

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное учреждение
высшего образования
«Уральский государственный педагогический университет»
Институт филологии, культурологии и межкультурной коммуникации
Кафедра литературы и методики ее преподавания

**Эстетика минимализма:
малые жанры как форма времени**

Екатеринбург 2018

УДК 82.09
ББК Ш33(0)
Э87

Рекомендовано Ученым советом федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Уральский государственный педагогический университет» в качестве *научного* издания (Решение № 87 от 29.08.2018)

Э87 Эстетика минимализма: малые жанры как форма времени [Электронный ресурс] : материалы XXI Всероссийской научно-практической конференции словесников «Актуальные проблемы изучения и преподавания литературы в вузе и в школе – Лейдермановские чтения». Екатеринбург, 30-31 марта 2018 г. / Урал. гос. пед. ун-т ; под ред. О. Ю. Багдасарян. – Электрон. дан. – Екатеринбург : [б. и.], 2018. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

ISBN 978-5-7186-1065-9

Материалы научно-практической конференции словесников. Исследуются малые жанры: их поэтика и семантика, трансформации в современной литературе, а также образовательный потенциал обращения к малым жанрам на занятиях в школе и вузе.

Статьи участников конференции прошли рецензирование.

ISBN 978-5-7186-1065-9

© ФГБОУ ВО «УрГПУ», 2018
© Кафедра литературы и методики
ее преподавания, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

I. ПОЭТИКА И СЕИМАНТИКА

МАЛЫХ ЖАНРОВЫХ ФОРМ	4
<i>Ложкова Т.А.</i> «Гномы» В. К. Кюхельбекера: своеобразие жанровой поэтики.....	4
<i>Рыбина М.А.</i> Незамеченный перевод: «Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева во Франции конца XIX века.....	14
<i>Бортникова А.В., Созина Е.К.</i> Рассказ Д. Н. Мамина-Сибиряка 1880-х гг.: основные черты и тенденции повествования.....	21
<i>Подобрий А.В.</i> Образ мира Сибири и Дальнего Востока и способы его создания в новеллистике Вс. Иванова.....	31
<i>Волокитина Н.И.</i> Концепция любви в малой прозе Франца Верфеля.....	39
<i>Доценко Е.Г.</i> От Бальзака к Беккету: на пути к Годо – или минимализму.....	44

II. МАЛЫЕ ЖАНРЫ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОСТИ..... 58

<i>Радько Е.В.</i> К вопросу о поэтике современной английской сказки А. Байетт.....	58
<i>Гимранова Ю.А.</i> Модификация тургеньевской проблемы «отцов и детей» в современной малой прозе.....	68
<i>Сейбель Н.Э.</i> Жанровый статус сцены в пьесах-циклах (на материале немецкой драматургии).....	75
<i>Скрипова О.А.</i> Поэтика малой прозы Джона Шемякина (на примере цикла «Семейная этнография»).....	84
<i>Антонова Е.В.</i> Сетевая литература как новая жанровая форма современной литературы.....	93
<i>Меркотун Е.А.</i> «Пять рассказов о свободе» Анны Кирилловой: к вопросу о жанровых тенденциях современного рассказа для детей.....	97

III. ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ РАБОТЫ

С МАЛЫМИ ЖАНРАМИ	111
<i>Терентьева Н.П.</i> Педагогическая колумнистика в методическом контексте.....	111
<i>Дегтярева О.Н.</i> Образ мира – образ ребенка в рассказах и повестях Ю. Я. Яковлева.....	117
<i>Савинова Г.Г., Филимонова Л.В.</i> Один текст – разные подходы.....	125

І. ПОЭТИКА И СЕМАНТИКА МАЛЫХ ЖАНРОВЫХ ФОРМ

УДК 821.161.1-1(Кюхельбекер В. К.)

Ложкова Т.А. (Екатеринбург)

«Гномы» В. К. Кюхельбекера: своеобразие жанровой поэтики

Аннотация. Предметом статьи является своеобразие жанровой поэтики гномы – малой поэтической формы, к которой В. К. Кюхельбекер обратился во время заключения в Динабургской крепости (1827-1829 гг.) Гнома представлена как пограничный жанр, востребованный авторами не только литературных, но и философских сочинений. Особое внимание уделено сложности родовой природы гномы. Будучи изначально эпической формой, гнома тяготеет к фрагментарности образа мира, обусловленной наличием не только прямо сформулированного, но и подразумеваемого смысла, что требует от читателя активизации ассоциативного мышления и обращения к личному эмоциональному опыту. Отсюда – возможность смещения гномы в сферу лирики.

«Гномы» Кюхельбекера интерпретируются как поэтический цикл, обладающий сквозной образной структурой и наличием внутреннего сюжета. Сопоставительный анализ стихотворений Кюхельбекера и библейских притч Соломона, мотивы и образы из которых были использованы в цикле, позволяет точнее обозначить различия между близкими по жанровой установке формами гномы и притчи. Объединение гном в цикл позволяет их автору художественно освоить бытие в его универсальной целостности, основой которой являются вечные диалектические взаимосвязи частного и общего, высокого и низкого, комического и трагического.

Ключевые слова: гномы, притчи, литературные жанры, малые формы, поэтическое творчество, русские поэты.

Abstract. The subject of the article is the uniqueness of the genre poetics of the gnome – a small poetic form, to which Wilhelm Küchelbecker addressed during his imprisonment in the Dinaburg Fortress (1827-1829). The gnome is represented as a borderline genre, claimed by the authors not only of literary but also of philosophical works. Particular attention is paid to the complexity of the gnome's generic nature. Being originally an epic form, due to the predominance of the pictorial principle over the didactic one, the gnome tends towards the fragmented image of the world, conditioned by the presence of not only a directly stated but implicit meaning, which requires the reader to activate associative thinking and appeal to personal emotional experience. Hence – the possibility of translocation of the gnomes in the sphere of the lyrical genres.

“Gnomes” by Küchelbecker are interpreted as a poetic cycle with a general image structure and internal plot. A comparative analysis of the poems by Küchelbecker and the biblical proverbs of Solomon, the motifs and images from which were used in the cycle, makes it possible to more accurately identify the differences between the forms of the gnome and parable close in genre setting. Integrating the gnome into a cycle allows their author

to master the existence in its universal integrity, the basis of which are the eternal dialectical interrelationships of private and general, high and low, comic and tragic.

Keywords: gnomes, parables, literary genres, small forms, poetic creativity, Russian poets.

Цикл из 23 коротких стихотворений, включенный в самое полное на сегодняшний день собрание поэтических произведений В. К. Кюхельбекера под заглавием «Гномы» [Кюхельбекер 1967: 217-221] был написан во время заключения осужденного декабриста в Динабургской крепости (1827-29 гг.) и анонимно опубликован в 1839 г.

Гнома – жанр, корнями своими уходящий в античную традицию. Составители словаря «Античные писатели» дают ему следующую характеристику: «Гнома (гр. *gnome*, лат. *sententia*) – сентенция, максима. Гнома представляет собой короткое, длиной в одно предложение высказывание, которое либо обобщает какое-либо наблюдение, либо формулирует правило, которое должно руководить нашими поступками. Основными чертами гномы являются ее общеупотребительность и цель, связанная с жизненными установками человека. В греческой культуре гномы появились задолго до формирования собственно литературы, как высказывания, заключающие в себе народную житейскую мудрость» [Белкин, Плахотская 1998]. Изначально гнома функционирует как пограничный жанр, равно востребованный как философами, так и авторами литературных произведений, причем и в прозаической, и в стихотворной форме. Ее активно использовали Гесиод в своей дидактической поэме «Труды и дни», авторы элегий Тиртей, Солон, Ксенофан, Феогнид, Мимнерм, драматурги Софокл, Эврипид и др. Составлялись целые сборники гном, которые использовались в процессе обучения риторике, в полемике по философским проблемам [Белкин, Плахотская 1998].

Аристотель, рассматривавший гному как одну из разновидностей энтимемы (силлогизма, в котором заключение или предпосылка не формулируются прямо, но предполагаются), так определяет ее жанровый предмет: «Гнома есть утверждение, которое относится, однако, не к отдельным случаям, например, какой человек Ификрат, но имеет смысл всеобщего, и не ко всему в целом, например, прямое противоположно кривому, но к делам людским – что избирать и чего избегать в своих действиях...» [Аристотель 2000: 93]. Более развернутую характеристику жанра находим у Гегеля, определяющего гномы как «нравственные изречения, которые в сжатой форме выражают то, что сильнее чувственных вещей, более прочно и имеет всеобщий характер, чем памятник в честь того или иного деяния, что долговечнее жертвенных приношений, колонн и храмов» [Гегель 1971: 422-423]. Границы жанрового предмета очерчиваются следующим образом: «Это обязанности человека в его внешнем бытии, мудрость жизни, созерцание всего, что в духовном мире образует

твердые основания и связующие узы для действия и познания человека» [Гегель 1971: 423]. Автор «Лекций по эстетике» рассматривает гному в числе нравоучительных жанров эпической поэзии, однако оговаривает сложность ее родовой природы. С одной стороны, в основе гномы лежит эпический характер мировосприятия, поскольку философские сентенции в ней «выступают не как субъективное чувство и чисто индивидуальная рефлексия, и в отношении производимого ими воздействия они также не обращаются к чувству с целью затронуть душу или интересы сердца, но пробуждают в сознании человека то, что исполнено содержания, в качестве чего-то должного, почетного и достойного» [Гегель 1971: 423]. Однако для гномы, целиком ориентированной на выявление в частных житейских фактах общих смыслов бытийно-нравственного уровня, характерна некоторая «неполнота предмета», в силу которой данная форма «постоянно рискует тем, что примет отчасти тон какого-либо другого рода, в данном случае, например, лирического» [Гегель 1971: 423]. Второе следствие «неполноты предмета» – неизбежная фрагментарность образа мира, которая зачастую компенсируется включением гномы в более крупные жанровые формы, подобно тому, как это делали античные авторы. За счет этого достигается художественная целостность эпического характера, «поскольку здесь связующим единством и подлинным средоточием выступает не просто лирическое настроение или драматическое действие, но некоторый действительный жизненный круг, существенная природа которого как в общем и целом, так и в отношении особых своих сторон, направлений, событий, обязанностей и т. д. должна быть представлена сознанию» [Гегель 1971: 423].

Наконец, Гегель отмечает преобладание в такого рода формах элемента описательности над умозрительной дидактикой. Гномические образы черпаются из непосредственной действительности, «пережитой и постигнутой в ее субстанции» [Гегель 1971: 424]. Данная особенность гномы была особо подчеркнута в лекциях, которые П. Е. Георгиевский читал лицеистам: «Гномы или изречения (разрядка авт. – Т. Л.) встречаются во множестве у греков и римлян; их можно также собирать из больших новейших стихотворений. К совершенству оных принадлежит: 1) чтобы изречение содержало ясный и вразумительный смысл; 2) чтобы оно было занимательно; 3) чтобы оно имело совершенно эстетическое выражение; след., чтоб предложено было не только в стихах, но и в прекраснейшей картине» [Лицейские лекции 1937: 142].

Думается, фрагментарность образа мира и доминирование конкретно-чувственной образности над повествованием позволяют отграничить гному от близкого к ней по целевой установке жанра притчи, где акцентируется не столько изображаемое событие, сколько «событие самого рассказывания» [Тамарченко 2004: 297-298]. Давая подробную характе-

ристику жанровой специфики притчи, В. И. Тюпа особо выделяет ее ориентированность на решение дидактической задачи: «В ситуации рассказывания притчи авторский статус говорящего – это статус носителя и источника авторитетного убеждения (курсив авт. – Т. Л.), организующего учительный, убеждающий (или переубеждающий) по своей коммуникативной цели дискурс. Именно иллюстрируемое убеждение, а не иллюстрирующий его случай составляет предметно-тематическое содержание притчевого высказывания» [Тюпа 2014: 38]. Доминирование повествовательного элемента позволяет притче минимальными средствами достичь эпической целостности жанрового образа мира. Гнома, с ее установкой на «пережитость» житейского факта как начальной ступени постижения его субстанционального смысла, такой целостности в рамках единичного высказывания не достигает, поскольку существенная ее составляющая, будучи воплощенной в конкретно-чувственном образе, лишь подразумевается, предполагается. Процесс «постижения» истины авторским сознанием присутствует в гноме в снятом виде, скрыт от читателя за эмоционально-чувственной оболочкой «прекраснейшей картины». Воспринимающему сознанию дается лишь образный намек, интерпретация которого, при всей его «вразумительности», осуществляется не только логическим путем, но и через эмоциональное реагирование на изображаемое, что вносит в жанровую модель некоторую долю и авторской, и читательской субъективности. Отсюда – отмеченная еще Гегелем возможность смещения гномы в сферу лироэпики и даже чистой лирики.

Гнома – довольно экзотический для русской поэзии жанр, однако читающая публика была о нем наслышана. В частности, с теорией гномы были знакомы не только лицеисты, но и ученики Благородного пансиона, благодаря преподавателю И. И. Давыдову – философу-шелленгианцу. Об этом упоминает, ссылаясь в свою очередь на свидетельство П. Н. Сакулина, З. А. Каменский [Каменский 1974: 600]. Форма кратких, обладающих при этом большой смысловой и образной емкостью стихотворений в русской лирике также была представлена. Упомянем, например, известный цикл «Нравоучительных четверостиший», созданный совместно А. С. Пушкиным и Н. М. Языковым и опубликованный в 1827 году [Пушкин 1977: 328-330]. Таким образом, ни краткая форма гномы, ни ее жанровое определение не были абсолютно неизвестны русскому читателю. И все же гномы Кюхельбекера – явление своеобразное и оригинальное. Прежде всего, следует отметить, что стихотворения сразу создавались как части единого цикла. В них отчетливо просматриваются такие признаки лирического цикла, как наличие сквозной образной структуры и внутренний сюжет [Дарвин 1983: 9-15]. Сюжетообразующую функцию в «Гномах» берет на себя субстанциональная антиномия «мудрости» и «безумия». Ее персонифицированным воплощением являются условно-

обобщенные, лишенные личностной конкретики образы «мужа разумного» и «дурака», которые в различных житейских ситуациях вступают в явные или скрытые конфликтные отношения.

Образ «безумца» находится в фокусе поэтического взгляда Кюхельбекера. В нем сконцентрирована вся совокупность человеческих несовершенств – следствие его «неразумной» жизненной позиции. Главная беда «безумца» – сосредоточенность на узколичных проблемах, неспособность видеть за ними наличие более глубоких коллизий бытия. Разберем данную антитезу на примере гномы о казни:

Суд кончен; повели преступника на казнь;
За ним валит народ бессмысленный и шумный;
Издалека ж увидел муж разумный:
Он ощущает ужас и боязнь,
Вспомнил силу искушенья,
Предался думам о земной судьбе,
Вообразил всю власть несчастного мгновенья,
Вздыхнул, – и к господу воздвиг моленья,
О погибающем и о самом себе,
Вот подошел к нему сосед беспечный
И говорит: «О чем тоскуешь, друг сердечный?»
- «Ты видел ли?» – тот отвечал стена.
«Злодея? Что же? вот причина?
Меня бы, брат, взяла кручина,
Когда бы вешали меня» (217-218) .

Как видим, для «беспечного» жизнь открыта только с точки зрения самых несложных переживаний. Он не способен к состраданию, к пониманию другого человека. Безнравственность оказывается прямым следствием «безумия». Для «мужа разумного» частный случай, казнь преступника, дает толчок для глубоких размышлений о драматичности земного пути человека. В его воспоминаниях эскизно обозначены своеобразные микросюжеты, каждый из которых может быть развернут в полномасштабное художественное целое: «искушение», «власть несчастного мгновенья», «земная судьба» в ее соотносительности с бытием вечным. Возможно, в основе воспоминаний лежит личный опыт персонажа, результат пережитых им событий, но автор не сообщает читателю о том, когда, как, в каких обстоятельствах это произошло. Тем самым читатель получает возможность восполнить недостаток информации, опираясь на собственную жизненную практику, память, подключить личный ассоциативный и эмоциональный арсенал. Подразумеваемое оказывается не менее значимым, чем сказанное. Сюжет гномы размыкается во времени и пространстве, насыщается смыслами, обретает концептуальную определенность.

В нескольких кратких формулах Кюхельбекер концентрирует представление о жизни как о постоянной борьбе за сохранение и упрочение нравственного идеала, сопротивлении «власти несчастного мгновенья» как основы сохранения чистоты духовного мира человека.

Сквозная идея всего цикла – «Премудрость» как главнейшее условие самоутверждения личности в мире. Данное понятие неразрывно с осознанием ответственности человека за свои деяния, которая в свою очередь является непременным условием нравственного совершенствования. «Безумец», не желающий понимать истинные причины своих жизненных невзгод и потерь, обречен на темный фатализм:

...Дурак
Сам попадет впросак,
А виноваты...боги! (218)

Отсюда же неспособность в полной мере оценить значимость каждого мгновения земной жизни, ценность каждого явления:

Довольно чудачков таких бывало:
Хотя бы с неба полилися щи,
Для них все мало;
Нет, ложку им сыщи! (1, 218)

«Безумец» обречен на мертвенность и неподвижность сознания, ибо он лишен сомнений, не способен задавать вопросы и слышать чужое слово:

В поступках дурака ошибок нет;
Его лишь бесят наставленья:
Но мудрый, весь исполненный сомненья,
Рад выслушать совет (217).

Неизменная спутница «безумия» – душевная и телесная лень. Яркий образ «ленивца» создает Кюхельбекер, используя отдельные мотивы и образы из библейских «Соломоновых притч»:

Ленивого подобие – покойник;
Он на одре лежит, как средь берлоги зверь,
«Пойдем же», – скажешь; он: «Нет, не теперь;
Лев при пути, а на пути разбойник» (221).

Сопоставление оригинала и его интерпретации Кюхельбекером позволяет на практике увидеть жанровые отличия притчи и гномы. В Библии лаконично и убедительно проиллюстрирована идея: «Глаголет ленивый, послан на путь: лев на путех, на стогнах же разбойницы» [Притч. 26: 13]. Кюхельбекер переносит акцент с повествования о факте на раскрытие душевного состояния своего персонажа. Для него важно подчеркнуть

душевную омертвелость «ленивца» – отсюда запоминающиеся сравнения с покойником, зверем, лишенным сознания, которые вносят в повествование момент субъективности, усиленный использованием личной формы глагола («скажешь»). Субъективность проявляется и в явном расширении смысла происходящего: «ленивец» отказывается не от выполнения порученного дела, как в Библии, но от любого поступка, от жизни вообще, ибо жизнь в понимании поэта – прежде всего деятельность. Благодаря использованию общеизвестного образа дороги как символа жизни ложь «ленивца» начинает восприниматься как парафраза смертного одра. Особую экспрессию изображаемому придает элемент диалога, в котором реплика персонажа звучит подчеркнуто энергично, благодаря частице «нет», которая в данном контексте, благодаря акцентной паузе, реализует одновременно и отрицательное, и усилительное значение. В результате создается полновесный, психологически насыщенный образ: «ленивец» вполне сознательно и решительно делает свой выбор, он несет полную ответственность за то, как складывается его судьба.

Идея ответственности личности за свою судьбу наиболее ярко звучит в финальной, завершающей цикл гноме:

Сбздала дом, на семи столпах соорудила Премудрость;
Жертвы заклала; вина на́лила в чаши; сама
Пир уготовила; чадам рекла, рабам повелела:
«В град теките, рабы; чада, сзовите ко мне
Всех лишенных ума; соберите ко мне безрассудных
Хлеб со мной преломить, чашу мою разделить!»
Вышли рабы, – нечестивый же им поругался; безумец
Руку подъял и жезлом в гневе рабов поразил (221).

Как и в предыдущем случае, в данной гноме использован мотив из притчи Соломона: «Премудрость созда себе дом и утверди столпов семь: закла своя жертвенная, и раствори в чаши своей вино, и уготова свою трапезу: посла своя рабы, созывающи с высоким проповеданием на чашу, глаголющи: иже есть безумен, да уклонится ко мне. И требующим ума рече: приидите, ядите мой хлеб и пейте вино, еже растворих вам: оставите безумие и живи будете, да во веки воцаритесь: и възыщите разума, да поживете и исправите разум в ведении» [Притч. 9: 1-6].

При сопоставлении текстов сразу становится заметно, что в последних строках Кюхельбекер вводит в свою гному действие, превращая повествование в драматическую мизансцену. Читатель получает возможность увидеть ее, воспринять, осмыслить происходящее в его конкретике и самостоятельно прийти к выводу: человек оказывается не пассивным получателем истины, данной свыше, в его воле – принять или не принять ее, следовать или не следовать ей, а потому если в мире процветает «безумие», то

виноват в этом сам человек. Элемент оценочности («нечестивый», «безрас- судные»), взволнованная интонация, неровный, сбивающийся благодаря паузам ритм, вводят в текст Кюхельбекера упомянутый Гегелем момент «пережитости» изображаемого факта. Гнома пронизанная личным чув- ством ее создателя, обретает заметный лирический пафос.

Немаловажно для Кюхельбекера и то, что библейский Соломон тра- диционно фигурирует в сознании сотен поколений не только как леген- дарный мудрый царь, но и как поэт. Приобщаясь к его творчеству, со- зданным им притчам, повествователь в гномах включает свою поэтиче- скую мысль в определенную традицию, прошедшую испытание време- нем, обретшую особую ценность и ставшую достоянием коллективного человеческого разума. Торжественный поэтический стиль Библии орга- ничен для лирического повествования в гномах:

Есть языки, которые как меч,
Глубокой язвой души поражают;
Но сладостна благого мужа речь,
Уста премудрых сердце исцеляют (117).

Однако одновременно с библейской стилевой струей в гномы широ- ко вливается другая, близкая к народной устно-поэтической традиции а именно, к народной пословице:

Приятель! Кушай на здоровье фиги;
Да не клянись: «Не буду есть вязиги!» (221).

Русская пословица – жанр, во многом близкий гноме, поскольку представляет собой краткую формулу народной мудрости: «В послови- цах выражаются важные жизненные заключения и обобщения. Многие пословицы имеют философский характер. Они отмечают всевозможные связи и взаимоотношения между самыми различными предметами, обра- зами и явлениями действительности» [Лазутин 1989: 87-88]. Одно из ос- новных жанровых свойств пословицы – многозначимость, ее задача – типическое обобщение, «образное объяснение множества подобных яв- лений» [Рыбникова 1961: 14].

