в литературном сознании германии XX в. (Троянский цикл мифов) / Т.А Шарыпина.– М., 1998. – 56С.
51. Шарыпина, Т.А. Античные коды в немецком философско-эстетическом и литературном сознании XX века /Т.А. Шарыпина // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2001. – №2(3). – С.186–192.
52. Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика / Ф. Шлегель. – М.: Искусство. – 1983. – Т.1. – 479с.

МЕТОДИЧЕСКОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

Конспект урока по литературе для 10 класса

Тема: «Прилепа в птичьем гнезде» Петера Хакса — проблема определения жанра

Тип урока: урок-исследование

Цели урока:

- *Обучающая:* формирование осознанных умений и навыков работы с текстом.
- *Развивающая:* развитие умений свободно аргументировать свои мысли, развитие коммуникативных способностей учащихся.
- *Воспитывающая:* воспитание интереса к урокам литературы, потребности в чтении художественных произведений.

Планируемые результаты

- Предметные
- ✓ Знать: факты из биографии П. Хакса, сюжет повести «Прилепа в птичьем гнезде», особенности характеристики отдельных героев повести, особенности жанров сказки, повести, сатиры;
- ✓ Уметь: анализировать заданные автором характеристики, действия и поступки героев, обобщать полученные данные, давать оценку ситуации, делать выводы из прочитанного.
- Метапредметные
- ✓ Регулятивные УУД: ставить учебную задачу, планировать свои действия в соответствии с поставленной задачей, контролировать способ действия и его результат с заданным эталоном, оценивать, что уже усвоено и что еще подлежит усвоению;

- ✓ Познавательные УУД: сравнивать и группировать материал, определять основание для сравнения и группировки, выбирать необходимую информацию из цельного текста;
- ✓ Коммуникативные УУД: владеть монологической и диалогической формами речи в соответствии с нормами русского языка; аргументировать свою точку зрения; объяснять содержание совершаемых действий; слушать и слышать друг друга;
- Личностные: обогатить речь, получить удовольствие от чтения произведения.

Оборудование: текст повести «Прилепа в птичьем гнезде», словари литературоведческих терминов (2 словаря), презентация в программе Power Point Presentation, мультимедийная установка, печатные материалы («пакеты документов»)

Подготовка к уроку: учащиеся читают к уроку текст повести «Прилепа в птичьем гнезде» и ищут сведения о биографии Петера Хакса.

Ход урока:

Здравствуйте, ребята! Я очень рада вас видеть. Сегодня мы с вами проведём не вполне обычный урок. Во-первых, мы будем работать с произведением, которое никогда не читают в школе. Более того, я практически уверена в том, что ни один школьник, кроме вас, с ним не знаком.

Речь идёт о повести Петера Хакса «Прилепа в птичьем гнезде», которая входит в сборник сказок для детей и взрослых. Традиционно мы знакомимся с автором произведения, а Петер Хакс для нас, безусловно, автор новый.

Расскажите о нём, какую информацию вы нашли?

(Петер Хакс (1928-2003) — немецкий драматург, поэт, эссеист. Один из наиболее значительных драматургов ГДР, его пьесы ставились на родине и за рубежом. Автор более 50 пьес, прозаических и стихотворных текстов)

Это действительно вся информация о Хаксе, которую можно найти в свободном доступе, если не заниматься многочасовыми поисками, чтением узкоспециальных статей и переводом германоязычной литературы. Как вы думаете, **с чем это связано?** На самом деле, этот автор малоизучен. Сегодня в России всего 5 исследователей его творчества.

Возьмите самый маленький лист и внимательно посмотрите на высказывание:

- *«Прилепа в птичьем гнезде» — повесть Петера Хакса, входит в сборник сказок для детей и взрослых.*

Запись выглядит довольно странно с точки зрения литературоведческой терминологии, можете сказать, почему? Конечно, здесь столкнулись два разных определения жанра: повесть и сказка. Получается некоторая несостыковка — повесть не может быть сказкой, а сказка — повестью.