Кюхельбекер был отлично знаком с русскими пословицами. Ему импонировала их смысловая и образная емкость. Перечитывая в крепости «Письмовник» Курганова, поэт выписывает в дневник наиболее понравившиеся пословицы и далее замечает: «Господствующий дух русских пословиц – ирония. Очень мало таких, которые то, что хотят сказать, го- ворят прямо, – большая часть из них выражается обиняками: некоторые истинные апологи в двух-трех словах» [Кюхельбекер 1979: 132].

В пословицах поэта привлекает огромный потенциал ненавязчивого морализирования. Он уподобляет их апологу – одному из жанров учитель-

ной иносказательной поэзии. Собственно на стыке аллегорического аполлога и остроумной, лаконичной пословицы и рождаются некоторые гномы:

Он мух убил бесчисленную тьму;
А муха ж не дала заснуть ему (218).

Пересечение высокой библейской и пронизанной иронией устнопоэтической стиливых струй создает в гномах своеобразный эффект: поэту удается поэтически отрефлексировать бытие в его универсальной целостности, основой которой являются вечные диалектические взаимосвязи частного и общего, высокого и низкого, комического и трагического. Решению данной задачи способствовала и изначальная установка автора на создание поэтического цикла, благодаря которой Кюхельбекеру удалось избежать характерной для гномической поэзии фрагментарности: «В рамках историко-литературного периода цикл выступает как жанровая форма, представляющая собой начальные опыты художественного синтеза, первые разведывательные попытки нащупать “всеобщую связь явлений”» [Лейдерман 2010: 243]. Малая поэтическая форма позволяет поэту достичь особой отточенности, остроты и динамизма поэтической мысли, а объединение гном в цикл обеспечивает полноту и завершенность художественного образа мира.

Литература

1. *Кюхельбекер В. К.* Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. М.; Л.: Сов. писатель, 1967. 666 с.
2. *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л.: Наука, 1979. 789 с.
3. *Белкин М. В., Плахотская О. В.* Словарь «Античные писатели» [Электронный ресурс]. СПб.: Изд-во «Лань», 1998. URL: ancientrome.ru/dictio/article.htm?a=200249141.
4. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: в 4 т. Т. 3. М.: Искусство, 1971. 623 с.
5. *Дарвин М. Н.* Проблема цикла в изучении лирики. Кемерово: Кемеровский гос. ун-т., 1983. 62 с.
6. *Каменский З. А.* Примечания // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: в 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1974. С. 600.
7. *Лазутин С. Г.* Поэтика русского фольклора. М.: Высш. школа, 1989. 208 с.
8. *Лейдерман Н. Л.* Теория жанра. Екатеринбург: Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т, 2010. 904 с.
9. Лицейские лекции (по записям А. М. Горчакова) // Красный архив. 1937. № 1 (80). С. 75-206.

10. *Пушкин А. С., Языков Н. М.* Нравоучительные четверостишия // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 2. Стихотворения 1820-1826. Л.: Наука, 1977. С. 328-330.
11. *Рыбникова М. А.* Русские пословицы и поговорки. М.: Изд-во АН СССР, 1961. 230 с.
12. *Тамарченко Н. Д.* Малые жанры и проблема эпического субъекта // Теория литературы: в 2 т. Т. 1. М.: Изд. центр «Академия», 2004. С. 297-303.
13. *Тамарченко Н. Д.* Притча // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 187.
14. *Тюпа В. И.* Грани и границы притчи // Традиция и литературный процесс. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 1999. С. 381-387.
15. *Тюпа В. И.* Нарративная стратегия притчи в литературной традиции. // Притча в русской словесности: от Средневековья к современности: коллективная монография; Ин-т филологии СО РАН. Новосибирск: РИЦ НГУ, 2014. С. 34-78.

Рыбина М.А. (Уфа)

Незамеченный перевод:

**«Стихотворения в прозе» И.С. Тургенева
во Франции конца XIX века**

Аннотация. В статье рассматривается историко-литературный контекст прижизненной публикации «Стихотворений в прозе» И. С. Тургенева во Франции. В 80-е гг. XIX века интерес к прозаическим миниатюрам у журнальных критиков и читателей постепенно возрастает, чему способствует растущая популярность произведений Ш. Бодлера (*Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, 1869). Но их по-прежнему игнорирует академическая литературная критика. Анализ заглавного комплекса тургеневских миниатюр и современных им французских стихотворений в прозе обнаруживает близкие стратегии в репрезентации этого пограничного жанрового образования.

Ключевые слова: стихотворения в прозе, лирические миниатюры, культурно-исторический контекст, пограничное жанровое образование, литературное творчество, русские писатели.

Abstract. The article considers historical and literary context of I. S. Turgenev's "Poems in Prose" intravital publication in France. In the 1880s the interest to lyric prosaic miniatures among journalists and readers gradually increases due to the growing popularity of Baudelaire's works ("Spleen de Paris. Petites poemes en prose", 1869). But they are still ignored by the academic literary criticism. The analysis of the title context of Turgenev's miniatures and contemporary French poems reveals close strategies in this hybrid genre's representation.

Keywords: poems in prose, lyric miniatures, cultural and historical context, hybrid genre, literary creativity, Russian writers.

Окончательный переезд Тургенева во Францию, сближение с французскими литераторами (особенно после 1872 года), а также психологическое отдаление от русского литературного общества (исключая близкое окружение) обусловили дистанцированную точку зрения на то, что происходит в России, погруженность «в себя» и рефлексивность как доминантное качество литературных текстов позднего периода.

Пребывание во Франции активизирует внутренний интерес Тургенева к стихо-прозаическим опытам. В этом процессе французская модель воспринимается предметом переосмысления и отталкивания. Несогласие с существующей практикой жанра, как и с рядом других явлений современной ему французской литературы, обусловленной иными ценностными установками (например, диссонирующий эффект эстетизации «безобразного») дает новый импульс размышлениям о природе искусства.

Французский перевод 30 Стихотворений в прозе, осуществлённый либо самим автором, либо при его самом непосредственном участии,

вышел одновременно с русским изданием [Тургенев 1982: 466]. Он был опубликован в двух декабрьских номерах журнала *Revue politique et littéraire de la France et de l'étranger* за 1882 год. Журнал выходил дважды в месяц с 1871 по 1933 г. Несколько раз менял заглавие: с июля 1884 на «Синий журнал» (*Revue bleue*), по цвету обложки, в отличие от «розового» научного журнала.

Главный редактор журнала Эжен Юнг (1827-1887) – историк и публицист – стремился держать своих читателей в курсе литературных новинок. Издание ориентировалось на интеллектуалов, здесь выходили статьи по философии, экономике, политике и литературе. Журнал регулярно печатал статьи о России, рецензии на новинки литературы и философии, например, на роман Захер-Мазоха (1882), статья о Ф. Ницше (1891). С особым вниманием редакция относилась к авторам критического направления (А. И. Герцен, М. Е. Салтыков-Щедрин, Н. А. Некрасов, А. Ф. Писемский, А. Н. Островский).

Иллюстрацией отношения журнала к русской теме может служить следующая цитата из рецензии Максима Гоше, опубликованной в № 1 за 1881г. (02.07): «Мы все так свыклись с привычкой оплакивать Польшу и ненавидеть страну кнута..., что слишком часто мы забываем о существовании двух сторон России: в Санкт-Петербурге Россия официальная, феодалная, аристократическая и бюрократическая, наполовину немецкая, наполовину европейская; в бескрайних просторах империи совсем другая Россия, одетая в овчину, неподвижная, немая, пассивная, как её прародительница Азия, застывшая в своём апатичном фатализме и жёсткой ортодоксии»[Gaucher 1881: 58].

Позднее (вероятно, в 1885 г.) журнальный перевод 30 стихотворений в прозе был переиздан Этцелем в посмертном собрании сочинений И. С. Тургенева. Издатель работал со многими знаменитыми писателями: Ш. Нодье, Ж. Санд, А. де Мюссе. Он завершил публикацию «Человеческой комедии» (не обошлось, правда, без судебного процесса) и поддерживал Ш. Бодлера. Именно у Этцеля поэт предполагал напечатать сборник стихотворений в прозе «*Spleen de Paris*». Тургенев познакомился с издателем через Л. Виардо. Здесь выходили французские переводы «Рудина», «Дыма», «Вешних вод» и др. Здесь же были опубликованы «Последние произведения» И.С. Тургенева с предисловием Э.-М. де Вогюэ [Tourguénéff 1885: I-IV].

Печатная продукция Этцеля была весьма разнообразна, и всё же не будет преувеличением сказать, что он отличался культурным либерализмом: открывал новые имена, поддерживал экстравагантных авторов, стремился примирить романтическую фантазию с популяризацией науки и осуществлял просветительские проекты [Denney 1966: 42-46].

Прежде чем говорить об особенностях французской рецепции тургеневских стихотворений в прозе, необходимо кратко пояснить, каким был статус *petits poèmes en prose* во французской литературной критике в начале 80-х годов XIX века.

К 70-м г. XIX века термин «*petits poèmes en prose*» становится во Франции привычным и достаточно известным [Murat 2007]. Историю французских стихотворений в прозе (*petits poèmes en prose*) принято начинать с «Гаспара из тьмы: фантазий в манере Рембрандта и Калло» А. Бертрана (*Gaspard de la Nuit: fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*), книга была опубликована после смерти автора в 1842 г. Однако автором, который придал прозаической миниатюре новый статус, сделал её узнаваемой, а затем и модной литературной формой, несомненно, является Ш. Бодлер.

Со второй половины 50-х г. отдельные миниатюры появляются в периодической печати, а в начале 60-х в *La Presse* выходит первый микроцикл под заголовком «Стихотворения в прозе» (*Les Petits Poèmes en prose*, 1861-1863), который позднее становится жанровым определением. Но параллельно Бодлер использует альтернативные названия: *Le Rôdeur parisien*, *Le Promeneur solitaire*, *La Lueur et la Fumée*, *Les Rêvasseries*. Два из них (*Le Rôdeur parisien* и *Le Promeneur solitaire*) актуализируют идею одиноких пеших прогулок, в то время как «Отсветы и дым» (*La Lueur et la Fumée*) и «Наваждения» (*Les Rêvasseries*) обнаруживают связь с традицией романтических видений. Однако в письмах всё чаще фигурирует заглавие «*Spleen de Paris*», актуализирующее топоним города-лабиринта и выражающее настроение мрачного дендизма [Bérat-Esquier 2006: 99-101, 103-105].

В 80-е гг. прозаические миниатюры постепенно перемещаются из газет-«однодневок» в литературные журналы и книжные издания, чему способствовала растущая популярность произведений Ш. Бодлера, а также републикация «Гаспара из тьмы» А. Бертрана (1868, 1869). Для следующего поколения авторов (Ш. Кро, А. Рембо, П. Реверди и др.) «стихотворения в прозе» ассоциируются главным образом с циклом произведений. «Фантазии в прозе» Ш. Кро (1879), «Волшебный фонарь» (1883) Т. де Банвиля и «Озарения» А. Рембо (1873, опублик. 1886) издаются уже в книжном варианте, минуя стадию газетной публикации.

Если «Маленьком трактате о французской поэзии» (1872) Т. де Банвиль ещё не признавал литературного статуса «стихотворений в прозе» (исключения, к которым автор относит «Гаспара из тьмы» А. Бертрана и «Сплин Парижа» Ш. Бодлера, лишь подтверждают правило), то спустя 11 лет, в 1883 г., он издаёт собственный цикл прозаических миниатюр с предисловием, в котором называет *petits poèmes en prose* самой современной литературной формой. Автор не без иронии объясняет своё «обращение» изменением статуса чтения: «“Волшебный фонарь” имеет пре-

имуущество перед всеми остальными современными книгами, так как я писал его для людей, которые не читают и не имеют времени, чтобы читать, т. е. для всего света. И действительно, сколько времени в наши дни можно уделить чтению? Две минуты, не больше...» [Banville 1883: X].

«Фантазии в прозе» Ш. Кро, опубликованные в сборнике «Сандаловый ларец» (*Le Cofret de santal*, 1879) воскрешают романтическую традицию. Интересовавшийся техническими новациями, Шарль Кро придаёт заглавиям рубрик вполне определённое значение: термин «фантазия», первоначально относившийся к музыкальным произведениям со свободной композицией, приобрёл к тому времени литературный статус и стал обозначать область текстов, в который проявляется принцип синтеза искусств: это живописные и музыкальные фантазии в слове. По сути, это движущиеся картинки «волшебного фонаря», прообраз кинематографа. Только достичь этого эффекта с помощью литературных приёмов и воображения читателя на тот момент было проще, чем техническими средствами. Не случайно Ш. Кро был одним из изобретателей цветной фотографии.

Однако, несмотря на успех у читателей и появление новых циклов, литературная критика (не говоря уже об академической науке) отказывалась признавать существование «стихотворений в прозе». Так, даже в благожелательных очерках Т. Готье и Ш. Асселино «Сплин Парижа» назван произведением, оригинальным и значительным, но, по умолчанию, не сопоставимым с «Цветами зла».

В предисловии к Собранию сочинений Ш. Бодлера 1868 г. Т. Готье рассматривает прозаические миниатюры скорее как литературный эксперимент или дивертисмент, обращая к ним в самом конце анализа: «Кроме «Цветов зла», переводов Э. По, «Искусственного рая», Салонов и других критических статей Шарль Бодлер оставил нам книгу стихотворений в прозе, опубликованных в разное время в газетах и журналах, которые вскоре отказались от этих хрупких шедевров, уступив вульгарному вкусу публики, и вынудили поэта, чьё благородное упрямство не допускало ни малейшей уступки, публиковать последующие в ещё более ненадёжных литературных листках. Впервые эти произведения, рассыпанные понемногу повсюду (теперь их практически невозможно найти), объединены в один том, который не останется незамеченным потомством» [Gautier 1868: 77].

В позитивистской и ориентированной на классические образцы «Истории французской литературы» Фердинанда Брюнетьера о Ш. Бодлере упоминается вскользь, как об авторе «Цветов зла» и переводов Э. По [Brunetière 1898: 516-517]. Для Брюнетьера они представляют собой результат английского влияния, ощутимого в начале века, но значительно усилившегося во второй его половине. Проводниками английских веяний критик считает редактора журнала «*Revue de Deux Monde*» и И. Тэна.

Показательна в этом отношении академическая «История языка и французской литературы от истоков до 1900» под редакцией Луи Пети де Жюльвиля (1841-1900). Последний восьмой том охватывает период с 1848 по 90-е годы XIX века. Основу классификации описываемых явлений составляет родовидовой принцип в сочетании с традиционной для Франции иерархией жанров: в начале статья, посвящённая реализму в искусстве, затем следуют главы о поэзии, драматургии и театре, романе, исторической прозе, мемуарах, критике, философской и религиозной литературе, ораторской и политической прозе и т. д. [Histoire de la langue 1899: 923-924]. Финальная глава посвящена литературной компаративистике [Histoire de la langue 1899: 662-703].

В разделе о современной поэзии преподаватель риторики и литератор Анри Шантавуан (1850-1918) уделяет Ш. Бодлеру только страницу текста (для сравнения: менее известный в наши дни Эжен Манюэль удостоивается трёх) [Histoire de la langue 1899: 27-29]. В целом, критик предпочитает ландшафтные метафоры в оценке современных ему литературных реалий. Так, романтизм назван вершиной современной поэзии, а Парнас – холмом. Нашлось географическое сравнение и для автора «Цветов зля», Шантавуан приводит пространную цитату из речи Ш. де Сент-Бёва, в которой именитый критик уподобляет Бодлера «литературной Камчатке» [Histoire de la langue 1899: 29-31]. О стихотворениях в прозе в статье не упоминается вовсе.

В очерке о Тургеневе, с незначительными изменениями повторенном в «Русском романе» (Le Roman russe, 1886), Э. М. де Вогюэ весьма схожим образом отзывается о последнем произведении Тургенева: «Он рассказывал друзьям странные сны, мучавшие его, и сожалел, что не может их записать: «Это была бы любопытная книга», – говорил он. Он написал некоторые из них в одном из последних произведений, в «Стихотворениях прозе»; в этих маленьких симфониях из слов, вызванных то мелькнувшей мыслью, то именем, возникшим в памяти старика, то мучительным или фантастическим видением...» [Vogüé 1885: 78].

Как у французских авторов, основной субъект речи в стихотворениях в прозе И. С. Тургенева часто предстает «человеком пути»: паломником, путешественником, путником, прохожим. Эта «литературная маска» позволяет соединить лирически окрашенный, субъективный «рассказ» с универсальностью обобщений, а также с дидактической риторикой, учитывая неизбежно возникающие библейские аллюзии.

Отсутствие отзывов И. С. Тургенева о французских стихотворениях в прозе, прежде всего, о «Сплине Парижа» Ш. Бодлера может выступать формой скрытой полемики, имплицированной в сам литературный текст. Однако здесь мы вторгаемся в область гипотез, слабо подкрепленных наличными историческими фактами. Заметим лишь, что впоследствии

«старшие» символисты, для которых текст Тургенева в свою очередь станет «отправным пунктом» преодолеваемой традиции, используют аналогичную стратегию «умолчания».

Казалось бы, французские литераторы и критики должны были с большим воодушевлением отнестись к «Стихотворениям в прозе» И.С. Тургенева, поскольку близкие литературные формы уже завоевали во Франции внимание публики, однако, как мы видели, этого не произошло. Тургенев был то слишком русским, то слишком космополитичным для французской критики рубежа XIX-XX веков, его культурный либерализм не был востребован новой эпохой, обратившейся к примитивному искусству и открывавшей для себя экзотический мир мифа, предания и обряда. Тургенев исследует область сознания, а европейцев всё больше увлекает сфера бессознательного и иррационального.

Литература

1. *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения. Т. 10. М.: Наука, 1982. 607 с.
2. *Фокин С. Л.* К образу Сибири в «Цветах зла» // Республика словесности: Франция в мировой и интеллектуальной культуре. М.: НЛЮ, 2005. С. 254-265.
3. *Asselineau Ch. Baudelaire.* L'Homme et l'œuvre. Paris: A. Lemerre, 1869. 110 p.
4. *Banville T. de.* La Lanterne magique. Paris: Charpentier, 1883. 517 p.
5. *Baudelaire Ch.* Correspondance. Т. 2. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973. 1160 p.
6. *Berat-Esquier F.* Les origines journalistiques du poème en prose, ou le siècle de Baudelaire. Thèse de 3e cycle en Lettres modernes. Lille, 2006. 473 p.
7. *Brunetière F.* Manuel de l'histoire de la littérature française. Paris: Librairie Ch. Delagrave, 1898. 531 p.
8. *Dennery E.* De Balzac à Jules Verne un grand éditeur du XIX siècle. Paris: Bibliothèque nationale, 1966. 92 p.
9. *Gautier T. Ch. Baudelaire* // Baudelaire Ch. Œuvres complètes. Paris: M. Lévy Frères, 1868. Т. 1. P. 1-78.
10. *Gortchanina O.* Identité culturelle d'Ivan Tourguénev: entre la Russie et la France. Lille: Université Lille 3, 2014. 641 p.
11. Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900 publiée sous la dir. de L. Petit de Julleville, en 8 vol. Paris: Librairie Armand Colin, 1896-1899. Vol. 8. 926 p.
12. *Murat M.* Le dernier livre de la bibliothèque. Une histoire du poème en prose // Le Savoir des genres / Sous la direction de M. Macé et

R. Baroni. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, La Licorne, 2007. P. 281-295.

13. *Tourguénéff I.* Souvenirs d'enfance. La caille. 30 petits poèmes en prose. Trop menu, le fil casse (comédie). Mémoires d'un nihiliste. Paris: J. Hetzel et Cie, Collection Hetzel, sans date s.d. 317 p.

14. *Vogüé E. M. de, I.* Tourguénéff, sa vie et son œuvre // Tourguénéff I. Les Dernières œuvres. Paris: J. Hetzel, 1885. P. 1-81.

15. *Vogüé E. M. de,* Le roman russe. 2 éd. Paris: Librairie Plon, 1888. 354 p.

Бортникова А.В., Созина Е.К. (Екатеринбург)

**Рассказ Д. Н. Мамина-Сибиряка 1880-х гг.:
основные черты и тенденции повествования**

Аннотация. В статье рассматривается жанровое своеобразие рассказа Д. Н. Мамина-Сибиряка 1880-х гг. преимущественно в повествовательном аспекте, поскольку нарративные особенности произведений могут выступать в качестве идентификатора жанра. Инвариантные черты маминского рассказа включают в себя занимательный сюжет с развитой интригой, выраженную авторскую позицию, определенность финала. Сюжетным центром рассказа зачастую выступает кризисная ситуация, при этом «сгущенность» сюжета определяет форму повествования: фрагментарным повествованиям сопутствует я-форма, рассказам с вполне законченной историей – он-форма. Рассматриваются три разновидности рассказа Мамина-Сибиряка: рассказ-анекдот, рассказ с аллегорико-дидактической притчевой основой, рассказ с автобиографическим «подтекстом».

Ключевые слова: русская литература, малая проза, рассказы, теория повествования, уральская литература, уральские писатели, литературное творчество.

Abstract. The article considers the genre peculiarities of D. N. Mamin-Sibiriyak's 1880-s short story, mainly in the narrative aspect, as the narrative features of a literary work are considered to be an identifier of its genre. Invariant features of Mamin's short story include an entertaining plot with a ramified intrigue, a distinct author's position, and the definiteness of its final. The plot centre of the story is often a crisis situation, the «condensation» of the plot determining the form of the narrative: fragmentary narratives are accompanied by the I-form, fairly completed stories – by the HE-form. Three varieties of Mamin-Sibiriyak's short story are considered: an anecdote story, a story with an allegorical and didactic parable basis, and a story with an autobiographical «subtext».

Keywords: Russian literature, flash fiction, short stories, narrative theory, Urals literature, Urals writers, literary creativity.

Жанр рассказа появляется у Д. Н. Мамина-Сибиряка еще в период так называемого «первого дебюта» (1875–1877). Именно такой жанровый подзаголовок имеют произведения «Старцы» (1875), «Старик» (1876), «В горах» (1876). Г. К. Щенников также относил к жанру рассказа и другие произведения небольшого объема, написанные в этот период и не снабженные авторским подзаголовком [Щенников 2002: 876–897]. По его мнению, они «тяготеют к романтическому детективу», детективному рассказу, так как «занимательны, в них всегда есть острая интрига, сопряженная с некой “тайной” – сюжетной загадкой или задачей, непредвиденное движение сюжета и вовсе не банальная, хотя чаще всего убийственная развязка» [Щенников 2002: 885]. В дальнейшем маминский рассказ приобретает социальную, психологическую заостренность, но в нем сохраняется центральная установка на острый сюжет, тяготеющий к авантюристике, а также на

определенность финалов. Рассказ и повесть (в отличие от очерка) обычно имеют развитый завершенный сюжет в пределах изображаемого мира, обладающий элементами занимательности. По мнению В. Я. Гречнева, именно «с повестью и рассказом этих лет <1880–1890> связано и дальнейшее видоизменение и усложнение средств изображения авторской позиции. В одних случаях наблюдается тяготение беллетристов <...> к подчеркнуто сдержанному, объективно нейтральному типу повествования, в других, напротив, – к лирико-публицистическому, открытому выражению авторского взгляда» [Гречнев 1979: 202].

Наиболее целостные и художественно совершенные произведения в жанре рассказа появятся у Мамина в последний период творчества – в 1890-е и 1900-е гг., достаточно назвать такие шедевры его повествовательной прозы, как «Зимовье на Студеной», «Великий грешник», «Последняя треба» и др. Однако оригинальный маминский рассказ начинал определяться и складываться в 1880-е гг., когда писателем была создана основная масса произведений малых и средних жанров. Мы попытаемся прояснить характерные особенности рассказа Мамина в контексте тенденций развития его повествовательной системы этих лет.

Как известно, в 1880-е гг. особая активность и продуктивность жанров малой прозы рождает «слом» жанровых перегородок, появляются неканонические жанры: эскиз, картинки, этюд – их мы также находим и в творчестве Мамина-Сибиряка, причем все эти «маргинальные» жанровые формы, в основном, носят черты очеркового жанра как обладающего большей степенью свободы в сравнении с тем же рассказом. Взаимодействие рассказа и других литературных жанров с очерком – одна из магистральных тенденций в жанровых процессах литературы 1870–1890-х гг., в этом русле развивалось повествовательное искусство и Мамина, однако эта линия не была для него единственной.

Отметим также еще одну характерную тенденцию в литературе этого времени. Среди писателей-современников Мамина был достаточно популярен рассказ-сценка, известный нам теперь, главным образом, благодаря распространенности этой формы в раннем творчестве А. П. Чехова, тогда как начало его было положено еще в прозе писателей-шестидесятников. По мнению А. П. Чудакова, «элементы некоего нового сюжетного строения, заключающегося в наличии слабо связанных между собою эпизодов, сцен, не “работающих” непосредственно на развитие сюжета <...> появлялись в 1860–1880-е гг. в самых разных жанрах и у самых разных писателей...» [Чудаков 2009: 365]. «Сценический» способ построения присутствует в ряде произведений писателя Мамина, но его рассказ 1880-х гг. не вполне вписывается в эту тенденцию, его нельзя считать простым набором картинок и сцен, поскольку сама сцена всегда

сопровождается более или менее развернутым сюжетным действием (как, например, в рассказах «Гнездо пауков», «На лету», «Ната» и др.).

Мамин входит в уже сформировавшуюся в середине века жанровую традицию русского рассказа и развивает ее в русле усиления именно беллетристического начала, привлекающего широкого читателя, но с сохранением определенной авторской тенденции, в целом соответствующей идеологической составляющей классики XIX в. Обратим внимание на место публикации многих рассказов Мамина этого времени – провинциальные газеты, развлекательные журналы («Волжский вестник», «Саратовский листок», «Новости и биржевая газета», «Саратовский дневник» и пр.). Соответственно, рецептивной установкой Мамина в этот период и далее можно считать стремление писать актуальную, правдивую, востребованную широким демократическим читателем литературу. Критик журнала «Мир Божий» так определял творчество Мамина: «Г. Мамин – художник, не задающийся никакой предвзятой моралью, предоставляя читателю самому искать таковую. Он художественно, то есть правдиво, рисует жизнь в бесчисленных ее проявлениях, заботясь об одном, чтобы впечатление было верное, именно такое, какое произвела бы действительность» [А. Б. <А. И. Богданович> 1895: 257]. При этом Мамин часто сохраняет экзотический уральский материал как определяющий и место, и специфику действия в его произведениях, но доминантой авторского внимания является сюжетно-психологическая острота действия, парадоксальность характеров.

Произведения Мамина 1880-х гг. чаще всего наделены авторскими жанровыми подзаголовками. Такие предуведомления разнообразны и могут быть объединены в некоторые типологические группы, одна из довольно многочисленных групп – произведения с конкретным жанровым подзаголовком «Рассказ». Сюда входят такие произведения 1880-х гг. как «Осип Иванович. Рассказ» (1885); «Гнездо пауков. Рассказ» (1886), «Двадцать градусов. Рассказ» (1886), «Приятное воспоминание. Рассказ» (1886), «Старая дудка. Рассказ» (1886), «Учителька. Рассказ» (1886), «Куку. Рассказ» (1887), «Два хохла. Рассказ» (1887), «Испытание. Рассказ» (1888), «Первая корреспонденция. Рассказ» (1891) и др. Имеются также произведения с уточненными жанровыми характеристиками: «Свисток. Из рассказов о детях» (1885); «Коробкин. Из летних рассказов» (1885), «Ната. Из летних рассказов» (1885), «Искорки. Святочный рассказ» (1882), «Кум. Святочный рассказ» (1888).

Есть также различные по тематике произведения, не имеющие авторского подзаголовка «рассказ», но относимые к таковому на основании ряда критериев, которые представлены далее, это: «Штучка. Из ярмарочных нравов» (1885), «Волчий хлеб. Очерки литературной богемы» (1886), «На лету. Очерк» (1886), «Последний день. Очерк» (1887), «Антоша. Очерк» (1888) и др. Очерками Мамин нередко называет произведения,

вполне вписывающиеся в инвариант художественно-беллетристического произведения, рассказа по сегодняшним жанровым «меркам».

Установить жанровую принадлежность таких произведений позволяет ряд общих черт, своеобразный инвариантный набор маминского жанра рассказа. Во-первых, сюжет всех названных произведений претендует на занимательность, то есть в нем предусмотрены различные, иногда довольно непредсказуемые, детективные или авантурные повороты действия, что и определяет беллетристическую направленность текста. Если в очерке-травелогe, художественно-публицистическом очерке Мамина сюжет обычно соответствует маршруту путешествия, выстраивается на основе увиденного рассказчиком «здесь и сейчас», достаточно непредсказуем и может включать массу «боковых ходов», не имеющих прямого отношения к путешествию и задачам путешественника, то в художественно-беллетристическом произведении – рассказе – сюжет выступает как самоцель, сознательно конструируется автором и чаще всего имеет некое магистральное направление, исключаящее или сводящее на к минимуму боковые ходы, проявления авторской «вольности». Во-вторых, безусловно, важна позиция, с которой ведется повествование. В очерках Мамина обычно явлен «автор-повествователь», «чистый» повествователь, что предполагает преимущественно форму изложения от первого лица, прозрачность авторской позиции, относительное отсутствие дистанции между лицом повествователя и самим автором произведений. В очерках с публицистической наклонностью автором обычно используется «мы-публицистическое», что отражает особенности данного жанра. В рассказах доминирует форма изложения от третьего лица, то есть он-форма, реже употребляется я-форма, но в несколько иной проекции – это не автор-повествователь, но «заговоривший» герой, персонаж, которому передано право «голоса». В-третьих, названные рассказы Мамина-Сибиряка отличает несомненная завершенность, определенность финала, что невозможно (да и не всегда нужно) в очерке.

Очерковая тенденция, важная для развития повествовательных жанров в литературе конца века, в творчестве Мамина проявляется посвоему: очерк нередко выполняет здесь роль стартовой площадки для рассказа. В выстраиваемых беллетристических сюжетах писатель порой развивает тематику, только намеченную в очерковых жанрах. При этом сама тема «рождается» из образов, рассматриваемых им в качестве характерных для уральской жизни. Иначе говоря, определенная тематика развивается Маминым постепенно: если в очерке с документальной основой часто проблема только описана, названа, то в его беллетристическом творчестве она получает дальнейшее развитие, всестороннее образное представление. Обращаясь к «большим» темам уральской и общерусской жизни, Мамин-Сибиряк использует разные типы нарративов. Воз-

можно, сам художник предполагал, что только назвать существующую проблему (а в художественно-документальных жанрах происходит именно «называние»), «наметка», «дагерротип») недостаточно, необходимо воздействовать на читателя с помощью образов, актуализировать эмоционально-экспрессивный фон.

И для очерковых, и для беллетристических жанров являются специфически уральскими темы заводской и приисковой жизни, однако в беллетристике указанные темы больше претендуют на экзотический фон, чем на самостоятельный объект. Собственно «объектом» в рассказах Мамина становится судьба человека (нередко женщины), его отношения с собой и окружающим миром. Писатель поднимает вполне «романные» темы напрасно прожитой жизни, одиночества, ставит вопрос о судьбе поколения, не реализовавшего себя («Осип Иванович», «Коробкин», «Ната» и др.). Понятно, что эти темы не могут быть полностью раскрыты в очерковых жанрах, для них нужно иное, более протяженное, художественное полотно, иные средства выразительности. Отсюда, в беллетристике Мамина актуализируется психологическая составляющая, которая была невозможна в очерковом жанре (очерк-травелог, публицистический очерк). Кроме того, именно в рассказах Мамина в 1880-е гг. впервые появляется блок рассказов о детях и для детей: «Китайцы и американцы», «Емеля-охотник», «Коробкин» (позже войдет в сборник «Детские тени»), «Свисток. Из рассказов о детях», «Штучка. Из ярмарочных нравов».

Общим для некоторых рассказов Мамина-Сибиряка 1880-х гг., написанных и от третьего, и от первого лица, является ориентация художника на правду факта и своеобразную региональную (областническую) направленность, в этом тоже проявляется определенная связь с очерковой установкой. В большинстве случаев она выражается во введении регионального контекста. Как бы ни был занимателен сюжет, повествователь дает понять, что его персонажи – не условные фигуры и даже не типы, а вполне конкретные, живущие в определенном месте люди. Уральский прииск показан в рассказе «Осип Иванович», Ирбитская ярмарка – в «Штучке», глухое село Чашиха на Урале – в рассказе «Учителька» и т. д.

В малоизвестном объемном рассказе «Куку» имеются своеобразные «этнокрапления», касающиеся киргизского народа и их селений, истории места: «Полурусское сельцо-станция Чумбаши залегло на самой границе тех уральских увалов, которые переходят уже в настоящую равнину, гладкую и однообразную <...> Оно спряталось на дне вымытого горной речонкой Сардвой широкого оврага, и издали можно было рассмотреть только белую церковь» [Мамин-Сибиряк 1915: т. 8, 347]. Далее повествователь характеризует данное место еще и как место открытия золотоносных россыпей. При описании членов двух киргизских семей – полноправных героев рассказа – автор вносит необходимый этнографиче-

ский материал: говорит об особенностях положения женщины в киргизских семьях, вскользь обрисовывает традицию отдавать богатый калым за невесту, дает в скобках перевод киргизских слов. Такие вкрапления не выглядят как сухие справочные вставки, так как оказываются сопряженными с представленными героями: «Мая весело позванивала своим серебряным монистом и по вечерам пела грустные киргизские песни. Красавице было о чем грустить... Невеселая доля киргизской женщины, которая работает, как лошадь, скоро стареет и в награду должна уступить место молодой катн <жене>» [Мамин-Сибиряк 1915: т. 8, 363].

Однако разнообразные особенности региона в беллетристике Мамина не играют решающей роли – это, скорее, повод, потенциальная возможность для развития более разнообразного и увлекательного сюжета. Беллетристические произведения Мамина-Сибиряка могут содержать в небольшом количестве гео- и этнографический материал, но в рассказе такие вкрапления лишь дополняют представленный образ местности/героя, тогда как в художественно-документальных, тревеложных очерках данные сведения представляют собственный авторский интерес. Неслучайно в рассказах Мамин, в отличие от очерков, появляются вымышленные локусы – двойники реально существующих провинциальных местечек и известных на Урале городков (провинциальное местечко Заболотье в рассказе «Последний день», Сосногорск и уездный городишко Проломный в рассказе «На лету», опять Сосногорск в рассказе «Коробкин», не имеющее названия провинциальное местечко в «Гнезде пауков» и пр.).

Рассказы Мамина-Сибиряка 1880-х гг. характеризует тематическое разнообразие, неоднородностью отличается во многом и их построение. В частности, все рассматриваемые произведения можно разделить на две группы на основании использования формы повествования от первого или третьего лица. От первого лица написаны следующие тексты: «Между нами», «Волчий хлеб», «Гнездо пауков», «Приютное воспоминание», «Старая дудка», «Два хохла», «К знахарю», «Блудливое место» и др. Форма повествования диктуется выбранным материалом и определенным ракурсом его рассмотрения. При этом также очевидно, что в данных рассказах проявляется большая связь с очерковой традицией изображения, их можно было бы назвать очерками-рассказами. Произведения представляют собой зарисовки фрагментов большего жизненного полотна, оформлены чаще всего как воспоминания об отдельных моментах жизни героя. Такой способ представления материала создает определенный колорит «фрагментарности», так как и память всегда избирательна и фиксирует лишь определенный взгляд, срез, настроение, эти рассказы не претендуют на прорисовку целостной картины. Данный принцип изображения поддерживается и на уровне финалов – нельзя сказать, что повествование здесь обрывается (как это может случиться, например, в маминском очерке-

травелог), но оно в то же время не претендует на основательную обрисовку того, что в итоге случилось с каждым героем. Финал данных рассказов часто не имеет фабульной конкретики, то есть читатель узнает, чем закончилась представленная история, но не узнает, каким образом это повлияло на дальнейшую жизнь участников этой истории и пр.

Несмотря на вполне состоятельный и самостоятельный сюжет, жанровая и стилевая тональность данных рассказов различна: в своем роде анекдотом можно назвать «Приятное воспоминание», аллегорико-дидактическая притчевая основа вскрывается в финале рассказа «Гнездо пауков», автобиографический контекст очевиден в «Волчьем хлебе». Сюжет сконцентрирован на одной конкретной ситуации, причем автор выбирает две различных формы ведения такого повествования – рассказчик вспоминает и припоминает давно произошедший с ним случай, некую историю («Между нами», «Волчий хлеб», «Приятное воспоминание»), либо рассказчиком создается эффект совпадения времени события и времени наррации, благодаря чему рассказ и обнаруживает ориентацию на жанровый архетип притчи («Гнездо пауков»). Дореволюционный критик Е. Аничков, критикуя маминскую назидательность-дидактичность, замечал, что «Притча – одна из основных видов поэтического повествования, и возникновение романов-притч и рассказов-притч, в значительной степени, неизбежно. Но какое значение имеет притча, когда она предвзято придумана, когда она не подкупает своей жизненной правдой?» [Аничков 1905: 231].

С формой изложения от первого лица, то есть с я-формой, органично соотносится прием введения воспоминаний, ретроспективного повествования. Мы понимаем данный прием как установку сознания рассказчика, обусловливающую особенность самой повествовательной «призмы». Этот прием в прозе Мамина достаточно продуктивен. Такой способ, на первый взгляд, противопоставляется «репортажности» очерков писателя, где, казалось бы, важным было своего рода «синхронное письмо», при котором время написания и время публикации не должны серьезно расходиться. В очерках-травелогах, публицистических очерках, собственно публицистике Мамин-Сибиряк использует подобный прием, но он становится способом введения исторического плана. И при «репортажном», и при «ретроспективном» письме возникает возможность дать тому или иному событию (увиденному или вспоминаемому) объективную оценку. В очерке для достижения этой цели используется целый набор средств верификации (фактография, статистика и пр.), а в случае с рассказом-ретроспективой главным средством становится жизненный опыт повествователя, который вспоминает и оценивает свое прошлое уже с несколько измененных позиций. Ретроспективное повествование у Мамина сопрягается с дискурсом воспоминания. В классическом виде указанный прием использован в рассказах «Между нами. Из записок старого холостяка» и «Приятное воспоминание. Рассказ».

Таким образом, в основе художественной стройности рассказов Д. Н. Мамина-Сибиряка 1880-х гг., написанных от первого лица, лежит образ рассказчика, хотя степень выраженности его «я» может меняться в зависимости от художественных задач или жанровых колебаний. Притом в очерковой структуре позиция автора-повествователя также является организующей, однако в фокус его взгляда попадает ландшафт, локус, топос, география, этнография и пр., тогда как в рассказе (особенно новеллистического типа) в центре чаще всего оказывается история, случившаяся с человеком, определяющая всю его жизнь.

В «арсенале» Д. Н. Мамина-Сибиряка 1880-х гг. имеется также большая группа рассказов с третьеличной формой изложения: «Коробкин», «Ната», «Осип Иванович», «Штучка», «Свисток», «Последний день», «Двадцать градусов», «На лету», «Учителька», «Испытание», «Друг артистов», «Бедный черт» и др. Каждый из этих рассказов представляет собой уже не фрагмент, не просто воспоминание, но в большей степени полноправную, законченную историю, в том числе «историю души человеческой», но рассказанную уже отвлеченным повествователем, обладающим всеведением.

В названных рассказах также присутствуют отдельные фрагменты воспоминания, так называемые «тексты в тексте», так как Д. Н. Мамин-Сибиряк применяет классическую для литературы схему использования ретроспективного повествования: детерминирует настоящее положение героя произошедшими с ним ранее событиями. Например, в рассказе «Коробкин. Из летних рассказов» это история Капочки, вспоминаемая Коробкиным; в рассказе «Двадцать градусов» – история детства Флоры.

События, выстраивающие историю, во многом авантюرنы, что часто приводит к неожиданному финалу. Так или иначе, указанные рассказы третьеличной формы изложения можно назвать новеллоподобными, по причине наличия острого центростремительного сюжета [Эпштейн 1987: 248]. Мамин обращается к теме состязательности, соревновательности жизни, поэтому во всех этих произведениях центральный персонаж оказывается противопоставлен другому персонажу или жизненным обстоятельствам. Именно с помощью контрастного противопоставления, своеобразного диалогизма выстраивается сюжет с молниеносным развитием действия, яркой кульминацией, когда события буквально «ударяют» по герою. После этого жизнь его обычно кардинально меняется, причем, как правило, положительный финал оказывается невозможен. Героя настигает прозрение, а по мнению окружающих его людей – безумие («Коробкин»), смерть («Двадцать градусов», «На лету»), разорение («Последний день») и пр. Вновь возникает тема потерянной личности, потерянной жизни, герой ощущает полное одиночество и уже не находит связи с миром. Причем всевидящий повествователь «передает» читателю мысли самого героя по поводу случившейся кризисной ситуации: Платошка («На лету») злится и не может поверить в обман жены, Флора

(«Двадцать градусов») испытывает отвращение к себе, оба они жалеют о своей жизни, косвенно винят в сложившейся ситуации себя. В рассказе «Двадцать градусов» жизненную ситуацию героини, вряд ли способной внятно рассказать о себе, описывает и оценивает повествователь: «Потом было то, что бывает в таких случаях. <...> Он ей нанял маленькую комнату, подарил швейную машинку и обещал жениться, а она была так глупа и поверила...» [Мамин-Сибиряк 2007: т. 4, 516]. Здесь же этот всзнающий повествователь в своем монологе передает нам чувства героини и ее переживания относительно своего положения: «Ей было даже страшно думать о себе и своем положении <...> Проходя днем по улице, она чувствовала, как один ее вид производит в людях отвращение» [Мамин-Сибиряк 2007: т. 4, 516]. Такая «колеблемость» оценок, нередкий переход к точке зрения героя наблюдается во многих рассказах Мамин-Сибиряка 1880-х гг. с третьеличной формой повествования. Углубление интереса к личностным внутренним процессам, особая «сгущенность» повествования, когда отсутствуют лишние детали и описания, – черты русского рассказа 1880-х – 1900 гг., по мнению В. Я. Гречнева [Гречнев 1979: 8–10]. Маминский рассказ соответствует этим признакам, однако в рассказах уральского автора просвечивает сознательная установка на определенную читательскую рецепцию, и здесь важно, что многие из них печатались в провинциальных газетах. Сама редакция «Волжского вестника», например, так представляла появление маминских текстов в своем издании: «Д. Сибиряк, автор этого очерка, – весьма талантливый беллетрист, произведения которого “Жилка”, “Горное гнездо”, “Приваловские миллионы” и др., помещались в лучших столичных журналах» [Волжский вестник 1885: 2]. Можно сказать, что маминский рассказ этого периода действительно представлял интерес для читателей-современников за счет насыщенных, «густых» сюжетов, он не требовал «домысливания», являл готовые оконченные истории и психологически был вполне понятен (см. об этом [Созина 2016]).

Таким образом, маминский рассказ 1880-х гг. являет себя в разнообразных формах, аккумулирует различные способы повествования. Сюжетным центром в большинстве случаев становится некая кризисная ситуация, что, по мнению В. И. Тюпы, является жанровой особенностью рассказа в целом [Тюпа 2014: 71]. Причем выбранная Маминым повествовательная стратегия, во-первых, может служить средством объективизации повествования, когда повествователь в равной степени и сочувствует персонажам, и иронизирует по их поводу («На лету», «Осип Иванович» и др.), во-вторых, рассказчик может вести читателя к назидательной притчевой («Гнездо пауков») или анекдотической («Приятное воспоминание», «Первая корреспонденция» и др.) концовке. В-третьих, сам герой-рассказчик может подвергать свой рассказ/воспоминания определенной степени новеллизации, выстраивая занимательный сюжет, кото-

рый буквально «ведет» читателя-слушателя к завершающему пуанту («Между нами», «Старая дудка», «Блудливое место» и др.).

В рассмотренных рассказах насыщенность и «густота» сюжета часто варьируется, более фрагментарным нарративам сопутствует перволичная форма изложения материала, рассказам же, в которых предстает уже вполне законченная история, развивающаяся по авантюрно-занимательной логике, сопутствует форма изложения от третьего лица. Важно, что перволичная форма также может сосуществовать с установкой «говорящего» сознания на ретроспективное повествование, тогда как в рассказах с третьеличной формой ретроспектива не является структурообразующим принципом, а всего лишь объясняет некоторое сложившееся положение персонажа прошедшими, былыми событиями.