Дома вы прочитали это произведение, скажите, **к какому жанру вы бы его отнесли? Почему?**

(Сказка, т.к. сюжет фантастический, есть говорящие животные, необычные превращения, добро побеждает зло. Повесть, т.к. автор обозначает этот жанр, здесь повествуется об одном событии – войне между двумя садами. Другие ответы учеников)

Мнения разделились (или ваши мнения совпадают, но автор предлагает нам свою точку зрения). Предлагаю вам предположить, **какие вопросы мы с вами будем решать? Сформулируйте тему и задачи урока.**

Запишем число и тему нашего урока: «Прилепа в птичьем гнезде»
Петера Хакса — проблема определения жанра.

Я предлагаю вам заполнить таблицу:

Жанр	Сказка	Повесть	
Признаки			

Последний столбик оставим пустым, в него мы будем вписывать материал, собранный при анализе произведения. А сейчас наша задача — записывать сведения по двум обозначенным жанрам и выявлять, соответствует ли исследуемый текст, то есть «Прилепа в птичьем гнезде», данным критериям: может быть полное, частичное соответствие и его отсутствие.

Скажите, **на какие признаки жанра нам следует обращать внимание при анализе?** Чтобы нам было легче ответить на этот вопрос, воспользуйтесь словарями — найдите определения данных жанров и скажите, какие ключевые позиции стоит выделить? Как вы думаете, **на что ещё важно обращать внимание?**

Разделитесь на две группы. Ваша задача заполнить колонки по каждому обозначенному пункту-признаку: кратко, чётко, пользуйтесь словарями. Первая группа работает с колонкой «сказка», вторая — с колонкой «повесть». Последняя строка «Приёмы и средства изобразительности» — самая сложная, постарайтесь предположить, какие средства и приёмы могут быть использованы в вашем жанре, опираясь на свой читательский опыт. (3 минуты; команды читают свои ответы, группа-«противник» по желанию дополняет ответ. По итогу задания должны быть заполнены обе колонки у обеих групп)

(примерный вариант таблицы)

Жанр Признаки	Сказка	Повесть	
<i>Род литературы</i>	Эпос (проза)	Эпос (проза)	
<i>Объем</i>	Небольшой/средний	Средний	
<i>Место и время действия (хронотон)</i>	О прошлом, настоящем и будущем; место действия может быть реальным или фантастическим, реальное пространство может искажаться и становится волшебным	О прошлом, настоящем или будущем; фон повествования реальный	
<i>Герои и характер действия</i>	Необычные герои в необычных обстоятельствах; присутствие фантастических элементов; волшебство; победа добра над злом	Чаще всего герои реалистичны, обстоятельства типичные или исключительные, но не фантастические. Приближено к реальности.	
<i>Приёмы и средства образности</i>	Аллегория, метафора, эпитеты, гиперболы...	Метафора, эпитет, антитеза...	

Теперь обратимся к «Прилепе в птичьем гнезде». **Что мы запишем в колонки «род литературы» и «объем»?** На данном этапе всё соответствует, отклонений нет. Хорошо, двигаемся дальше. Сейчас мы перейдём непосредственно к содержанию произведения, будем анализировать сам текст.