Литература

1. А. Б. <А. И. Богданович> Библиографический отдел // Мир Божий. 1895. № 4. С. 257-259.
2. Аничков Е. Мамин-Сибиряк (Критический очерк) // Мир Божий. 1905. № 10. С. 216-237.
3. Волжский вестник. 1885. № 3. С. 2.
4. Гречнев В. Я. Русский рассказ конца XIX–XX века: (Проблематика и поэтика жанра). Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1979. 208 с.
5. Мамин-Сибиряк Д. Н. Полн. собр. соч.: в 12 т. Петроград: Изд. Т-ва А. Ф. Маркс, 1915-1917.
6. Мамин-Сибиряк Д. Н. Полн. собр. соч.: в 20 т. Т. 1-5. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2002-2011.
7. Созина Е. Искусство рассказа: Д. Мамин-Сибиряк и А. Чехов // Русская словесность. 2016. № 5. С. 39-47.
8. Тюпа В. И. Нарративная стратегия притчи в литературной традиции // Притча в русской словесности: от Средневековья к современности: коллект. монография / отв. ред. Е. Н. Проскурина, И. В. Силантьев. Новосибирск, 2014. С. 34-78.
9. Чудаков А. П. Ароморфоз русского рассказа (к проблеме малых жанров) // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза / под ред. В. Келдыша, В. Полонского. Москва, 2009. С. 365-396.
10. Щенников Г. К. Литературные дебюты Д. Н. Мамина // Мамин-Сибиряк Д. Н. Полн. собр. соч.: в 20 т. Т. 1: Художественные произведения 1875–1882 гг. Екатеринбург, 2002. С. 876-897.
11. Эпштейн М. Н. Новелла // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. Москва, 1987. С. 248.

Подобрий А.В. (Челябинск)

**Образ мира Сибири и Дальнего Востока
и способы его создания в новеллистике Вс. Иванова**

Аннотация. В статье рассматриваются особенности поликультурного мира новелл Вс. Иванова. В качестве базовой методики используется принцип выявления маркеров «чужой» культуры, вступающих в противоречие с культурой русской, зафиксированной, прежде всего, в языке художественного произведения. В результате удалось показать, как Вс. Иванов создал у читателя иллюзию образа «чужого» мира и культуры, какими способами зафиксировал «диалог культур».

Ключевые слова: билингволитература, поликультурная литература, пограничная литература, новеллы, русская литература, русские писатели, литературное творчество, литературные образы.

Abstract. The article deals with the peculiarities of the multicultural world in novels by Vsevolod Ivanov. As a basic technique, the principle of identifying markers of «foreign» culture that contradict Russian culture is used. As a result we managed to show how Vs. Ivanov created the illusion of the image of the «alien» world and culture and recorded the «dialogue of cultures».

Keywords: bilingual literature, multicultural literature, border literature, novels, Russian literature, Russian writers, literary creativity, literary images.

Один из интереснейших у Вс. Иванова циклов небольших новелл «Алтайские сказки» написан в середине 1920-х гг.

Алтай органично включается в наше сознание в более широкую географическую реальность – Сибирь. Но происходит и еще более масштабное смешение географических ориентиров: Сибирь и Дальний Восток объединены понятием «Север».

Действительно, народы Севера объединены одним – монголоидным – типом расы и схожим типом культуры. Все они стоят на едва ли не начальной – мифологической – ступени развития общества. Культурное самосознание этих народностей происходит только в рамках устного слова, ибо письменности у них в 1920-е годы не было, а если и была, то в зачаточном состоянии.

Стоит отметить, что писатель не ориентирует читателя на восприятие культуры какой-то одной конкретной народности Алтая, а создает некий образ культуры всего региона, пусть несколько схематичный и лишенный какой-то конкретной национальной «привязки», но приобретающий для читателя ярко выраженный, специфический (опять же в сознании читателя иной национальной и культурной ориентации), экзотический облик.

Повествование ведется от имени неперсонифицированного повествователя, но, исходя из того, что самыми уважаемыми членами общины, хранителями легенд и былей были шаманы (камы), связанные как с верхним небесным миром (Усюги ороон), так и с подземным (Алтыгы ороон), умеющим совершать камлание (разговор с духами), то можно предположить, что рассказ ведется от лица шамана.

Сказка (по-алтайски «чёрчэк») – особый жанр, близкий в народном сознании к сказаниям («кай чёрчэк» – сказка, исполненная горловым пением), «у них схожее действие – магическое влияние на слушателей и окружающий мир, совпадает традиционное время и приемы исполнения, его назначение. Отличия только в сюжетах. Кайчы рассказывал сказки наравне со сказаниями. Рассказывать сказки или сказание – это магический дар, сопоставимый с даром шамана, – способность видеть духов и общаться с ними» [<http://www.altayim.narod.ru>]. Функции сказителя и шамана, таким образом, едва ли не тождественны.

Повествовательная манера рассказчика – это тоже своеобразный способ национального мировидения, удачно сымитированный Ивановым: неторопливое сказывание, обстоятельное, без лирических отступлений.

Рассказчик постоянно использует в качестве некоего «тормоза» хода своего повествования слово «ладно». Например, на полутора страницах сказки «Баран» слово «ладно» употреблено пять раз, столько же в «Куяне», три раза – в «Теке-Тау горном козле» и пр. Слово «ладно» в русском культурном сознании маркирует образ рассказчика – представителя народов Севера (становится своеобразным штампом).

Образ повествователя все же не выходит на первый план, он лишь обозначает, фиксирует особенности народного сознания. Но в большей степени национально-культурными маркерами выступают языковые конструкции и фольклорно-мифологическая символика. Но, как мы уже отмечали, точных сопоставлений с мифологией алтайцев у Иванова практически нет, создается тип, образ алтайской культуры в преломлении русского сознания и русского языка.

Прежде всего, сказитель Иванова «переводит» иноязычные имена собственные на русский язык, например: «Туянчи – осень», «Кучича – злая ведьма», «заяц Куян», «медведь Аю», «поток горный Кара-Су» и пр. Лексические же обозначения предметов более или менее близких понимание русскоязычного читателя, воспринимаемых наравне с предметами своего культурного мира, остаются без «комментариев». Их значение легко воспринимается из контекста, а сами эти предметы и их обозначение становятся маркером чужого языка и культуры.

Например: «...нос – чисто гнилой сучок, лицо – прошлогодняя саранка», «...а подножье [трона Кутая] – облака, а конь – синегривый, а чамбырь из красного гаруса» («Кургамыш – зеленый бог»); «Куян сел

около кошмы, расшитой шелком...», «неприятные для бога сны,- то лошадь разнесет, то вместо айрана грязь пьет» («Куян»); «...а у самого глаза, как у марала, блестят – красивые глаза» (Кызымилъ – золотая река»); «расправил на кошме чамбары – штаны. Малахай лисий снял, пыль сдунул» («Уёнчи Докай») и пр.

Мифологическая символика прочно входит в текст сказок. С одной стороны, можно говорить о глобальных для алтайской культуры архетипических образах Коня, Реки, Скота, Добра и Зла, с другой – о частных образах, связанных с межличностными отношениями, но переведенными из плоскости человеческого в природную стихию: зависть, жадность, лень и т.д., – воспринимаемых в координатах именно алтайской культуры, мышления народов Алтая.

Начинается цикл сказкой о смене времен года. Туянчи-осень и Кургамыш-лето вступают в состязание-битву. В качестве верховного судьи выступает Кутай, способный призвать зиму.

«И махнул рукой старый бог Кутай. Рассердился.

В невидимом вихре понесли Туянчи и Кургамыш. Крутятся. Вертятся.

Ветер. Стужа.

Зима, по-вашему, приходит» [Иванов1959: 47].

Самое страшное время для народов Сибири и Дальнего Востока – середина января: мир, в их понимании, распадается и рождается вновь, идет «разгул злых духов». Иванов несколько переосмысляет этот миф, скорее, в традициях русского фольклора: не злые духи вступают в состязание, а боги не могут поделить мир. Но образ «разорванного» мира писатель все же сохранил:

«Когда повернется к земле Туянчи – космы упадут на бор, вздохнет – снег идет, холодно. Кургамыш повернется – оттепель, солнце выглянет» [Иванов1959: 47].

Следующие две новеллы повествуют о баране и зайце. Они – основные объекты охоты алтайцев. В «Баране» сказитель объясняет, почему у этого животного есть курдюк и своеобразно сегует на несправедливость разделки туши: курдюк обычно достается самому богатому (с точки зрения рассказчика, «нехорошему») члену общины. В «Куяне» разъясняется, почему заяц ест горькую осиновою кору.

Эти три новеллы в какой-то мере можно назвать легендами о сотворении мирового порядка. В них не введен образ человека. Иванов знал, что алтайская мифология оценивает отношения человека и животного как враждебные. Поэтому своеобразным «промежуточным» звеном между образом человека и миром, сотворенным для него, становится мир богов, нашедший свое воплощение в следующих двух новеллах «Как любил

Кара-Су» и «Кызымилъ – золотая река», главные герои которых – горный поток и река.

В «Как согрешил Аянгул» человек и бог вступают в спор. Нехарактерное для европейской культуры противостояние бога и человека для культуры Алтая одно из центральных. Бог Ульгень сотворил 100 миров, но только в одном из них – человека. Человек постоянно «поправляет», по верованиям алтайцев, то, что создали боги.

В сказке Вс. Иванова несколько переосмыслена данная концепция. Ивановский Аянгул молился за человеческие грехи, хотя Кутай изначально простил человеку все его прегрешения: «Мало у людей грехов, да если и делают какие – по незнанию, по неразумению своему. Поживи ты с ним, тяжело им жить. И ты согресишь. А грехи их я все давно простил» [Иванов 1959: 55]. Вера Кутая в человека в традиции мифологии народов Сибири, поэтому принесение человеческих жертв (в «Когда расцветает сосна») карается Кутаем жестоко:

« – Убейся!- сказал Кутай и плетью Ону ударил.

В смрадном дыме скрылся Ону.

Схватил Кутай Кучичу за шею, в болото швырнул. Круги пошли. Утонула» [Иванов 1959: 57].

В последней сказке цикла «Уёнчи Докай» создан миф о наказании человека за стремление сравняться с богами, это своеобразный национальный вариант мифа о Вавилонской башне. Если в библейском мифе люди потеряли возможность понимать друг друга, то в сказке Иванова певец Докай потерял умение петь:

«Запел Докай, а песня-то у него в брюхе ходит, тыкается. Пот по брюху пополз, как снег затаял.

Не идет наружу песня» [Иванов 1959: 62].

Противопоставление вольной песни и жирного брюха – это противопоставление свободы и сытости.

Создавая иллюзию иноязычного сказа, Вс. Иванов использует не только фольклорные элементы и символику, но и включает в свое повествование своеобразный метафорический ряд, характеризующий природу. Эти природные маркеры не имеют ничего общего с культурой русской, поэтому создается некий непривычный эмоционально-образный ряд, входящий в противоречие с культурным опытом русскоязычного читателя и создающий образ экзотической, чужой культуры.

Например: «одно лето – зима выпила, другое выпила, только за третья принялась – пожелтело оно с перепуга [образ осени – А. П.]...» («Баран»); «заболел с тоски Кара-Су. Бросаться на берег стал, а потом со стыда закрылся белым чувлуком, как киргизка [образ льда – А. П.], и бредит – летом, тайгой, Йгу» («Как любил Кара-Су»); «заревели горы. Заревела земля. С неба сало посыпалось [снег – А. П.]», «народ на земле, как известно,

работал. Смотрит на небо (на небе!), небо как котел перевернутый, – черно, и будто лупят по нему кулаком [гроза – А. П.]» («Теке-Тау, горный козел»); «баб у него, как комара летом. Умывается маслом коровьим [символ достатка – А. П.]» («Уёнчи Докай») и пр.

Образ довольства непосредственно связан с двумя важными для Сибири атрибутами жизни и пищи: жиром и кедровым орехом. Например: «А баран – все тоньше и тоньше – и курдюк пропал. Плохой стал баран» («Баран»); «до того нажрался, брюхо, как шишка кедровая, крепкое стало» («Куян»); «полюбила девушка Кызымил, красивая девушка (как черемуха весной), доброго бога Вуиса. Розового, сочного, крепкого – как шишка кедровая» («Кызымил – золотая река»); «жил уёнчи-певец Докай. Веселый, толстый – борода как травы» («Уёнчи Докай») и пр.

Естественно, что специфика фольклорной культуры складывается и под влиянием этнических факторов, приведших к образованию того или иного народа, и связана с природным, географическим ареалом проживания данной нации и с уровнем культуры.

Народы Алтая, с точки зрения русской культуры, находятся на мифо-фольклорной ступени их культурного потенциала (по крайней мере, в начале XX века), поэтому общинное существование этой народности напрямую связывалось с небесной жизнью богов и природы, что и нашло отражение в великолепной стилизации Вс. Иванова. Даже не следуя плотно за фольклором народов Алтая, создавая иллюзию «импровизации на ходу», писателю удалось показать цельный образ мира алтайского края, наделенный неповторимыми, красочными, экзотическими для русского читателя чертами.

В новелле «Шо-Гуанг-Го, амулет Великого Города», посвященной культуре Кореи, в основу повествования положена легенда о великом амулете, несущем свободу. Подобный образ присутствует в фольклоре многих народов. У Иванова он использован в схожем значении, но с одним существенным дополнением: революционная символика («Шо-Гуанг-Го, амулет Великого Города» называют корейцы – каули (кули) – красную пятиконечную звезду, которую носят уссурийские партизаны...») [Иванов 1959: 64] – веяние нового времени.

Древняя легенда и современные события сложились у героев новеллы в один образ, переплелись, создав сложный синтез старых поверий и ритуалов и действия (движения, убийства). Иванов, стараясь «настроить» тон рассказа на корейский лад, имитирует не только способ повествования корейца, но и его способ мышления.

Писателю удалось уловить и передать глубинные основы миропонимания корейца-каули; и символику, непосредственно связанную с тайгой и морем; и древнейшие ритуалы, плотно вошедшие в повседневную жизнь и речевую манеру (предметность мышления корейца выразилась, например,

в том, что в предложении сказуемое ставится раньше подлежащего, действие производится раньше, чем обозначен объект этого действия: «созывай стариков, говори им: идет сюда русский», «было там два русских, один увел с собой каули, убил круглоголовых, другой идет сюда», «работает на японских промыслах по южному берегу корейцев много» и пр.).

В первой же главе сказа вводит Иванов образ национально-мифологического мышления корейца. «И пока ловцы спускали вилы воду, – четырем духам – севера, востока, юга и запада, – возносил Хе-Ми заклинания. Седые, древние молитвы, верные» [Иванов 1959: 64].

Отсюда и своеобразный антропоморфизм («я говорю – будет беда. Может быть, тучи огненными палками будут колотить горы, а по пути разобьют наши фазенды...»), «снег продавил синее небо. Медведь снеговой гложет тучи», «а за пургой – лохматый и вечный тайфун. С моря перепрыгнул через горы, подогнул под себя скалы и на льды – желтый тигр» и пр.); и сравнения, непосредственно связанные со средой обитания каули (например, «голосом длинным и тощим, как сухие водоросли, сказал...»), «рот яркий, большой, словно морская рыба», «и ныли сердца, как расщепленные бурею кедры» и пр.), и обрядовость.

Особое поклонение у народов Сибири и дальнего Востока – огню, это характерно для всех культур, чей жизненный уклад сформирован мифологией, с одной стороны, и суровыми условиями жизни, где огонь давал тепло, жизнь, – с другой. Ивановские каули к огню относятся со священным трепетом, проверяя огнем подлинность слов:

Сказал строго:

– Зажгу огонь, чтобы видно было горы. Говори правду перед огнем.

Сел на корточки посланный.

– Жду. Жги.

Собрались старейшие каули в фазенде Хе-Ми. Закрывая рот ладонью, глядели на мочуе пламя, освещающее горы. Слушали посланного [Иванов 1959: 65-66], вглядываясь через огонь в то, что за гранью видимости:

Опять в дыму держит Хе-Ми руки...

– Ты, пожирающий и покоряющий! Смотри. Земля с берега моря – глина. Здесь сейчас на руках засохнет она, и прямые трещины скажут Ту-Юн_Шану счастье [Иванов 1959: 84].

Помимо огня священными символами у корейцев были Море и все, что с ним связано, и таежный Кедр. Кедровая ветка, шишка, хвоя – отгоняют, по повериям каули, злых духов.

Именно в таком качестве воспринимается кедровая ветка в новелле Вс. Иванова, например: «я построю дома фанзу из камня, на крышу под окном прибью кедровую ветвь...»; «двумя ветвями закрылся Хе-Ми от нечестивых речей – священная хвоя кедра задерживает хулу»; «щепы

кедровые, священные. Дым над костром как кедр, искры как шишки из золота» и пр.

Море, рыба и все, что связано с морем (помимо риса, выращенного, кстати, на морской воде), – основные продукты питания азиата. Естественно, что море воспринималось как символ жизни. Отсюда постоянное сопоставление человека, частей его тела с рыбой, морской капустой, пеной, водой, что писатель сумел необычайно точно зафиксировать в своей новелле, например:

«сердце привыкло к морю. Сердце – чайка или рыба, одно»;

« – Сколько, Ту-Юн-Шан, сожгли круглоголовые люди с островов фанз каули?

– Много... Как пены, много...

– Много, как морской капусты – много.

Спросил Хе-Ми сына Ту-Юн-Шана:

– Сколько народу убили?

– Много... Будто камбалу, били народ...», «махая веткой, отошел Хе-Ми...

– Разве я рыба, чтобы меня гнало волной?... » и пр.

Жесткая иерархия отношений в «артели» каули несет свое начало от родового строя. Иванов это увидел и зафиксировал, ненавязчиво, но все же заметно: «Сидели вокруг костра каули, дальше – жены, и еще дальше – дети».

Хе-Ми – лидер общины, он стар, его борода седа. Как старейшина, он выполняет все обряды, связанные с бытом и верованиями каули, а также обряды огня и смерти: «веревками синей палатки привязали японца к дереву, у ног его положили русского.

Гвозди вбили в плечи круглоголового.

Чтобы кровь его – кровь мести – облила русского от плеча до пят. Тогда будет радостен русский.

– О-й-о-й!..

Каули вокруг дерева – круг. Небо – голубой круг. Розовое кружится солнце.

Не увидит круглоголовый родины. Истечет кровью за убитого им русского.

Так сказал Хе-Ми» [Иванов1959: 75].

Старейшина пользуется не только уважением за старость, но и за то, что жертвует своими родными: сыном и внуком. Хе-Ми наделен правом давать имена. И впервые в истории общины именем он «одаряет» жену своего сына: «Я, Хе-Ми, знающий, говорю: первой из женщин каули дам тебе имя не мужа, а свое».

Наделение женщины именем противоречит традициям каули. «В старой Корее женщины – даже в дворянских семьях – не имели офи-

циальных (то есть иероглифических, китайских) имён. Их именовали по фамилии – часто с добавлением родового указателя «пона». В официальных документах женщина всегда появлялась, как «дочь такого-то» или «жена такого-то». В семье её, как правило, именовали по имени ребёнка – «мать такого-то» [Ланьков].

Но для философии Иванова «имяречение» женщины становится важным элементом. Революция несет смерть всем унижениям (не только сословным, расовым, но и половым), женщина наделяется правами, равными (пусть в будущем) с мужчинами. Это поняли даже «ветхозаветные» каули. Конечно, подобное «предположение» Иванова противоречит национально-культурным традициям корейцев, но зато становится созвучным новому времени.

Вс. Иванов старательно выстраивает в границах русского языка образ корейской речи с помощью «вставных» иноязычных слов, особого синтаксического строя предложения. Вступая в открытый диалог с русской речью и фольклорной образностью, своеобразный корейский сказ кажется русскому читателю экзотичным, и эта экзотика маркирует «инокультурный» мир в его сознании.

Иванов не идет по пути прямого заимствования или «калькирования» «чужой» культуры. Он создает обобщенный образ национального мира Сибири и Дальнего Востока. Но в сознании русского читателя, не знакомого с нюансами «чужой» культуры, этот образ становится видимым и чувственным.

Литература

1. Алтайские народные сказки [Электронный ресурс]. URL: <http://www.altayim.narod.ru>.
2. Иванов Вс. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1959.
3. Ланьков А. Н. Корейские имена и фамилии [Электронный ресурс]. URL: <http://www.world.lib.ru>.

Волокитина Н.И. (г. Челябинск)

Концепция любви в малой прозе Франца Верфеля

Аннотация. Тема любви была и остаётся актуальной для любого писателя. В каждой эпохе она находит своё истолкование. В европейской литературе предтечей становится древнегреческая философия, которая разделяет любовь платоническую и физическую. В Средние века появляется концепция любви Божественной. В XX веке становятся популярными идеи Фрейда и Ницше, в работах которых любовь – совокупность низменных человеческих желаний. Франц Верфель (1890-1945) – австрийский писатель, представитель экспрессионизма. В 20-е гг. XX века он пишет несколько новелл, в которых любовь становится сюжетообразующим элементом. Можно разделить эти тексты на две группы: 1) психологический аспект любви («Гостиничная лестница», «Разрыв»); 2) социальный («Дом скорби»). В первой группе рассматривается влияние этого чувства на человеческое бытие, как созидательное, так и деструктивное. Во второй – любовь является отражением социальной системы. Таким образом, задача этой работы – исследовать концепцию любви в малой прозе Верфеля на фоне историко-философских изменений XX века компаративистским и историко-культурным методами.

Ключевые слова: тема любви, любовь, экспрессионизм, религиозность, литературные мотивы, австрийская литература, австрийские поэты, поэтическое творчество.

Abstract. The theme of love was and remains relevant for any writer. European literature based on the Greek philosophy, which divided love into platonic love and physical love. Middle Ages elaborated the concept of Divine love. In XX century Freud and Nietzsche idea about love as a combination of low-lying human desires became popular. Franz Werfel (1890-1945) is an Austrian writer and representative of expressionism. In 1920-ies he wrote several novels where love was a plot-forming element. One can divide these texts into two groups: 1) the psychological aspect of love («The Hotel Ladder», «The Break»); 2) social («House of Sorrow»). The first group considers the influence of love on human being, both constructive and destructive. The second considers love as a reflection of the social system. The task of this work is to explore the concept of love in Werfel's small prose in the context of historical and philosophical changes of the XX century.

Keywords: love theme, love, expressionism, religiosity, literary motives, Austrian literature, Austrian poets, poetic creativity.

Тема любви остаётся актуальной для любого писателя. В каждой эпохе она находит своё понимание. Ещё Аристотель говорил: «Любить – значит желать другому того, что считаешь за благо, и желать притом не ради себя, но ради того, кого любишь, и стараться по возможности доставить ему это благо». Можно выделить множество видов любви: и романтической, и родительской, и любви к родине. В данном случае мы рассмотрим концепцию любви между мужчиной и женщиной.

В европейской литературе предтечей становится древнегреческая философия, которая разделяет любовь платоническую, идеальную и физическую. В Средние века появляется концепция любви Божественной, с помощью которой постигается высшая истина. В эпоху романтизма лучше всего определяет концепцию этого понятия Фридрих Шлегель: «Романтизм ближайшим образом и преимущественно основывается на чувстве любви, которое вместе с христианством и через это последнее господствует в поэзии» [Шлегель 1983: 200].

В XX веке становятся популярны идеи Фрейда и Ницше, в работах которых любовь – совокупность низменных человеческих желаний. Писатели-экспрессионисты во многом следовали идеям этих ученых, философов в том числе и в концепции любви. Например, Готфрид Бенн видит Фрейда последователем Ницше, оба они способствовали открытию на рубеже XIX-XX вв. «самого безобразного человека», разрушению картезианского миропорядка: «Это картезианское пространство, в котором <...>, собственно, и развивался европейский нигилизм, было церебрализмом. В конце столетия его положение стало невыносимым, и все его имущество пошло с молотка. Тогда появился Ницше, а затем Фрейд, благодаря им к имуществу этого несостоятельного должника вновь добавилось тело, его инстинкты, страдания, сны, и старое пространство внезапно наполнили новые проблемы» [Ковалёв 2016: 68]. Бенн отвергает рационализм Декарта, утверждая господство чувственного.

Одной из самых сложных сфер познания экспрессионистов является любовь. «“Экспрессионистская любовь – это постоянное желание большего: Immer-mehr-wollen – неистовство, безумие и отчаяние” (В. Паульсен). <...> Любовь многолика и прочитывается в едином контексте с надеждой на спасение от хаоса и обретение точки опоры: дома, родины, Бога, человека» [Пестова 2004: 351]. Любовь в контексте экспрессионистического произведения обретает экстатическую, чувственную функцию, или любовь становится объектом иронии. Теряется искренность чувств, она легко продается и покупается. С другой стороны, любовь – это тайна, часто утопия, несбыточная мечта, которая «метафорически принимает опасную для жизни форму “высокой болезни” или “оголенного провода” (Э. Бласс)» [Пестова 2004: 352]. Человек, страдающий самоотчуждением, не может обрести гармонии в любви, т. к. другие люди так же ему чужды, и, конечно, женщина – наиболее желанное, но таинственное и непонятное существо.

Франц Верфель в своём творчестве создаёт свою концепцию этого чувства. Франц Верфель (1890-1945) – австрийский писатель, представитель экспрессионизма. В любовной лирике он отражает категорию «чужести», а именно видение в родной возлюбленной чего-то незнакомого, чужого. «Чуждый отблеск звезд далеких вижу на ночном твоём лице»

(Ф. Верфель) [Верфель 1967: 173]. Загадка и недостижимая мечта в женщине становится поводом для двойственности в ее оценке, амбивалентности видения. Женщина желанна, но таинственна, лирический герой никогда не сможет понять ее сущность.

В 20-е гг. XX века он пишет несколько новелл, в которых любовь становится сюжетообразующим элементом. Можно разделить эти тексты на две группы: 1) психологический аспект любви («Гостиничная лестница» 1927, «Любимая» 1912, «Разрыв» 1927); 2) социальный («Дом скорби» 1929). В первой группе рассматривается влияние этого чувства на человеческое бытие. Во второй – любовь является отражением социальной системы. В новелле «Разрыв» (1927) Верфель мастерски рисует историю предательства брата, оскорбленной сестринской любви с точной передачей психологических деталей. Здесь писатель также проявляет гуманистические идеи, как и в повести «В стесненных обстоятельствах». В ней с иронией, но и с легкой грустью, показана трогательная детская любовь больного мальчика к своей гувернантке, которая находится в этих самых стесненных обстоятельствах.

В новелле «Гостиничная лестница» сюжет прост до банальности. Жена Франсина уходит от мужа Гвидо к любовнику Филиппу. Однако автор не показывает ни драматических сцен прощаний, ни сцен ревности. Есть только героиня, которая идет вверх по лестнице, читая письмо от любовника и телеграмму от родителей. Ее размышления, чувства и являются сюжетообразующим элементом. Франсина уже сделала выбор в пользу Филиппа, но еще не объявила мужу об этом. Он предстаёт в ее памяти безликой пустой куклой: «У Гвидо не было лица, зато у Филиппа – было: настоящее, зримое лицо, которое перенес ей из Америки стиль его письма» [Верфель 2005: 74]. Франсина не испытывает угрызений совести, однако автор заставляет ее пройти вверх по длинной гостиничной лестнице, напоминающей девушке путь паломника, который однажды проходила ее мать. Каждый шаг – попытка искупления предательства, измены. Сама героиня – легкомысленное существо, ведомое собственными страстями. Филипп – лишь образ, который легко мог быть заменён прохожим постояльцем на этой же лестнице, который проводил девушку взглядом. «Как лошадка шагала она размеренно в одной упряжке с мужским взглядом, который удерживал ее, словно вожжами... она почти пожалела, что вынуждена идти дальше без этих пут, предоставленная самой себе» [Верфель 2005: 81]. Франсина восхождением не пытается искупить вину, а идет в свой номер собрать вещи. Для Верфеля во всех его произведениях очень важен религиозный мотив, мотив веры и неверия. Герой в его текстах часто должен пройти путь греха и искупления, чтобы прийти к внутренней гармонии, обрести спасение. Франсина, для которой вера угасла, не может преодолеть этот путь и прыгает с лестницы, затянутая

пустотой пропасти. «Это глубина, бездна; это пустое пространство с его силой притяжения, всасывающей душу, – силой, которую Франсина хорошо знала, – но не желание покончить с жизнью. Это было так очевидно, что она немного помедлила, наклоном головы дразня бездну, а затем отошла от перил... вчера... Тотчас захлестнула ее тоска безбожия, пустота, губительное озорство. И озорство это сочло воздух густой стихией, подобно воде, а пропасть внизу – упругой» [Верфель 2005: 84-85]. Таким образом, любовь становится своеобразным искушением, заставляет человека раскаяться, искупить свою вину или погибнуть.

2) В то же время Верфель старается показать и социальные проблемы с помощью мотива любви. Новелла «Дом скорби» Ф. Верфеля описывает события, произошедшие в одном из венских публичных домов накануне первой мировой войны. Максль, хозяин дома на Гамсгассе, умирает после того, как совершается убийство наследника престола в Сараево. Герои ещё не совсем осознают, какие события последуют за этим, но процесс распада старого мира уже начинается.

Мотив любви физической, продажной становится способом показать падение не только публичного дома, но и монархического строя. Весь дом пропитан атмосферой лжи, лукавства, лицемерия. Это неоднократно подчеркивается автором. «Маня и Анита, обе дурнушки, уже, естественно, сидели там и смеялись со своими, только что пришедшими друзьями» [Верфель 2005: 14]. Те, кто платит, уже становятся «друзьями», и неважно, что это за люди. Вот как говорится об одном из клиентов: «Что он делает, этот человек, когда не говорит? Способен ли он молчать, спать, любить?.. Он не имеет никакого представления о нежности» [Верфель 2005: 15]. Да и сами девушки в глаза друг другу могут улыбаться, но на самом деле думают только о себе и настоящих, искренних чувствах, практически, не испытывают ни к кому. Не говоря уже о посетителях этого заведения. Нам представлены все слои общества: священнослужители, крестьяне, проститутки, военные, юристы, поэты и даже императоры Австрии. Но все они – грешники, дороги каждого из них сходятся в Доме скорби. Однако мы не находим среди них ни одного праведника, дом разврата физического и умственного обречен на смерть.

Даже единственное в тексте искренне любовное чувство проститутки Людмилы к Оскару, посетителю дома, в финале оборачивается полным пренебрежением даже к воспоминанию об этом человеке. Обман в новелле и озвучивается: Оскар явно обманывает Людмилу, говоря о своей карьере из-за тщеславия. Однако и девушки косвенно сравниваются со свиньями и шайкой разбойников. Это аллегорический образ тех, кто реально управлял империей изнутри. Читатель так до конца и не узнаёт название заведения. Так что можно смело говорить, что, называя это учреждение «домом на Гамсгассе», Верфель пытался на его примере

обобщенно показать картину монархии, эпохи в целом, а также выявить причины ее разрушения. Собственно, в финале автор подтверждает эту мысль, говоря о гибели дома: «Однако разве могучие державы мира гибнут эффективнее? Они надеются устоять, ведут войну, и – не успеют понять, как и почему, – захвачены и поделены, став чужой добычей. <...> Впрочем, всякая смерть – верховный вердикт. И ничто не умрет, если время ещё не пришло» [Верфель 2005: 69-70]. Последней фразой Верфель выносит приговор дому: для него и для этой эпохи время уже пришло. А последующая война и вовсе стирает даже воспоминания об этом периоде. Фактически Верфель рисует абсурдную картину: публичный дом – это империя, которая близится к своему закату, выражая свое личное видение социально-политической ситуации в Австрии. Итак, мотив любви ложной раскрывает все тёмные стороны человеческой души, проблемы общественной системы.

Таким образом, концепция любви Ф. Верфеля включает с одной стороны религиозный мотив греха и искупления, психологизм в изображении героя, как в новелле «Гостиничная лестница», с другой – социальный, позволяет обнаружить социальные проблемы, показать истинное и ложное в новелле «Дом скорби».

Литература

1. *Верфель Ф.* Черная месса / пер. с нем. А. Кантора. М.: Эксмо, 2005. С. 9-85.
2. *Ковалёв Н. И.* Традиции литературы барокко в творчестве Г. Бенна: дис. ... канд. филол. наук. М., 2016.
3. *Ли Ки Чжу.* Тема любви в творчестве Гоголя [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/tema-lyubvi-v-tvorchestve-gogolya-1829-1836-gg> (дата обращения: 01.03.2018).
4. *Пестова Н.В.* Немецкий литературный экспрессионизм: уч. пособ. по зарубежной литературе: первая четверть XX века. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2004. 335 с.
5. *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. М.: Искусство, 1983.
6. *Werfel F.* Mitternachtspruch // W. F. Das lyrische Werk. Frankfurt / Main, 1967. S. 173.

Доценко Е.Г. (Екатеринбург)

От Бальзака к Беккету: на пути к Годо – или минимализму

Аннотация. Переключка беккетовских произведений с «Человеческой комедией» и драматургией Бальзака известна, прежде всего, благодаря имени «Годо», которое С. Беккет, возможно, позаимствовал из бальзаковской комедии «Делец». Вариант «декодирования» «В ожидании Годо» через бальзаковский текст представляется особенно любопытным благодаря тому, что «Делец» – пьеса, в которой есть ожидание Годо, а сам господин Годо на сцене не появляется и может рассматриваться как внесценический персонаж. Однако интерес Беккета к бальзаковскому наследию проявился задолго до написания «В ожидании Годо» – еще во время учебы и преподавательской деятельности в Тринити колледж Дублина. В ранней и зрелой прозе Беккета отсылки к бальзаковскому тексту разнообразны и достаточно многочисленны: в новелле «Успение», романах «Моллой», «Мэлон умирает». Причем, если Беккет в своем прозаическом эксперименте стремился радикально уйти от реалистической манеры Бальзака, то интерес ирландского писателя-модерниста к «Философским этюдам» исследователи не оспаривают, называя, в частности, произведения «Луи Ламбер», «Серафита» и «Шагреновая кожа». Попытка Рафаэля де Валантена не желать «ничего» переключается с бесконечными вариациями «ничто» в беккетовском тексте. В статье сопоставляются пьесы «Делец» и «В ожидании Годо», романы «Шагреновая кожа» и «Мерфи». Понятие «минимализм» используется по отношению к творчеству Беккета. Автор статьи высказывает предположение, что минималистские установки свойственны не только позднему творчеству Беккета, но заложены уже в программном произведении «В ожидании Годо».

Ключевые слова: драматургия, минимализм, редукция, внесценические персонажи, пьесы, литературные герои, литературное творчество, ирландские писатели, французские писатели, сопоставительный анализ, романы.

Abstract. The parallels between the works by Samuel Beckett and “The Human Comedy” and drama by Honoré de Balzac are known due to the name ‘Godot’, which might be borrowed from Balzac’s play “The Dealer” (“Le Faiseur”). The version of decoding Beckett’s text through Balzac’s works is of especially interest because there is a motif of ‘waiting’ of Monsieur Godeau in “The Dealer”. Monsieur Godeau, as later Beckett’s Godot, does not appear on stage. S. Beckett studied Balzac’s novels at Trinity College in Dublin and then lectured on “The Human Comedy” at the same university. There are lots of allusions to Balzac in early and mature prose by Beckett: “Assumption”, “Molloy”, “Malone Dies”. Though Beckett did not follow Balzac’s realist method in his own experiment, the Irish author had been always interested in “Philosophical tales” by Balzac: “Lois Lambert”, “Seraphita” and “The Wild Ass’s Skin” (“La peau de chagrin”). The desire of Raphaël de Valentin ‘to wish nothing’ is correlated with the endless versions of ‘nothing’ in Beckett’s text. The article compares the plays “Waiting for Godot” and “The Dealer”, the novels “The Wild Ass’s Skin” and “Murphy”. The term ‘minimalism’ is used to characterize Beckett’s dramatic experiment. The author of

the article suggests that minimalist principles are concerned not only with the late drama by Beckett but with “Waiting for Godot” as well.

Keywords: drama, minimalism, reduction, adventure characters, plays, literary heroes, literary creativity, Irish writers, French writers, comparative analysis, novels.

В «Шагреновой коже» (*La Peau de chagrin*, 1831) О. де Бальзака существует сюжетный ход, который на фоне условности основной сюжетной посылки и заглавного образа романа – самой шагреновой кожи – не производит впечатления сугубо фантастического. Речь идет о происхождении богатства героини романа – Полины, которая на протяжении большей части произведения представлена как девушка бедная, но добрая и именно в этом смысле противопоставлена богатой бездушной аристократке Феодоре («Я не любил Полину из-за ее бедности, ну, а разве богатая Феодора не имела права отвергнуть Рафаэля?») [Бальзак 1960: 18: 463]).

Рассказывая другу о хозяевах гостиницы, где он очень дешево снимает убогую мансарду «с желтыми грязными стенами», Рафаэль де Валантен упоминает отца семейства, чья история, изложенная «с трогательной наивностью» самой Полиной, дочерью хозяев, сразу воспринимается как нагромождение невероятных (и не очень правдоподобных) приключений: «При переправе через Березину он был взят в плен казаками; впоследствии, когда Наполеон предложил обменять его, русские власти тщетно разыскивали его в Сибири; по словам других пленных, он бежал, намереваясь добраться до Индии. С тех пор госпоже Годэн, моей хозяйке, не удалось получить никаких известий о муже» [Бальзак 1960: 18: 425]. В возвращение господина Годэна домой, во Францию, не верит никто, кроме жены и дочери, зато их ожидания в повествование Рафаэля периодически включаются: «Госпожа Годэн все еще надеялась увидеть своего мужа» [Бальзак 1960: 18: 425], «Годэн вернется миллионером: я видела его во сне на корабле, полном змей; к счастью, вода была мутной, что означает золото и заморские драгоценные камни» [Бальзак 1960: 18: 450]¹. Вера и предрассудки бедной женщины выглядят настолько необоснованными, что даже не удостоиваются разоблачения со стороны героя или рассказчика. Однако, когда уже ставший «по велению шагреновой кожи» богачом Рафаэль встречает в опере похорошевшую Полину, пояснения к ее новому статусу совсем не противоречат исходным данным: «О, мой Рафаэль, у меня миллионы... знаешь, мой отец вернулся. Я богатая наследница» [Бальзак 1960: 18: 521–522].

Интересно, что происхождение «миллионов» протагониста – всецело волшебных и неисчерпаемых, пока не закончится его жизнь, – объяс-

¹ Plus tard, quand Napoléon proposa de l'échanger, les autorités russes le firent vainement chercher en Sibérie. Au dire des autres prisonniers, il s'était échappé avec le projet d'aller aux Indes. epuis ce temps, madame *Gaudin*, mon hôtesse, n'avait pu obtenir aucune nouvelle de son mari. (https://fictionbook.ru/author/honore_de_balzac/la_peau_de_chagrin/read_online.html?page=6).

няется для общества практически таким же стечением обстоятельств, как и у Полины: это наследство, полученное героем из Индии. Антиквар, отдавая шагреновую кожу Рафаэлю, предупреждал героя, что исполнения его желаний будут выглядеть не фантастично, а вполне логично для окружающих: «Вы думаете, – сказал торговец, – у меня сейчас расступятся половицы, пропуская роскошно убранные столы и гостей с того света? Нет, нет, безрассудный молодой человек. Вы заключили договор, этим все сказано. Теперь все ваши желания будут исполняться в точности...» [Бальзак 1960: 18: 369]. Когда герой, выйдя из антикварной лавки с талисманом, «случайно» встречает друзей, которые «случайно» приводят его на званый обед к банкиру Тайферу, где так же «случайно» ему предлагают выгодную и творческую работу-мечту, он почти забывает о свойствах кожи. И отрезвлением становится момент получения огромного богатства, тоже, вроде бы, случайно свалившегося на наследника после смерти богатого дядюшки в Индии: «Вы единственный полноправный наследник майора О'Флаэрти, скончавшегося в августе тысяча восемьсот двадцать восьмого года в Калькутте» [Бальзак 1960: 18: 500].

Чудесность и безмерность богатства Рафаэля сопровождается восторженными криками участников банкета, свидетелей сцены: «Калькуттского богатства не прокалькулируешь – вскричал знаток» [Бальзак 1960: 18: 500]. Мотив «индийского богатства» при всей его сказочности не ограничивается двойной активацией в «Шагреновой коже», являющейся, как известно, философским введением в «Человеческую комедию» Бальзака. В «Этюдах о нравах» у Бальзака фигурируют и персонажи, впервые апробированные в «Шагреновой коже», как Растиньяк, и тема денег с их разрушающей властью, обозначенная уже в «Шагреновой коже» как универсальная, но позднее детально обоснованная историческим и социальным контекстом эпохи.

«Калькуттское богатство» неожиданно возникает в пьесе «Делец» (*Le Faiseur*, 1844, задумана в 1838 г.), казалось бы, не связанной с «Человеческой комедией» сквозными образами: «Бальзак в “Человеческой комедии” разработал сложную систему возвращений персонажей. Между тем, в драмах, написанных в период разработки этой системы, – пишет Вл. А. Луков, – ничего подобного не встречается» [Луков 2011]. Единственным исключением из этого правила называют Вотрена, героя одноименной пьесы, впрочем, значительно изменившегося по сравнению со своим знаменитым романским аналогом. Однако переключку мотивов (и имен!) в комедии «Делец» можно считать даже более любопытной, чем сквозные персонажи. В «Дельце» господин Годо (“Monsieur Godeau” – «в отличие» от беккетовского “Godot”). Тогда как фамилия Полины и ее родителей в «Шагреновой коже» – Gauden) на протяжении большей части произведения считается обманщиком, ненадежным компаньоном героя

Меркаде. Бальзаковский Годо сбежал в Индию с совместным капиталом обоих дельцов, оставив, кроме того (дополнительный мотив), без средств и попечения своего сына. Меркаде не верит, что Годо вернется, хотя пытается (в интересах финансовых афер) убедить всех окружающих в обратном. А молодой герой Адольф об отце толком ничего даже не знает и, соответственно, его возвращения не ждет. Наивно – как госпожа Годэн – в данном произведении ждет Годо тоже жена, правда, не его, а Меркаде.

Г-жа М е р к а д е. А мне все кажется, вдруг, Годо вернется [Бальзак 1960: 22: 269].

Тем не менее, Годо возвращается, богатым и благополучным, и разрешает все проблемы – личные и финансовые: полностью выплачивает долги, признает законным сына Адольфа, одаривает акциями практически разорившегося Меркаде как «своего компаньона по индийским делам».

М е р к а д е. Привет тебе, столь вожденная фортуна, вновь, в тысячный раз, грядущая из Индии! О, я и всегда говорил: Годо – это самая энергия! И что за честность! [Бальзак 1960: 22: 345].

В пьесе появляется не только само шальное «калькуттское богатство», но и перефразированное высказывание, звучавшее в «Шагреновой коже»: «Он вернулся из Калькутты [...] И с капиталом, не поддающимся никакой *калькуттации!*» [Бальзак 1960: 22: 333].

В свете будущего – беккетовского – образа Годо нельзя не отметить «внесценичность» Годо у Бальзака. Героя ждут, как чуда, как манну небесную, и он чудесным образом возвращается в Париж, осчастливливая и обогащая близких. Причем, сходство его с беккетовским Годо мотивом ожидания не исчерпывается. Годо в «Дельце» так и не появляется на сцене, более того, черты его размываются: Меркаде уже и не очень помнит, как сбежавший биржевик выглядит, когда просит еще одного афериста сыграть роль «вроде американского дядюшки» [Бальзак 1960: 22: 323], компаньона из Индии, и сам же готов обманываться, если «артисту» удастся достичь сходства. Подставное лицо охотно принимают за Годо и другие биржевые маклеры и кредиторы Меркаде в пьесе: Годо, очевидно, нужен всем, но не имеет значения, существует ли он реально.

М е р к а д е. Годо! Да ведь Годо – это миф, это сказка. Годо – это призрак. И вы это отлично знаете [Бальзак 1960: 22: 344].

Совпадения в историях и самих образах бальзаковских Годо и Годэна вряд ли можно счесть случайностью, как не были случайностью события и связи в самих произведениях писателя. «Категория случайности, – отмечает, анализируя художественный мир Бальзака, А. В. Карельский, – как будто утрачивает свой смысл – для него каждая мелочь ценна именно тем, что помогает глубже вскрыть сущность явления» [Карельский 1998: 139]. «Явлением», подлежащим раскрытию через образы Годо и Годэна, могло бы стать стяжательство, но происхождение богатства

этих персонажей весьма туманно, а обращение с деньгами слишком бескорыстно, чтобы данные типажи (в бальзаковском понимании «типа») могли быть поставлены в один ряд с Гобсеком или папашей Гранде. Очевидно, именно эта нетипичность и не дает персонажам появиться на сцене – даже на воображаемой сцене романа «Шагреневая кожа», где папаша Годэн после возвращения из странствий тоже остается своего рода «внесценическим» персонажем.

В романе, сообщая (очень кратко) Рафаэлю о возвращении и богатстве отца, Полина говорит и о болезни господина Годэна: «Он вернулся из Индии совсем больной. Он чуть не умер в Гавре, куда мы послали его встречать» [Бальзак 1960: 18: 525]. Однако на фоне чахнувшего из-за несоответствия желаний и возможностей Рафаэля старики (их несколько в «Шагреневой коже»: сравниваемый то с Моисеем, то с Мефистофелем антиквар, слуга Ионафан, столетний дед на горной ферме) живут долго и очень долго, возможно, поэтому отец Полины в произведении так и не появляется очно – не умирает и не выздоравливает. Другое дело, что этот персонаж мог бы воспротивиться союзу дочери и де Валантена или, напротив, дать согласие на брак, то есть добавить сюжетной линии героини семейно-бытовых «подробностей», ведь «в представлении Бальзака книгу ... “стоит читать только ради подробностей”. Подробности, – поясняет Д.В. Затонский, – это и описания, и связи, и причины, подоплека событий и почти непереваренные...пласты действительной жизни» [Затонский 1989: 202]. Но роману, представляющему «Философские этюды», данный причинно-следственный ряд оказывается не нужен: Полина «свободна» («Родители всецело предоставили мне распоряжаться своей судьбой» [Бальзак 1960: 18: 522]), а герой не женится на ней по другим – «шагреневым» – причинам.