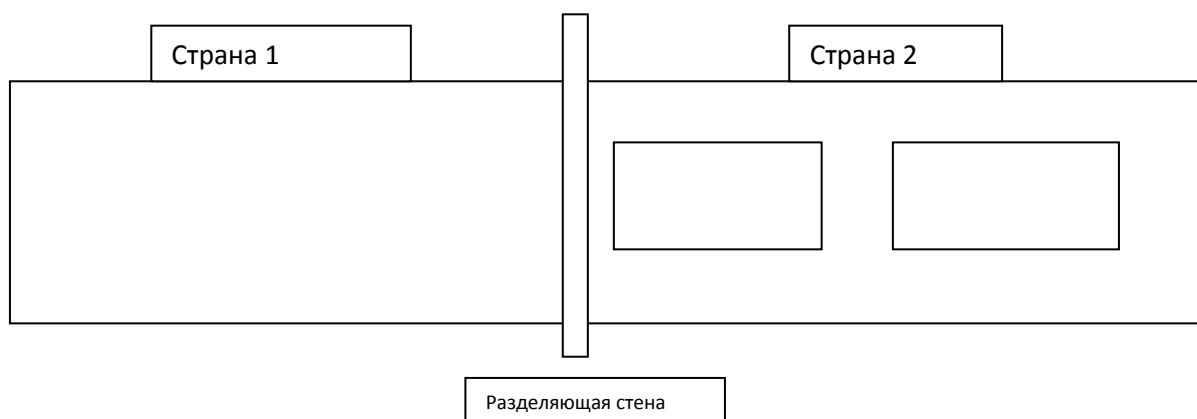
Первая группа будет работать с графой «место и время действия», вторая — с «героями и характером действия». Отдельное задание получат два человека: им нужно будет рассказать о Ласке и Миловзоре. На доске я обозначу главы, к которым вам необходимо обратиться обязательно, но вы можете взять более широкое поле исследования. Подкрепляйте свой ответ цитатами из произведения (4 минуты).

- «Место и время действия» — главы 2, 6, 10, 14
- «Герои и характер действия» — главы 1, 3, 5, 6, 19

Первая группа, озвучьте свой ответ, есть какие-то дополнения? Уже было сказано, что действие происходит в Большом саду и Скверном сквере, которые разделены между собой изгородью. Хорошо. Я предлагаю вам посмотреть на такую схему:



Так схематически выглядит предлагаемое автором пространство. Теперь давайте уберем названия с этой карты-плана и сделаем её ещё более схематичной:



Посмотрите на получившуюся карту-схему. Мы видим две страны, у которых два разных правителя с разными подходами к управлению. Эти страны разделены стеной, четко обозначающей пределы территории, за неё нельзя выходить, через неё нельзя «перенести» образ жизни, законы, какие-то убеждения и взгляды на действительность. Но по обе стороны этой стены живут насекомые и другие садовые обитатели, то есть существа одного вида. Дам подсказку, сейчас вам пригодятся знания по географии и истории: **когда мы уже сталкивались с подобной организацией пространства? Что может напоминать эта модель?** (* при необходимости напомнить, что автор родом из Германии, из ГДР).

Совершенно верно, это модель напоминает нам раздел Германии после Второй мировой войны. **На какие две страны была разделена Германия?** (ГДР — Германская Демократическая Республика, зона оккупации СССР; и ФРГ — Федеративная Республика Германия, зона оккупации США, Англии и Франции). Как вы думаете, какая страна послужила прототипом сада, а какая — сквера? (обратить внимание на Английский и Французский сады внутри Большого сада). Итак, **что мы можем сказать о пространстве нашего текста?** (Это фантастическое пространство, но у него есть прототип, то есть реальная основа)

Перейдём к ответу второй группы. Есть какие-то дополнения к ответу? Уже было сказано, что среди основных героев произведения есть 4 правителя — Садовый Бог, Фея Гризла, Горностай и Миловзор.

Охарактеризуйте их как правителей: какой тактики правления они придерживаются? Какова их роль в государстве? Какую политическую систему они утвердили?