Годо в пьесе «Делец» гораздо более важный образ, чем Годэн в «Шагреневой коже», хотя эпизодического невидимку, вернувшегося к семье «из Индии», вероятно, можно назвать предшественником «индийского компаньона» Меркаде (но не «возвращенным» персонажем «Человеческой комедии» – в терминологии Д. Затонского и Вл. Лукова). Всесценический персонаж в драматическом произведении Бальзака играет значительную роль, хотя и не столь определяющую, и более конкретную по сравнению с Годо Беккета. При всей соблазнительности (и спорности) сопоставления персонажей-тезок, или персонажей-невидимок, в пьесах Бальзака и Беккета, комедия Бальзака «Делец» существует, конечно, не только в рамках рецептивной теории взаимоотражений, соединяющей пьесу с более поздним текстом другого автора («Взаимоотражение – это характеристика культурных тезаурусов, вступивших в соприкосновение, достигшее стадии диалога» [Луков 2012]), но и в собственном – соответствующем ей по времени – контексте: предшествующей и современной драматургии и

романного творчества Бальзака. Для драматургии XIX века пьесы Бальзака не стали художественным открытием, как его романы, утверждавшие новый, реалистический тренд. Драматические произведения «Мачеха», «Вотрен», «Дельце» вполне традиционны по стилю и принципам создания системы образов. Бальзак ориентируется на устаревшую (как это виделось романтикам) и все еще бывшую в ходу классицистическую модель не на уровне строгого следования жанровому канону, но на уровне отдельных образов и приемов: в «Дельце», например, практически все герои активно используют реплики «в сторону», а множественное включение ролей и реплик персонажей-слуг далеко не всегда мотивируется сюжетной необходимостью. В этом смысле персонаж Годо при всей заявленной «мифологичности» является в структуре бальзаковской пьесы не загадочным символом, но *deus ex machina* произведения: благодаря его (невидимому) посредству все линии конфликта благополучно приходят к счастливому разрешению. Бальзак мастерски выстраивает интригу своей комедии о биржевиках и новых финансовых законах и эффектно ее разрешает.

Любопытно, что в своей работе о творчестве Бальзака Д. В. Затонский называет шагреновую кожу «мифотворческим символом и своеобразной *deus ex machina* романа» [Затонский 1989: 198]. А в беккетовской энциклопедии К. Эккерли и С. Гонтарски статья, посвященная происхождению Годо как имени и концепта, также начинается со слов «*deus ex machina*»: «Годо – бог из машины пьесы “В ожидании Годо», многозначительное антиобозначающее, само имя которого заключает в себе бесконечные отсрочки» [Ackerley, Gontarski 2002: 231]. «Значений» и дешифровок Годо уже в качестве имени собственного и его этимологии существует большое количество, и отсылка к бальзаковскому «Дельцу» занимает свое место среди разнообразных толкований. С. Беккет, как известно, не давал дополнительных комментариев к своему загадочному образу, ограничившись фразой: «Если бы я знал [кто такой Годо], я не стал бы писать пьесу» [Ackerley, Gontarski 2002: 232]. Уже в новом столетии отечественная театральная критика, рецензируя относительно недавнюю постановку «Дельца» в Малом театре (2002 г.), в очередной раз удивлялась совпадением не только имен, но и мотивов в пьесах «о Годо» Бальзака и Беккета: «Написание имени Godeau у Бальзака отличается от Godot у Беккета, хотя оба по-французски произносятся одинаково. Беккет отрицал заимствование, но тогда совпадение в самом деле колдовское» [Богоспольская 2014]. Беккетоведы в свою очередь склонны находить закономерность даже в амбивалентности «происхождения» Годо: «чем больше таких историй [объясняющих, кто или что могло служить прототипом для Годо], тем лучше» [Ackerley, Gontarski 2002: 232].

Именно пункт «чем больше, тем лучше» парадоксально позволяет характеризовать движение творчества Беккета к минимализму уже на

этапе «В ожидании Годо» (*En attendant Godot*, 1952). Конечно, речь не идет непосредственно о движении к минимализму «от Бальзака к Беккету»: редукция традиционных параметров в драматургии и театре была постепенной, но начало ее имеет смысл рассматривать от новой драмы рубежа веков – М. Метерлинка, А. Чехова, А. Стриндберга. Но и между Стриндбергом и Беккетом располагается достаточно большая и, главное, разнообразная и неоднородная часть модернистского эксперимента: экспрессионизм, сюрреализм, «театр жестокости». Основоположник театра жестокости А. Арто, например, отказывается от диалогической основы драмы и того персонажа, которого со времен Аристотеля принято было обозначать как «характер». Арто объявляет о создании новой театральной коммуникативной системы, буквально «телесной», физически зримой, которую образуют жесты, голос, свет, костюмы, аксессуары, декорации и только затем диалог. «Здесь включается – помимо слышимого языка звуков – так же зримый язык объектов, движений, поз, жестов, – однако лишь при том условии, что их смысл, внешний вид, наконец, их сочетания продолжены до тех пор, пока сами они не превратятся в знаки. А знаки эти не образуют своего рода алфавит» [Арто 1993: 97].

По отношению к драматургии С. Беккета термин «минимализм» активно использует Э. Братер, назвавший свою книгу: “*Beyond Minimalism: Beckett's Late Style in the Theater*”. Предлагая использовать минималистическую характеристику для идентификации позднего беккетовского творчества, Э. Братер имеет в виду способность писателя «из лучших побуждений делать больше и больше с меньшим и меньшим» [Brater 1987: ix]. Для минимализма в театре, часто рассматриваемого, как и в других видах искусства, по аналогии с экспериментом в живописи и скульптуре в 1960-х гг. [Shepherd, Wallis 2004: 135–136], важна возрастающая роль повторов. Практически полностью повторами структурированы у Беккета, например, пьеса «Игра» (*Play*, 1963) и «пьесочка» «Приходят и уходят» (*Come and Go*, “a dramaticule”, 1965), созданные в те же 60-е гг. и зримо занимающие в печатном варианте от пьесы к пьесе все меньший и меньший объем. В «Игре» на словесном и «музыкальном» уровне периодически напоминают о себе отдельные ситуации, фразы и реплики.

«В ожидании Годо» – первая из завершенных и опубликованных пьес Беккета (работа над пьесой велась еще в конце 40-х гг., хотя читателю и зрителю она стала известна чуть позже); произведение является основополагающим для «абсурдистского» и, шире, всего модернистского «драматического» канона, оно вполне полномасштабно по сравнению с более поздними драматическими созданиями Беккета и к минимализму, казалось бы, отношения не имеет. Однако, как это и случается с произведениями программными, «Годо» у Беккета (помимо собственно философских и эстетических принципов модернистской классики) содержит в

себе и те установки, которым еще предстоит стать самодостаточными в ходе последующего эксперимента. Так, в «главной» беккетовской пьесе уже достаточно велика роль повторов, причем наиболее запоминающимися повторяющимися репликами становятся фразы, связанные с заглавным «ожиданием Годо».

Эс тра го н. Что теперь будем делать?	Эс тра го н. А теперь что?
В ла ди ми р. Не знаю.	По ц ц о. На помощь!
Эс тра го н. Пойдем отсюда.	Эс тра го н. Пошли отсюда.
В ла ди ми р. Нельзя.	В ла ди ми р. Нельзя.
Эс тра го н. Почему?	Эс тра го н. Почему?
В ла ди ми р. Мы ждем Годо.	В ла ди ми р. Мы ждем Годо.
Эс тра го н. Ты прав. [Беккет 70]	Эс тра го н. Ты прав. <i>(Пауза.)</i>
	Что же делать? [Беккет 108]

Поскольку Годо-персонажу в пьесе не предстоит материализация ни на сцене, ни вне сцены (как это было в балзаковской комедии о дельцах), именно повторяющиеся (языковые) ситуации в диалоге, лишенном привычного информативного содержания, усиливают важность ожидания и саму бесконечность «не калькулируемого» теперь уже не богатства, а многообразия центрального «характера» пьесы.

Одновременная насыщенность и редукция образа – существующего буквально на пустом месте – тоже связана и с беккетовским экспериментом, и с движением к минимализму. Терминология, используемая исследователями для обозначения эволюции беккетовской драматургии, достаточно разнообразна. Г. Хок вводит понятие редукции и очень доказательно анализирует в своей книге сокращение основных параметров беккетовской драмы, включая и драматический характер, и физическое присутствие «реальных» героев на сцене; причем это видимое буквально на глаз «уменьшение» персонажа, минимализация прослеживается не только при сопоставлении ранних драм с более поздними, но и в целом ряде пьес от начала произведения к его финалу [Наuck 1992]. Не менее значимым, чем редукция, является по отношению к логике беккетовского эксперимента термин «компрессия», или «ультра-компрессионизм». При видимой минимальности и абсурдности текста Беккет сгущает театральные знаки и нагрузку, которая на них возлагается. Происходит, таким образом, не элиминация значений, но с все большим перемещением их «внутрь» – в текст в целом и в отдельные слова и знаки.

Редукция, сокращающую персонажа и «утоляющую знаки» (по Р. Барту), фактически заявлена не только в пьесе «Игра», где все три героя обитают в урнах и произносят свои монологи синхронно, а зрителю явлены только головы персонажей, но и раньше – в «Годо»: «Если “В ожидании Годо” устраняет “действие” со сцены, “Игра” фактически устраняет движение. Если “Годо” ликвидирует всякую внятную причинность, “Иг-

ра” почти уничтожает саму внятность» [Ackerley, Gontarski 2002: 444]. Драматург всячески избегает формальной завершенности, физической определенности героя, и этот показатель тоже относится не только к безмянным и «спрятанным» героям «Игры» (обозначенным как W1, W2, M – две женщины и мужчина), но и к Владимиру и Эстрагону с явно недостаточными для полноценного «действия» сведениями о каждом из героев. И задолго до «Дыхания» (1969), полуминутной пьесы, где на сцене вообще отсутствует нечто антропоморфное, персонажем с нулевым сценическим присутствием оказывается собственно Годо.

Беккетовский Годо как внесценический (или потусторонний) персонаж всегда приковывал внимание критиков. Интерпретации пьесы включают в себя версии «театроведческие, исследующие источники, жанровые, марксистские, христианские, философские, феноменологические, лингвистические» [Cohn 1973: 137]. Если бальзаковский господин Годо, не появляясь на сцене и почти превратившись в легенду, «должен», тем не менее, обладать человеческими чертами: «именно таков Годо и должен быть после десятилетнего пребывания в Индии» [Бальзак 1960: 22: 332], то Годо, которого ждут Владимир и Эстрагон, может выглядеть как угодно или в принципе не соответствовать физическим законам окружающего мира, оставаясь незаменимым и бессрочным объектом ожидания. Годо как сценическая метафора противоречил бы (или все же противоречит!) будущим требованиям минимализма. Зато в качестве феномена театрально полностью редуцированного и не означающего при этом «ничего», Годо идеально предвосхищает поиск тем же минимализмом «чистой буквальной сущности» [Melvill 2004: 88].

Знакомство Беккета с бальзаковским наследием происходило задолго до написания «В ожидании Годо» – еще во время учебы и преподавательской деятельности в дублинском Тринити колледж. Бальзак, по свидетельству биографов, входил в число авторов, которых Беккет очень хорошо освоил [Knowlson 2004: 86] еще студентом, специализировавшемся на французском и итальянском, и к творчеству которых обращался во время недолгой преподавательской деятельности. Бесспорно любимым автором (как Данте или М. Пруст) Бальзак для Беккета не становится, что совсем не означает, отсутствия у будущего модерниста интереса к классическому реалистическому роману, скорее, наоборот. «И тем не менее я продолжаю это читать», – сообщал Беккет, не принимая пафоса «Кузины Бетты» [Knowlson 2004: 86]. А. В. Бороненко в своей диссертации приводит точку зрения исследователя Бр. ле Гуэза, который «пишет, что Беккет “ненавидел” творчество Бальзака, сравнивая его со снежным комом – “ты делаешь что-то, у чего-то есть причины, причины, причины, и все это идеально последовательно”» [Бороненко 2012: 79].

Критические высказывания Беккета о бальзаковской манере письма,

как правило, почерпнуты из романа «Мечты о женщинах, красивых и так себе» (*Dream of Fair to Middling Women*, 1931–32; публ. 1993), оставшегося неопубликованным при жизни автора: «Образ действия, представляющий нам ложным, Бальзака, например, или божественной Джейн и многих других, состоит в исследовании злключения или отсутствия злключения у персонажа, помещенного в этот самый обратный поток, как если бы в этом состоял весь рассказ» [Беккет 2006: 178]. Однако в ранней и зрелой (тоже опережающей драматургию) прозе Беккета отсылки к бальзаковскому тексту разнообразны и достаточно многочисленны: в новелле «Успение», романах «Моллой», «Мэлон умирает». Причем – в отличие от неприятия эстетики социального в романах Бальзака – не вызывает сомнений действительный пиетет Беккета по отношению к «Философским этюдам»: исследователи называют, в частности, произведения «Луи Ламбер», «Серафита» – и «Шагреновая кожа» [Ackerley, Gontarski 2002: 37]. Дж. Ноулсон отмечает: «Каким бы новаторским ни предстояло быть его собственному творчеству, Беккет всегда видел себя принадлежащим к и черпающим из широкой европейской литературной традиции» [Knowlson 2004: 70].

В «Мерфи» (*Murphy*, 1936), «самом традиционном из романов Бальзака» [Knowlson 2004: 195], позволяющем говорить и о достаточно внятном сюжете, и даже о вполне определенном (хотя и своеобразном) характере персонажа (и персонажей), главный герой предпочитает ограничивать себя в движении. Мэрфи проводит дни, привязав себя к креслу, но пытаясь таким образом высвободить свою духовную составляющую: «Он сидел так в своем кресле потому, что это доставляло ему удовольствие! Во-первых, это доставляло удовольствие его телу, ублажало тело. Потом это предоставляло ему свободу разума. Ибо он не мог зажить жизнью разума <...> покуда не ублажено его тело» [Беккет 2002: 6]. С креслами связано в романе и упоминание имени Бальзака, правда, это совсем другие кресла, предмет обстановки в комнате Мерфи и Селии, воплощение исключительно материального начала – в отличие от освобождающей от телесного качалки героя: «Два массивных необитых кресла с высокими спинками, вроде тех, что нашли свой конец под Бальзаком, дали им хотя бы возможность есть сидя» [Беккет 2002: 67].

Сходство Мерфи и Рафаэля де Валантена определяется попытками физически исключить себя из привычного, или активного, хода жизни, но по-разному и с различными целями. Рафаэль неоднократно старается остановить сокращение шагреновой кожи, не желая «ничего»; его отказ от действий (неизбежно влекущих за собой стремления и желания) распадается в романе Бальзака на несколько этапов. Изначально, получив богатство «из Калькутты» и поняв механизм действия кожи, Рафаэль ведет уединённый образ жизни богача, чьи желания – в соответствии с

установленным в доме порядком – исполняются до того, как они могут возникнуть: «Маркизу нечего желать» [Бальзак 1960: 18: 506].

Во второй раз, после страстной вспышки любви к Полине, когда «благоразумие» было на время отброшено, Валантен сбегает от возлюбленной и от парижской жизни «на воды Экс», а затем поселяется в горной крестьянской хижине, чтобы «освободиться от себя самого» [Бальзак 1960: 18: 578]. Наконец, наиболее показательной попыткой «прожить долго без желаний» становится просьба к Бьяншону составить «питье с небольшой долей опия, чтобы я все время находился в сонном состоянии <...> Спать – это все-таки жить!

<...> В течение нескольких дней Рафаэль погружен был в искусственный сон. Благодаря материальной силе опия, воздействующей на нашу нематериальную душу, человек с таким сильным и живым воображением опустился до уровня иных ленивых животных, которые напоминают своею неподвижностью увядшие растения и не сдвинутся с места ради какой-нибудь легкой добычи. Он не выпускал к себе даже дневной свет, солнечные лучи больше не проникали к нему. Он вставал около восьми вечера, в полусознательном состоянии утолял свой голод и снова ложился. Холодные, хмурые часы жизни приносили с собой лишь беспорядочные образы, лишь видимости, светотень на черном фоне. Он погружился в глубокое молчание, жизнь его представляла собою полное отрицание движения и мысли» [Бальзак 1960: 18: 584-585].

Жизнь Мерфи в романе Беккета внешне очень напоминает «сонное» состояние Валантена: герой целыми днями раскачивается в кресле, «успокаивая тело», чтобы оно не мешало его погружению в свое духовное «я», «внутренний универсум». «Внешний универсум» героя почти не волнует: это «почти» здесь принципиально, потому что и Мерфи постепенно избавляется от желаний, но не насильственным (с помощью опия, как Рафаэль), а, скорее, эволюционным путем: чем больше он понимает свой внутренний универсум, тем меньше его волнует внешний. Автор посвящает отдельную (шестую) главу в романе описанию «разума Мерфи», который «составляет в конечном счете основное содержание этих заметок»:

«Разум Мерфи, как он рисовался самому себе, был обширной поллой сферой, герметически закрытой для проникновения из внешнего универсума. Это не означало его бедности, поскольку он не исключал ничего, чего бы не содержалось в нем самом. <...> Реальное и виртуальное, представленное в его разуме, он различал не как форму и бесформенную тоску по форме, но как нечто, воспринимаемое им и умственно, и физически, и нечто, воспринимаемое только умственно» [Беккет 2002: 111-112].

Движение «внутри» (при парадоксальной внешней неподвижности героя; раскачивается только его кресло-качалка), к своему личному универсуму неоднозначно и непоследовательно, оно действительно напоми-

нает раскачивание: вперед-назад. В конце концов, пройдя через активную фазу своей жизни – работу санитаром в психиатрической клинике, он приходит к постижению законов индивидуального универсума, но практически сразу же погибает в результате несчастного случая: его «разум» полностью освобождается от телесности. «По сути, – считает Д. В. Токарев, – он становится Богом, ведь Богу неведомы телесные ограничения, но Богом, который не осознает себя Богом, Богом, который существует лишь в виде чистой потенциальности» [Токарев 2003: 273].

Категория божественного в художественном космосе Беккета, увлекавшегося в 1930-х гг. не только аналитической психологией К.Г. Юнга, но и картезианской философией XVII в., включая А. Гейлинкса (и его толкованием дуализма духовного и материального) [Knowlson 2004: 206–207], заслуживает отдельного разговора. Но, если уравнивать в беккетовской модели мира Бога и Годо, то Мерфи одной из версий загадочного и бесконечно ожидаемого персонажа, конечно, еще не является. На пути и к Годо, и к минимализму, и к персонажам «обездвиженным» уже в буквальном смысле (Безымянный в одноименном романе или Нелл и Нагг в «Конце игры»), Беккету еще предстояло перейти в своем творчестве на французский как ведущий язык его письма.

Отвечая в 1956 г. на вопрос, почему от начал писать по-французски, С. Беккет произнес ставшую знаменитой фразу: «Потому что на французском легче писать без стиля» (“Parce qu’en français c’est plus facile d’écrire sans style”) [Ackerley, Gontarski, 2004: 205]. «Писать без стиля» (sans style) – тоже своего рода редукция, устранение «чужого слова», наиболее активно живущего в родном языке. Но и французский «без стиля» способен в очередной раз обнаружить параллель с Бальзаком, критиковавшим с помощью той же характеристики свой – социальный – мир с его сжимающимися, как шагреновая кожа, подлинными ценностями: «Молодые писатели без стиля стояли рядом с молодыми писателями без идей» [Бальзак 1960: 18: 376]². От «подробностей» бальзаковского романа к минимализации действия и персонажа в беккетовской драме пройден большой путь, но и «неприятие» Беккетом Бальзака, и диалог произведений, ставших классикой двух разных культурных эпох, способны добавлять образу Годо новые литературные, языковые и театральные смыслы.

Литература

1. *Арто А.* Театр и его двойник. М.: Мартис, 1993. 191 с.
2. *Бальзак О.* Шагреновая кожа / пер. Б. Грифцова // Бальзак О. Собр. соч. в 24 т. Т. 18. М.: Изд-во «Правда», 1960. С. 337-591.

² “De jeunes auteurs sans style étaient auprès de jeunes auteurs sans idées, des prosateurs pleins de poésie près de poètes prosaïques”
(https://fictionbook.ru/author/honore_de_balzac/la_peau_de_chagrin/read_online.html?page=3).

3. *Бальзак О.* Делец / пер. Е. Гунста // Бальзак О. Собр. соч. в 24 т. Т. 22. М.: Изд-во «Правда», 1960. С. 243-346.
4. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с фр. и сост. Г. К. Косикова. М.: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994. 616 с.
5. *Беккет С.* В ожидании Годо / пер. с англ. О. Тархановой // Беккет С. Театр: Пьесы. СПб.: Азбука, Амфора, 1999. С. 21-121.
6. *Беккет С.* Мечты о женщинах, красивых и так себе / пер. с англ. М. Дадяна. М.: Текст, 2006. 349 с.
7. *Беккет С.* Мерфи / пер. с англ. М. Кореновой. М.: Текст, 2002. 282 с.
8. *Богопольская Е.* Живите в долг, живите весело: «Делец» Бальзака снова в моде [Электронный ресурс] // Вебжурнал «Европейская афиша». 02.04.2014. URL: <http://afficha.info/?p=1407>.
9. *Бороненко А. В.* Специфика юмора в ирландской литературе 30-40-х годов XX века: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2012. 196 с.
10. *Затонский Д. В.* Бальзак // История всемирной литературы: в 9 т. Т. 6. М.: Наука, 1989. С. 195-206.
11. *Карельский А. В.* Метаморфозы Орфея.: Беседы по истории западных литератур. Вып. 1: Французская литература XIX `вв. / сост. О. Б. Вайнштейн. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. 279 с.
12. *Луков В. А.* Драматургия Бальзака во взаимоотражении с его «Человеческой комедией» [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2011. № 2. URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2011/2/Lukov_Balzac/.
13. *Луков В. А.* Тезаурусный «парадокс Элиота» и понятие «взаимотражение в художественной культуре» [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2012. № 1. URL: www.zpu-journal/zpu/contents/2012/1/Lukov_Paradox-of-Eliot-Interreflection/5_2012_1.pdf.
14. *Токарев Д. В.* «Воображение мертво вообразайте»: «Французская» проза Сэмюэля Беккета // Беккет С. Никчемные тексты. СПб: Наука, 2003. С. 257-315.
15. *Ackerley C. J., Gontarski S. E.* The Grove Companion to Samuel Beckett: a reader's guide to his works, life, and thought. New York: Grove Press, 2004. 686 p.
16. *Balzac H.* La Peau de chagrin [Электронный ресурс]. URL: https://fictionbook.ru/author/honore_de_balzac/la_peau_de_chagrin/.
17. *Brater E.* Beyond Minimalism: Beckett's Late Style in the Theater. New York, Oxford: Oxford University Press, 1987. 209 p.
18. *Cohn R.* Back to Beckett. Princeton, N. J.: Princeton University Press,

1973. 274 p.

19. *Hauck G.* Reductionism in Drama and the Theatre: The case of Samuel Beckett. Potomak, Maryland: Scripta Humanistica, 1992. 230 p.

20. *Knowlson J.* Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett. New York: Grove Press, 2004. 800 p.

21. *Melvill S.* "Postmodernism and art" // Connor S. (ed.) The Cambridge Companion to Postmodernism. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 82-96.

22. *Shepherd S.; Wallis M.* Drama/Theater/Performance. London, New York: Routledge, 2004. 262 p.

II. МАЛЫЕ ЖАНРЫ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОСТИ

УДК 821.111-343.4(Байетт А.)

Радько Е.В. (Екатеринбург)

К вопросу о поэтике современной английской сказки А. Байетт

Аннотация. В статье рассматривается поэтика современной английской сказки на примере сборников А. Байетт «Джинн в бутылке из стекла “соловьиный глаз”» (1994), «Духи стихий» (1998), «Черная книжка рассказов» (2003). Исследуются особенности сказочного хронотопа – совмещение неопределенного сказочно-го времени и места действия, мифического сакрального времени первотворения и реального бытового современного, переходы из одного типа пространства в другое, мифологическая основа и мифологемы сказок. Рассматривается поэтика сюжета современной сказки – метатекстовый нарратив, рассуждения персонажа о строении сказочного сюжета. Показаны особенности постмодернистской авторской «сказочной игры» и иронии, осмысление сделанности «текста» и переосмысление поэтики волшебной сказки. Модель волшебной сказки становится основой для поиска А. Байетт архетипов героев и сюжетов современной действительности. Автор показывает, как сказочное перетекает в реальное бытовое, а реальное бытовое может стать основой для нарратива волшебной сказки. Показана трансформация поэтики сказки от сборника 1994 года к сборнику 2003 года.

Ключевые слова: современная английская литература, поэтика текста, поэтика сказки, мифопоэтика, постмодернизм, литературное творчество, английские писатели, сказки, новеллы.

Abstract. The article deals with the poetics of a modern English fairy tale on the example of A. Bayett's collections «The djinn in the nightingale's eye» (1994), «Elements: stories of Fire and Ice» (1998), «The little black book of stories» (2003). The features of the fairy tale's chronotope (combination of uncertain fairy-tale time and place of action, mythical sacred time of the first creation and everyday transitions from one type of space to another, mythological basis and mythologems of fairy tales) are studied. The poetics of the plot of a modern fairy tale – a metatextual narrative, the reasoning about the structure of the fairy story are considered. The features of the postmodern author's fairy-tale game and irony, understanding of the text and rethinking of the poetics of the fairy tale are shown. The model of a fairy tale becomes the basis for the search of A. Bayett archetypes of heroes and subjects of modern reality. The author shows how the fairy tale flows into the real story, and the real story can become the basis for the narrative of the fairy tale. The transformation of the poetics of the fairy tale from the collection of 1994 to the collection of 2003 is shown.

Keywords: modern English literature, text poetics, poetics of the tale, poetics, postmodernism, literary creativity, English writers, tales, novells.

Современная английская писательница А.Байетт, лауреат Букера, удостоенная множества наград по литературе, в своих произведениях доста-

точно часто обращается к сказочным мотивам, фольклору. Мы постараемся рассмотреть небольшую часть ее творчества, а именно – три сборника малой прозы с точки зрения поэтики произведений и ее трансформации.

В сборнике «Джин в бутылке из стекла “соловьиный глаз”» (1994) автор иронически обыгрывает «каноны» волшебной сказки. Сборник открывается традиционной волшебной сказкой «Стеклянный гроб» (пер. с англ. – В. Ланчикова): неопределенное сказочное время («жил да был на свете портняжка»), пограничное сказочное пространство леса («шел он как-то лесом») отсылают читателя к нарративу волшебной сказки. В тексте присутствуют и привычные сказочные элементы: оппозиция своего-чужого (дом-лес, темная чаща), вынужденный путь героя, ряд испытаний персонажа (загадки, помощь, встреча героя-помощника (звери, девица-ветрица), волшебные звери, героя-проводника, трикстера, героя-дарителя (старик из загадочного дома) и волшебный предмет (ключ). Персонажа сопровождает серия запретов («рукою ты завесы не касайся») и наставлений («положи на глыбищу перо из хвоста этого петушка»), разгадывание загадок. Однако уже в первой сказке читатель обращает внимание на появление элементов иного культурного пространства, приметы современного времени, вторжение реалий невымышленного мира (герой-портняжка изначально отправляется в путь в поисках работы, а не ради сказочного испытания).

Сказочное время и пространство уже с начала сборника взаимодействуют со временем и пространством реального настоящего, постепенно развивая идею двоемирия. В первой сказке присутствует и авторская ирония: спаситель заколдованной чернокнижником-искусителем принцессы всего лишь простой портняжка, а не ожидаемый принц, освобождающий ее от временной смерти-сна в стеклянном гробу. А. Байетт ориентируется на «посвященного» читателя и обращается к известным сказочным нарративам, но не оправдывает читательского ожидания, меняя сказочные сюжеты. Первая сказка заканчивается традиционно – свадьбой героя со спасенной принцессой. Далее обыгрывание сюжета волшебной сказки нарастает.

Во второй сказке, «История Годэ» (пер. с англ. – Д. Псурцева), о молодом матросе и ожидавшей его на берегу невесте, читатель уже не увидит счастливого сказочного финала. Несмотря на то, что невеста моряка выполнила все наставления (ожидание на берегу в течение определенного времени), не нарушала запреты, сказка не заканчивается счастливой свадьбой, а оборачивается несколькими трагичными историями. С помощью сказочного языка А. Байетт рассказывает сюжеты из реального невымышленного мира, современные женские истории, помещенные в сказочное неопределенное прошлое, окутанное волшебными нарративами, предметами или персонажами (стук босых ножек невидимого пляшущего

дителя, который сводит с ума то одного, то другого персонажа сказки, становится причиной размолвок и смерти).

И уже в третьей сказке, «История старшей принцессы» (пер. с англ – А. Псурцевой), можно заметить интенсивное переосмысление «канона» сказочного сюжета, пересечение вымышленного пространства сказки и пространства автора и читателя. Персонаж выходит из своего сказочного мира и начинает рассуждать о строении сказки, приближаясь к роли автора текста или читателя-интерпретатора. Так, в сказке об «Истории старшей принцессы» присутствует традиционный сказочный зачин: «В давние-стародавние времена в королевстве меж морем и горами, меж лесом и пустыней жил король с королевой и было у них три дочери» [Байетт 2017: 33]. Далее следует описание счастливого детства принцессы, жизни в королевстве и неожиданная беда – пропажа голубого неба и поиски чудесного избавления от ненастья, поиск серебряной птицы счастья в саду у Горного старика. В путь отправляют старшую принцессу. С этого момента начинается отдаление от традиционной сказочной линии – принцесса «выходит» из пространства сказочного мира: появляются метатекстовые рассуждения о поворотах сказочных сюжетов, о морфологии нарратива, о функции персонажа. А. Байетт даже использует в самом тексте термины, описывающие структуру сказки («поиски чудесного избавления»): «...ей лезли в голову всякие прежде прочитанные истории. Например, истории о принцах и принцессах, пускавшихся на поиски чудесного избавления. Она стала размышлять о том, что же общего в этих рассказах. Двое старших братьев или сестер излишне уверенно отправляются в путь, совершали ту или иную оплошность и оказывались обращенными в камень, заточенными в каком-нибудь погребе или погруженными в волшебный сон, пока не спасет их третий отпрыск королевского рода, который сделает все правильно, вызволит их из плена и совершит назначенное...» [Байетт 2017: 37]. Принцесса задумывается о собственной судьбе и роли в тексте, этого был лишен персонаж волшебной сказки: «Я оказалась посреди знакомого сюжета, думала принцесса, и вряд ли я в силах его переменить; мне встретится испытание, я его не пройду, и мне придется провести семь лет в каменном обличье». [Байетт 2017: 38]. Героиня ведет себя не характерным для обычного сказочного персонажа образом, переходя в пространство уже автора и читателя. Два хронотопа вновь пересекаются. Далее принцесса встречает сказочных существ-проводников (в данной истории – насекомых), спасает их от разных несчастий, но постоянно при этом твердит, что и «эта сказка мне известна»: избежать неприятностей помогает знание сказочных историй.

Попытки выйти из конкретного сказочного пространства и подняться над ним встречаются неоднократно: «Конечно, у меня есть возможность покинуть эту несподручную историю и направиться по заданному

пути. Но я также могу удалиться с дороги, поискать в лесу собственных приключений... Согласно всем сказкам, коих и мне известно немало, помогать другим тварям всегда выгодно» [Байетт 2017: 41]. В тексте нередко встречаются и детали, приметы современного, а не сказочного времени прошлого («пока скорпион скрипуче рассказывал про свою беду, старуха расправила его злосчастный хвост и наложила шину»).

А. Байетт продолжает знакомить читателя со структурой сказки, не погружая его целиком в вымышленный мир, а сохраняя ситуацию острашения – предоставляя возможность остаться на границе двух миров и понять, как устроена сказка, как в любой современной жизненной истории может оказаться сказочная основа или архетип, но в то же время, как сама жизнь может стать сказкой: «Ты уразумела не только то, что попала в сказочные пути, но и что из одной сказки можно перейти в другую. Также ты имела довольно ума и мудрости, чтоб распознать: над тобой тяготеет проклятье, которое в то же время служит благом. И поэтому сказка для тебя оказалась более занимательной, чем сами события, из которых она состоит». Мы замечаем метатекстовые рассуждения волшебницы об общей с принцессой сказочной истории [Байетт 2017: 50]. Способность персонажа посмотреть на себя со стороны, увидеть свою роль, функции, границы сказочного пространства текста, структуру нарратива – то, что отличает эту сказку сборника.

Кроме того, сами персонажи создают новые сказочные сюжеты, показывая разные возможности сказки, несколько вариантов развития событий. Так, истории двух других сестер-принцесс, средней и младшей, оказываются для старшей принцессы не реальным происшествием, а вымышленным, лишь возможностью развития событий – тем, что с ними могло произойти в сказочном мире. Об этом старшая принцесса слышит от волшебной старухи-рассказчицы, но читатель так до конца и не узнает, произошли эти истории в читаемой сказке или остались всего лишь «текстом и тексте» и выдумкой старухи.

Сказочное пространство и для персонажа становится вымышленным, а не действительным, в котором он существует и проходит свой путь. Подобный финал превращается в инициацию принцессы, временную смерть в доме сказочной старухи-рассказчицы, а итог инициации – обретение тайного знания персонажа об устройстве сказки и о своем месте в ней.

Другой текст этого же сборника под названием «Драконий дух» (пер. с англ. – С. Бранда) повествует о причинах появления сказок – различных страхах, непонимании сил природы и невозможности повлиять на события: «Слова очевидцев или стали сказками или канули в небытие... Эти сказки сложены были оттого, что люди дивились своему извращению и радовались ему, со временем их стали рассказывать детям и внукам, как заговором отгоняя тоску. Слышалось в этих сказках, загад-

кою, намеком, как связаны между собою покой, красота и ужас» [Байетт 2017: 66].

В этой истории А. Байетт «ломает» сказочную традицию: не возник герой-спаситель, чудесное спасение происходит само собой: гигантские черви как внезапно появились и разрушили деревни, так и исчезли сами без постороннего вмешательства. В сказке нет дарителей, помощников, волшебных предметов, только лишь фантастические твари. Автор вновь нарушает границы сказочного пространства и напрямую обращается к читателю с вопросом: «Читатель спросит: а где же рыцари и героиноины, способные наконец-то явиться и познакомить осклизлые глаза этих уродищ со своими стрелами и картечью? Об этом шла речь у костров, но герои не явились... Старухи вспоминали старые сказки, где говорилось, что дыхание дракона усыпляет волю...» [Байетт 2017: 61]. В этой сказке не будет и счастливого финала.

Но ключевым произведением сборника можно считать историю «Джинн в бутылке из стекла “соловьиный глаз”» (пер. с англ. – И. Тогоевой), в которой сойдутся все лейтмотивы и линии предыдущих сказок. В ней присутствует пересечение сказочного неопределенного времени и современной жизни героини, Джиллиан Перхолт, женщины, «которая на редкость не соответствовала своему времени». В одном пространстве окажутся разведенная ученая-фольклорист, приехавшая на конференцию в Турцию, и джинн из восточной сказки, материализовавшийся в гостинице. О современности А. Байетт говорит языком сказочных архетипов и сюжетов. В истории много примет современного времени – это и гостиницы, и самолеты, и корабли, и технические новинки. Современная история жизни главной героини, рассказанная джину, становится еще одной из историй сказок восточных красавиц и цариц. Даже в будничном, прозаичном А. Байетт находит и показывает сказочные истоки и возможности. Описание конференции перемежается в тексте вставными восточными сказками и рассказами джинна, что подчеркивает совмещение пространств и времен. Джинн, можно сказать, выполняет функцию трикстера, соединяя прошлое и настоящее, сказочное и повседневное, бытовое, перемещаясь из одного культурного пространства в другое. Сюжет искушения змеем, несколько раз прозвучавший на конференции, стал отзвуком и жизни главной героини, испытывавший чувства к персонажу восточных сказок, напоминающего змея-искусителя. Тема конференции в Анкаре под названием «Истории о женских судьбах» – лейтмотив всего текста. В изученных на конференции текстах А. Байетт показывает общее, архетипическое, начало, свойственное жизни каждой женщины любого времени – испытания, инициация, коварство и равнодушные мужчин, неизбежная старость и одиночество. Образы женского и мужского начал, имеющие мифологические корни, в тексте преобладают.

Это и описание темных помещений театра, напоминающих пещеру, и влажные темные помещения Айя-Софии, бассейн в форме пещеры, преувеличенные мужские признаки самого джинна, ритуал, совершенный в Айя-София, «повышающий женскую фертильность», описание базара, напоминающего пещеру Алладина, чешуйчатая кожа джинна, похожая на кожу змея, искушение героини тремя желаниями.

Часто встречаются в тексте и мифологемы воды и огня. Водное начало связано в тексте преимущественно с женским началом (главная героиня часто оказывается в бассейне, душе, влажном соборе); огонь – с мужским началом (джинны созданы из огня).

В целом, развитие сюжета определяют две мифологические модели – миф об андрогине и миф о вечном возвращении. Они и становятся во многом архетипичными, неизбежными для всех женских судеб всех времен. Это то сказочное, мифологическое начало, которое всегда будет проявляться в повседневном, будничном, современном. Однако понятие судьбы в сказках и мифах амбивалентно связано с идеей выбора современной женщины, ее свободы: «Герои в волшебных сказках... подчинены судьбе и, по сути, дела являются исполнителями ролей, определенных ею. Обычно они предпринимают попытки изменить судьбу с помощью магических сил и средств, однако, что весьма характерно, это лишь усиливает влияние судьбы на жизнь героев... Романы нового времени посвящены теме выбора и причинам, побуждающим этот выбор сделать...» [Байетт 2017: 191-192].

Миф об андрогине иронически переосмыслен в тексте: Джиллиан Перхольт в юности пишет книгу о молодом человеке по имени Джулиан, который скрывался, переодевшись в женское платье, под именем Джулианна. Тяга ко второй половине, как поиск части себя, как ощущение неполноты, несовершенства своего тела, одиночества завершается в обретении любви Джинна и женского счастья (созвучны даже имена персонажей).

Основной сказочного сюжета оказывается и миф о вечном возвращении, обыгранный автором: периодическое одиночество и неожиданное счастье, исчезновение и возвращение в мир женщины мужчин как архетип современной женской доли и судьбы. Отпущенный после третьего желания на свободу джинн, полюбивший главную героиню и обладающий вечной жизнью, то исчезает, то возвращается (слова «вернусь снова» сопровождают каждую отлучку джинна). По похожему сценарию мифа «ухода и вечного возвращения» развивались и отношения главной героини с бывшим мужем: «Муж доктора Перхольт также покинул родной дом, бросил ее, перебрался в другое место после целых двух лет поисков собственного «я», после двух лет бесконечных переездов и отъездов, уходов и возвращений...» [Байетт 2017: 72]. Как справедливо отмечает Я. Ю. Ильяшенко, «если миф универсален и не преследует цели дать

оценку описываемому, то, проникая в сказку, он становится частью общей сказочной проблематики. Эта проблематика благодаря приемам, которые характерны для литературной сказки, рассматривается многогранно, приобретает аксиологичность, благодаря оценочным высказываниям персонажей или автора... А. С. Байетт помещает мифологию в современные сюжеты, что помогает читателю глубже проникнуть в различные вопросы бытия, которые всегда волновали человечество, раскрыть характер героев, сравнить взгляды персонажей с мифологическими представлениями о вечных проблемах». [Ильяшенко 2014: 192-193].

А. Байетт сказочные сюжеты сопоставляет с историями современной жизни, приземляет, делает их повседневными, но в то же время, истории современных будней, прозаичной жизни автор сборника облекает в форму сказки, включая рядовые современные истории в парадигму сказочных сюжетов о женских судьбах, обнаруживая вечные сюжеты и архетипы женской истории. Это и сюжет о Будур и Камар аз-Замане, о Гильгамеше и Иштар, женах и наложницах султанов и т.д. В то же время и сама жизнь Джиллиан Перхольт становится сказкой.

Основной принцип поэтики сборника «Джин в бутылке из стекла "соловьиный глаз"» (1994), на наш взгляд, заключается в обыгрывании канона волшебной сказки: это интеллектуальная игра с читателем в узнавание сказочного сюжета, переосмысление его, отход от традиционных линий волшебной сказки, метатекстовые размышления о нарративе, обращение к прецедентным сказочным сюжетам и мифологемам, переосмысление мифа, «приземление» его и наполнение современным содержанием.

В другом сборнике А. Байетт «Духи стихий» (1998) пространство сказки становится еще более условным, а соединение будничного и сказочного еще отчетливее выражает идею двоемирия, что приводит к столкновению миров или их конфликту. В истории «Ламия в Севеннах» (пер. с англ. – В. Ланчикова), сказочный персонаж Ламия иронично переосмысливается автором: похитительница детей становится похитительницей мужских сердец. В тексте присутствует и отсылка к поэме Дж. Китса «Ламия» (история змеи, пожелавшей стать женщиной). Однако увидеть и воспринять сказочное в прозаичном оказываются способны не все герои. Художник Бернад видит лишь волшебное сочетание цветов в воде и чешую змейки Ламии, воспринимая фантастичность ситуации как само собой разумеющееся, не замечая сказки, продолжая создавать лишь свои картины. Сказочную просьбу о поцелуе и волшебном перерождении в красавицу художник игнорирует. Богач Раймонд, получивший красивую спутницу, забывает о сказочной истории змейки и ее происхождении. Сказочное в будничном теряется.

В истории «Холод и зной» (пер. с англ. – Д. Псурцева) А. Байетт прибегает к композиционной структуре «сказка в сказке»: волшебная

история об Огнерозе, ледяной красавице-принцессе, перерастает в сказку о ее предке, но оказывается вполне современной историей о неразделенной любви и любовном треугольнике, а размышления принцессы о своей судьбе оборачиваются метатекстовыми рассуждениями о роли принцесс в сказке и о типах сюжета.

В сборнике «Духи стихий» (1998) по сравнению со сборником «Джин в бутылке из стекла "соловьиный глаз"» (1994) сокращается именно игровое начало, более отчетливо уже видно столкновение жанров сказки и новеллы и намечается тенденция к возникновению сказки из повседневных сюжетов современной жизни, когда бытовая будничная история, сама жизнь, облекается в форму сказки. Сборник «Духи стихий» больше представляет собой сборник преимущественно новелл, включающих в некоторых историях отдельные элементы сказочного нарратива.

Сочетание новеллы и сказки характерно и для сборника «Черная книжка рассказов» (2003). Однако по сравнению с предыдущими двумя, ранними, сборниками здесь можно отметить стремление автора создавать текст как современную новеллу с реалистичным, часто трагичным, сюжетом, а затем трансформировать этот сюжет в сказочный нарратив. Так история современной реальной жизни перейдет в финале произведения в сказку. Этот резкий переход, контраст, столкновение миров и историй заметно именно в более позднем сборнике. К примеру, в сборнике 1994 года можно было наблюдать не резкий переход и неожиданное возникновение сказки из серых будней, а смешение сюжетов, совмещение прошлого и настоящего, сказочного и реалистичного.

Новелла «Лесная тварь» (пер. с англ. – В. Ланчикова), открывающая сборник «Черная книжка рассказов» (2003), еще сохраняет преемственность с ранними сборниками: здесь видно обращение к прецедентному сказочному сюжету и наполнение его современными смыслами: мы видим ход современной жизни двух героинь, подруг. Их разочарования, потери и неудачи начинают определять история, оставшаяся в памяти обеих женщин: это встреча городских девочек Пенни и Примулы в лесу (сказочном пограничном пространстве) с гигантским червем. История о Гензель и Гретель, сказочная модель становится основой реальных событий, описанных в «Лесной твари». Воспоминание о лесном черве не отпускает главных героинь и меняет их реальную повседневную жизнь, приводит к сомнению: что же на самом деле настоящее. Миры сталкиваются и разрушают спокойное течение жизни (героини обращаются даже за помощью к психотерапевту). В финале детское подлинное воспоминание обретает форму вымысла, сказки, рассказанной уже другим детям.