Ребята, обратите внимание, у нас получается 4 политические модели: монархия, абсолютная монархия, тоталитаризм и президентская республика. **Зачем автор вводит такие сложные политические отношения в своё произведение?**

Обратите внимание на имена героев: Миловзор, Прилепа, Каспар, Грызла. **Что вы можете сказать о них? Это обычные имена?** Давайте найдёт их значение:

Миловзор — милый взор; Каспар — новозаветный волхв, хранитель сокровищ, он пёс, который сторожит сад; Прилепа — то, что к чему-то прилепляется, прикрепляется + оригинал Liebkind — дорогое дитя, милый ребёнок, любимое дитя + Георг — земледелие, в древнегреческой мифологии Зевса называли «георгос», т.к. он был покровителем земледелия. Грызла — от грызть, созвучно «грымза», грызться (=ругаться).

У нас снова появляются дополнительные комментарии, которые не полностью вписываются в признаки жанра сказки и повести. Давайте теперь обратимся к приёмам. Каждая группа получает листок с цитатами из текста. Ваша задача — определить, какой приём или какое изобразительно-выразительное средство использует автор для описания героя, места действия, события и т.д.:

- Они втроем жили в Большом саду... в этом саду все шло хорошо и разумно. По соседству, за буковой изгородью, находился ещё один сад, куда никому не хотелось даже заглянуть. Он был такой запущенный — просто стыд и срам. Его так и называли — нехорошим, хотя городских документах он числился как Скверный сквер. (*антитеза*)

- — Горностаи носят королевские мантии! — воскликнул Ласка.

— Лучше сказать: Короли носят мантии из горносталя, — заметил Миловзор. — Звучит похоже, но смысл другой. (*переворачивание, искажение смысла*)

- Она надраивала панцирь, который Гризла носила на груди, и отскребла длинные жирные телеса, затянутые в тесные лайковые брюки цвета ржавчины. (*телесность*)

- Фея Гризла лежала на своём роскошном ложе... После чего она с неописуемо тупой гримасой уставилась в пустоту... Гризла уселась на кровати и принялась завтракать. Она просто пожирала свой балдахин... Гусеница стала плиссировать нежный прозрачный надкрылок, который Гризла носила на своей огромной попе. (*снижение образа*)

- Дело в том, что войны можно прятать так же, как шапку или носовой платок. (*алогизм, сравнение, метафора: война = пустяк, вещи, некое средство достижения цели*)

- Депутат городского совета Термаль провел тяжелый рабочий день. К нему на приём приходило множество людей, и каждый был чем-то недоволен. Некоторым он помог устранить причину недовольства, остальным советовал не раздражаться. (*ирония*)

- — Oui, oui, subito, dawai, dawai, — заверила его Белка на своем чистейшем французском языке. (*физиологизация речи; это не французский*)

- Переговоры всегда полезны. Пока идут переговоры, не нужно управлять. (*обличение, сарказм*)

Занесите названия приёмов в таблицу.

Итак, давайте посмотрим, **что у нас получилось?** Прочитайте, пожалуйста, какие особенности текста Петера Хакса мы отметили?

Хорошо. Перед нами текст, описывающий различные модели государственного устройства. Прототипом для фантастического пространства является реальное историческое государство (в данном случае

их два). Герои — носители определенных пороков и положительных качеств попадают в исключительные ситуации, проявляющие их истинную натуру. При этом автор активно использует антитезу, иронию и сарказм, смеховые приёмы (такие как телесность, снижение образа), и, как мы уже сказали, обличает героев. Скажите, **какой литературный жанр обладает таким набором признаков?** Давайте проверим своё предположение, прочитав определение сатиры из словаря.

Ребята, сегодня мы с вами провели литературоведческое исследование и раскрыли тайну жанра произведения «Прилепа в птичьем гнезде». Это настоящее научное открытие, теперь вы по праву можете сказать, что тоже исследовали творчество Петера Хакса.

Сейчас я предлагаю вам оценить вашу работу в команде, а сделаем мы это следующим образом: выберите только одного из ребят, кому хочется сказать спасибо за сотрудничество и поясните, в чем именно это сотрудничество проявилось.

Я тоже хочу вас поблагодарить...

Всем спасибо за урок, можете быть свободны.