В «Каменной женщине» (пер. с англ. – В. Ланчикова) романтическое двоимирие, напоминающие на первый взгляд двоимирие сказок Гофмана, становится особенно отчетливым. Современное, будничное резко пере-

ходит в сказочное. В центре сюжета оказывается история женщины Инес, которая перенесла страшную операцию, и чье тело обезобразил шрам. Однако вместо дефекта на теле героини постепенно появляются драгоценные камни, и она видит себя каменной женщиной, похожей на троллей скандинавских сказок или сказок Исландии. Превращение описывается как повседневное явление. И само это жизненное обычное явление становится у А. Байетт неожиданно сказкой. Однако до конца в тексте не проявлено: метафоры тела героини – это всего лишь последствия шока и нежелание смириться с действительностью и принять обезображенное тело, попытка уйти в мир иллюзий или превращение в каменную женщину – это волшебная сказка, изложенная прозаичным языком как нечто обычное. Когда сама жизнь становится литературной сказкой.

О столкновении мира фантазии и мира реального, их конфликте повествует следующий текст сборника («Литературное сырье» – пер. с англ. А. Псурцевой). Студентка создает несколько прекрасных художественных текстов, легким, изящным языком, становится лучшей писательницей на курсе, но живет в тяжелых условиях и внезапно погибает от рук убийцы. «Розовая лента» показывает, что мир грез, сказок героини – это история потери сознания, болезни. Прекрасный для нее мир иллюзий оборачивается тяжелой ношей для ухаживающего супруга. А. Байетт показывает разные формы присутствия сказки в современной жизни и ее возможности – от архетипической основы, преобразующего, созидательного, спасительного начала – до разрушающего.

В целом, можно сказать, что в трех рассмотренных нами сборниках видна некоторая трансформация поэтики сказки: от обыгрывания прецедентных сказочных и мифологических сюжетов, метатекстового анализа строения волшебной сказки до создания авторской, литературной сказки из «прозы» жизни. Так, в сборнике «Джин в бутылке из стекла "соловьиный глаз"» (1994) А. Байетт еще обращается к жанру волшебной сказки, но обыгрывает сказочный «канон», меняет сюжетные ходы, персонажи осмысливают свои функции, задумываются о строении сюжета и своей роли. Автор использует метатекстовые вставки, структуру «сказка в сказке», соединяет вымышленный и современный мир, включает различные детали прошлого и настоящего. Происходят переходы из одного культурного пространства в другое, персонажи перемещаются из прошлого в настоящее, сказочное и реальное перепутано. В этом сборнике видна и постмодернистская авторская ирония, демонстрация «сделанности сказки», ее сюжетных повторов, ее предсказуемости, общности сюжетных ходов.

В сборнике «Духи стихий» (1998), который можно в этом смысле считать переходным к «Черной книжке рассказов» (2003), уже намечаются изменения поэтики текстов: виден отход от игрового начала, остаются лишь отдельные элементы постмодернистской игры, и начинает сильнее

проявляться контраст, столкновение прозы жизни, новеллы и сказки. В более позднем сборнике «Черная книжка рассказов» отчетливее видна трагичная линия судеб, история жизни неожиданно и резко оборачивается сказкой, в некотором смысле нарушая читательское ожидание (как отзвук поэтики более раннего сборника).

Но остается неизменным и, в некотором смысле, общим для трех исследованных нами сборников, даже несмотря на разное время их появления, авторское стремление найти общий сказочный код, архетип для событий действительности, современных историй, способ понять временные связи прошлого и настоящего, общие закономерности истории судеб, аккумулированные в сказочном или мифологическом сюжете.

Литература

1. *Байетт А.* Чудеса и фантазии / пер. с англ. С. Бранда, Д. Бузаджи, О. Исанвой и др. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017. 544 с.
2. *Бочкарева Н. С.* Художник и его модель в повести Л. Улицкой «Сонечка» и в рассказе А. С. Байетт «Ламия в Севеннах» // *Мировая литература в контексте культуры.* 2014. № 3 (9). С. 142-148.
3. *Владимирова Н. Г.* Идея судьбы и ее интертекстуальные проекции в «fairstory» А. С. Байетт «Джинн в бутылке из стекла “соловьиный глаз”» // *Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта.* Серия: Филология, педагогика, психология. 2017. № 2. С. 58-63.
4. *Ильяшенко Я. Ю.* Литературные аллюзии в сказках А. С. Байетт // *Управленческое консультирование.* 2014. № 3 (63). С. 175-180.
5. *Лебедева О. В.* К вопросу о жанровой принадлежности произведения малой прозы А.С. Байетт «Стеклянный гроб» // *Филологические науки. Вопросы теории и практики.* 2015. № 4-1 (46). С. 98-100.
6. *Лебедева О. В.* Основные принципы циклизации английской новеллы второй половины XX столетия // *Филологические науки. Вопросы теории и практики.* 2016. № 4-2 (58). С. 24-26.
7. *Лебедева О. В.* Поэтика межжанрового взаимодействия в произведении А. С. Байетт «Джинн в бутылке из стекла “соловьиный глаз”» // *Филологические науки. Вопросы теории и практики.* 2016. № 4-1 (58). С. 27-29.
8. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М.: Академический проект; Мир, 2012. 331 с.
9. *Пропт В.* Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт-Пресс, 2003. 144 с.

Гимранова Ю.А. (Челябинск)

Модификация тургеневской проблемы «отцов и детей» в современной малой прозе

Аннотация. Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети» вызывает споры с момента издания и по сей день. Он интересен не только созданными автором образами его современников, цепко выхваченных из жизни, но и вечной проблемой взаимоотношений отцов и детей. Независимо от политического режима и социальных обстоятельств роман присутствует в школьной программе в качестве обязательного для прочтения, что делает его самым известным среди романов Тургенева. Отсюда усиленный интерес современных писателей к тексту XIX века. Задача статьи – осуществить интертекстуальный анализ ряда современных прозаических текстов, содержащих в себе модифицированную проблему «отцов и детей». Рассматриваются тексты Е. Водолазкина «Отец и сын», Дм. Быкова «Отцы и дети – ремейк», В. Пьецуха «Базаров как альбатрос», Ю. Безелянского «1000 и два поцелуя», О. Овчинникова «Доказательство» и К. Булычева «Отцы и дети», В. Березинского «Отцы и дети и внуки». Современные писатели, обращаясь к тургеневскому интертексту, переосмысливают предмет внимания канонического романа и пытаются дать ответ на вечный вопрос, трансформируя проблематику романа до малой прозаической формы.

Ключевые слова: интертексты, русские писатели, литературное творчество, малые жанры.

Abstract. Turgenev's novel «Fathers and Sons» raises controversy from the time of its publication. It is interesting not only for the images of his contemporaries, who were snatched from life, created by the author, but also as an eternal problem of the relationship between fathers and children. Regardless of the political regime and social circumstances, the novel remains in the school curriculum, what makes it the most famous among the Turgenev's novels. There is undoubtedly an increased interest of writers towards the text of the XIX century. The goal of the article is to carry out an intertextual analysis of a number of modern prose texts containing the modified «fathers and children» problem. The texts are: Ye. Vodolazkin «Father and Son», D. Bykov «Fathers and Sons – Remake», V. Pietsukh «Bazarov as an Albatross», Yr. Bezelyansky «1000 and Two Kisses», O. Ovchinnikova «Proof» and K. Bulychev «Fathers and Sons», V. Berezhinsky «Fathers and Children and Grandchildren». Contemporary writers referring to Turgenev's intertext rethink the subject of the novel and try to answer the eternal question, transforming the problems of the novel to a small prose form.

Keywords: intertexts, Russian writers, literary creativity, small genres.

Роман «Отцы и дети» с момента издания и по сей день обладает особым общественным значением, вызывая при этом неугасаемые споры. Вне зависимости от политического режима он остро воспринимается в любых историко-культурных обстоятельствах. Широко известный благодаря обязательному присутствию в школьной программе роман Тургенева

ва становится обреченным на формирование устойчивых рецептивных стереотипов вокруг него. На сегодняшний день можно выделить три прочных клише, связанных с «Отцами и детьми», на которые опирается современная русская литература. Безусловно, в основании этих стереотипов лежит справедливое и небезосновательное осмысление романа, прошедшее общественную рецепцию. Современный исследователь творчества Тургенева, И. А. Беляева, выделяет следующие клише в восприятии классического текста:

1. «Это книга, в которой отражен социально-исторический конфликт, возникший между отцами и детьми, либералами и демократами, дворянами и разночинцами...».

2. Это текст о судьбе дворянства и будущем русской демократической мысли.

3. Это история о трагической судьбе лишнего человека, Базарова, явившегося в этот мир преждевременно [Беляева 2017: 7-8].

Редукция романного жанра, как одно из проявлений кризиса крупной формы в современной литературе, приводит к сужению семантического поля классической проблемы. Современные авторы чаще избирают малые прозаические жанры в качестве одного из способов переосмысления формы романа. Размер текста в данном случае становится не столько сжатием в количественном смысле, сколько в качественном.

«Короткий рассказ» или «рассказ-случай» (авторская жанровая номинация) Евгения Водолазкина «Отец и сын» (2012 г.) (сб. «Инструмент языка. О людях и словах») понижает вневременную проблему взаимоотношения поколений до уровня конкретной семьи «профессора Б., сына покойного академика Б.» [Водолазкин 2012: 44]. Одновременно происходит и трансформация «внутрисемейного конфликта» в конфликт общества (внешнего мира) с семьей, встающей на защиту чести и достоинства своего предка. Рассказ проникнут авторской иронией, которая находит выход в лексике (контаминация канцеляризмов («был расстроен в высшей степени», «было признано», «анатомические подробности проекта» [там же: 44]) и экспрессивного высказывания («готов выпустить ... кишки через нос» [там же: 44])), тематике (пробуждение первобытного инстинкта защитника в ученом), а также стиле повествования. Использование Водолазкиным коротких односложных предложений, создающих эффект протокольной записи, позволяет читателю соприсутствовать. Мы видим всю историю от начала и до конца: оскорбление («высмеивала излишнее увлечение академика литературой соцреализма» [там же: 44]), угроза обидчику, вывод («Своего намерения профессор так и не осуществил» [там же: 44]).

Название рассказа, во-первых, отражает частный характер описываемой проблемы, во-вторых, содержит аллюзивную отсылку к роману

Тургенева, а также представляет собой намек на религиозную формулу, в которой заключена идея единственности Отца и Сына, которую, по мнению современных исследователей, отразил И. С. Тургенев в своем романе («универсальный характер противостояния старого и нового дополняется вопросом о том, кто же предписал этот закон противостояния, другими словами, вопросом о том, каковы же взаимоотношения тварного мира и Творца, то есть всеобщего Отца» [Полтавец 2009: 60]).

Жанровая номинация, выбранная автором, «рассказ-случай», акцентирует внимание на коммуникативности, лаконизме и точности описываемых деталей единственного события, изложенного в тексте, что, несомненно, сближает текст Водолазкина с анекдотом, который, в свою очередь, представляет в себе общую картину абсурдности жизни в современном обществе.

В постмодернистском ключе проблему взаимоотношения отцов и детей представляет Дмитрий Быков, перу которого принадлежит текст под названием «Отцы и дети – ремейк» с подзаголовком «Новые фрагменты старого романа» (2017 г.). Эта авторская номинация отражает содержание: четыре отрывка, повторяющие один сюжет – первую встречу Базарова и Павла Петровича, но в разном времени. Указать точные временные отрезки в своем произведении важно для современного автора, как и для Тургенева было важно указать конкретную дату – 20 мая 1859 года. Быков избирает значимые в истории России временные отрезки, каждый из которых привнес в общество определенный тип личности: время хрущевской оттепели – 1960-е (противостояние коммунистов-сталинистов и стиляг), эпоха застоя – 1975 (диссидентов и комсоргов), перестройка и годы гласности – 1988 (коммунистов и демократов) и 2007 – современная политическая ситуация (младореформаторов и политически активной молодежи).

Повторяющиеся фрагменты вписаны в эпизод знакомства Павла Петровича Кирсанова и Базарова, в четвертую главу классического романа. Начинаясь и заканчиваясь цитатой («В этот момент в гостиную вошел <...> Я нахожу, что Аркадий стал развязнее... я рад его возвращению» [Тургенев 1980: 18-19]), ремейк Быкова обыгрывает вневременную ситуацию отсутствия общности мировоззренческих, этических и прочих установок различных поколений. Также игровое начало присутствует и во введении в повествование второстепенного персонажа «старого охотника Тургенева» [Быков 2017], понимающего, что именно он и есть тот самый «лишний человек». Обыгрывая метафорическую «смерть автора» (Р. Барт), Быков делает ее реальной на примере самоубийства классика.

Повторяемость ситуации противопоставления предков и потомков осмысливается Быковым в игровой переделке, постмодернистском ремейке фрагмента классического романа, акцентируя внимание читателя на вечности проблемы, ее актуальности. «Метонимический принцип миромо-

делирования» [Маркова 2011] в тексте Быкова предполагает отражение всеобщего смысла бытия в конкретном предметно-бытовом плане. «Этот конфликт в русской литературе повторяется на каждом историческом переломе и воспроизводится в одних и тех же сущностных чертах с легкой переменной декораций» [Быков 2017], – подводит итог сам автор.

Соотносит тургеневскую проблематику с недавним советским прошлым и настоящим России и Вячеслав Пьецух в эссе «Базаров как альбатрос» (2010 г.). Он соединяет два стереотипа: о трагической личности Базарова и о судьбе русской демократической мысли на российской почве.

Признавая талант Тургенева в создании четких, натуральных, верно подмеченных, запоминающихся образов, Пьецух все же не скрывает ироничного отношения к классику: «Вот и прекраснодушный наш писатель Иван Сергеевич Тургенев туда же: в знаменитом своем романе “Отцы и дети” он, казалось бы, всего-навсего вывел сердитого прогрессиста Евгения Базарова в качестве новейшего продукта российской действительности, а чувство такое, как перевернешь последнюю страницу романа, точно в дверном проеме внезапно встал фертом жуткий, оскаленный призрак в длинном черном балахоне, постоял-постоял и погрозил тебе увесистым кулаком» [Пьецух 2010].

Именно речь, по мнению Пьецуха, делает Базарова запоминающимся. Анализируя высказывания нигилиста, современный автор раскрывает образ «прогрессиста», скрывающийся в разные времена под разными масками («под личиной ли социалистов-утопистов, анархистов или большевиков» [Пьецух 2010], комсомольцев, партработников или демократов). Только одну нигилистическую максиму принимает автор: «Русский человек только тем и хорош, что он сам о себе прескверного мнения» [Тургенев 1980: 43]. Именно самоедство как национальная черта мешает русскому человеку гордиться собой и своей страной, но она же делает его уникальным.

С помощью анализа тургеневского героя Пьецух заставляет читателя задуматься о современном политическом, экономическом и социальном положении в России. Ведь как бы ни было «чижало», сегодня русскому человеку остается только надежда: «Может быть, обойдется, а может быть, конец света на носу в том смысле, что русские тоже наперечет, и если нашей нации суждено спастись, то единственно благодаря чудесному легкомыслию или, вернее, неиссякаемой вероспособности в лучшее будущее, которую нам предоставили Небеса» [Пьецух 2010]. А вечный образ «сердитого прогрессиста», «крайне несимпатичного» Базарова, даже сейчас «все реет над Россией в своем черном балахоне с кистями», то и дело предвещая новую «грандиозную социально-экономическую беду» [там же].

Образ Базарова лег в основу создания фантастического рассказа Олега Овчинникова «Доказательство» (2001 г.), сюжетом которого явля-

ется спор Павла Петровича Кирсанова и Евгения Базарова. Имена героев не изменены, поскольку автор намеренно стилизует свое произведение под текст XIX века, что позволяет начать повествование с середины романа И.С. Тургенева.

За рамками повествования остается завязка – спор, описанный Тургеневым: Базаров призывает «отыскать в современном быту хоть одно утверждение, которое не вызывало бы полного и беспощадного отрицания» [Овчинников 2001]. Кульминацией становится сцена испытаний «Небесного Летуна», с помощью которого нигилист пытается опровергнуть единственный тезис, который нашел Павел Петрович – «земля круглая» [там же]. Развязка же состоит в поражении «отцов» в лице Павла Петровича, которому до конца жизни мерещится смех нигилиста.

Установка на фантастичность позволяет современному автору акцентировать внимание читателей на несколько иной грани поставленной Тургеневым проблемы: лишь нигилистам, способным все отвергнуть и поэтому абсолютно свободным от принципов и авторитетов, покоряется технический прогресс. Однако, им нет места на Земле, только в системе «Проксима Центавра». Выстраивая свой текст как доказательство, автор приводит читателя к мысли, что даже при свершении великих открытий, способных перевернуть сознание простого человека, нигилист Базаров остается лишним человеком на своей планете.

Также для писателей-фантастов проблема «отцов и детей» представляет интерес и на уровне универсального характера противостояния старого и нового.

Кир Булычев (Игорь Всеволодович Можейко) в рассказе «Отцы и дети» (1994 г.) иронично рисует социальную и экономическую катастрофу в развивающемся городе. Метафорическое высказывание «уменьшить аппетиты» переходит в буквальное исполнение приказа – взрослое население города уменьшено в два раза. Неизбежная детская революция приводит к аресту взрослых, закрытию школ, отмене умывания и супа, а также к неограниченному доступу к сладостям. Ничем не ограниченные дети (младшие школьники и детсадовцы) выстраивают свою диктатуру власти, поднимают руку на физически слабых маленьких родителей. За несколько дней свободы дети низвергают все авторитеты и буквально разрушают город Великий Гусярь. Добавление фантастического элемента в повествование способствует гиперболизации проблемы взаимопонимания поколений, которые в трактовке Булычева общего языка никогда не найдут.

Еще один писатель-фантаст, Владимир Бережинский в микрорассказе (авторская номинация) «Отцы и дети... и внуки» (2000 г.) заглядывает дальше, чем на одно поколение. Уже в названии появляются те, кто сменит «детей» на их пути отрицания. Обычная ситуация раскопок во дворе (ремонт теплотрассы или канализации) оборачивается метафорой. «От-

цы» копали, «дети» закапывают (на следующий день во дворе «совершенно гладкая площадка»), а «внуки» («дети детей») снова роют: «Немного в стороне, у самого края бывшей ямы, сидел карапуз лет трех и сосредоточенно орудовал совком. За ним тянулась ровная широкая и глубокая канава...» Так, автор показывает вечность данной проблемы, а также круговорот жизни.

Еще одна оригинальная жанровая стратегия лежит в основе занимательной энциклопедии «Тысяча и два поцелуя» (2004 г.) публициста, писателя и журналиста Юрия Безелянского. Соединение произведений в энциклопедии составляет своеобразную мозаику, узор которой представляет часть целостного взгляда современного человека, находящегося в круговороте телевизионного, музыкального, компьютерного и прочих восприятий действительности. Авторская номинация – энциклопедия не отражает реального содержания произведения. Это скорее цикл публицистических заметок, статей, соотносимых между собой только тематикой – историей поцелуя. Малую форму своих текстов автор объясняет так: «Никаких трактатов... сузим все до маленького компонента, фрагмента...» [Безелянский 2004: 131]. Современный писатель с помощью темы поцелуя (а именно отношения к нему в прошлом и сейчас) задевает проблематику взаимоотношения поколений и приходит к выводу, что постоянное движение истории оставляет правыми лишь детей. Потомки Базарова сегодня уже не лишние, а самые нужные люди. Безелянский от частного приходит к общему, от вопроса о поцелуе он приходит к историко-социальному вопросу взаимоотношений старого и нового, уходящего и приходящего.

Таким образом, современная малая проза, обращаясь к классической проблеме «отцов и детей» сужает ее семантическое поле, опираясь на общественную рецепцию романа Тургенева, и модифицирует проблематику под современные исторические процессы за счет ее вневременного характера.

Литература

1. *Безелянский Ю.* Тысяча и два поцелуя: Занимательная энциклопедия. М.: ОАО Издательство «Радуга», 2004. 336 с.
2. *Беляева И. А.* «Отцы и дети» И.С. Тургенева: роман о «вечном примирении» [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ottsy-i-deti-i-s-turgeneva-roman-o-vechnom-primireanii> (дата обращения: 18.05.2018).
3. *Быков Дм.* Карманный оракул [Электронный ресурс]. URL: <http://ogrik2.ru/b/dmitrij-lvovich-bykov/karmannyj-orakul-sbornik/26960> (дата обращения: 17.05.2018).
4. *Водолазкин Е. Г.* Инструмент языка. О людях и словах. М.: Астрель, 2012. 349 с.

5. *Маркова Т. Н.* Авторские жанровые номинации в современной русской прозе как показатель кризиса жанрового сознания [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/1/ma15.html> (дата обращения: 18.05.2018).
6. *Овчинников О.* Доказательство [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rulit.me/books/dokazatelstvo-read-327970-1.html> (дата обращения: 18.05.2018).
7. *Полтавец Е. Ю.* Отцы и дети в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети». К вопросу о смысле названия / Тургеневские чтения – 4.: Русский путь, 2009. 416 с.
8. *Пьецух В.* Базаров как альбатрос [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2010/4/pe14.html> (дата обращения: 17.05.2018).
9. *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 18 т. Т. 7. М.: Наука, 1980. 640 с.

Сейбель Н.Э. (Челябинск)

**Жанровый статус сцены в пьесах-циклах
(на материале немецкой драматургии)**

Аннотация. Процесс «распада» пьесы на отдельные сцены начался еще у Б. Брехта («Страх и отчаяние в Третьей империи» 1938). В контексте постдраматического театра такие «циклические» пьесы, созданные по принципу монтажа, становятся востребованным и продуктивным жанром («Германия. Смерть в Берлине», «Волоколамское шоссе» Х. Мюллера). «Новая драма» также активно берет на вооружение эту форму («Protection» А. Хиллинг). Каждая сцена в этом случае, как новелла в новеллистическом цикле, обладает своей внутренней полнотой и законченностью. В контексте целого они организуются в систему отражений, смысловых и сюжетных вариаций, трагических и комических повторов, однако каждая из сцен получает определенную долю свободы, что особенно очевидно при сравнении пьес в эволюции: их связи со временем становится все слабее, а каждая из сцен обретает всё большую законченность и внутреннюю значимость. Специфика этих «сцен» как переходного жанрового образования – предмет исследования. В статье доказывается, что отдельная сцена внутри пьесы-цикла, во-первых, обладает самостоятельностью. Во-вторых, сцены, являясь наиболее поздним, по времени возникновения, малым драматическим жанром, структурно ориентированы на эпические и лирические аналоги. В-третьих, «расширение» содержания сцены происходит за счет умолчания, хронологической ломки и соединения нарочитой театральной условности с традицией психологического театра.

Ключевые слова: литературные жанры, умолчание, нелинейная драма, немецкая драматургия, немецкие драматурги, литературное творчество.

Abstract. The process of «disintegration» of the play into separate scenes began as early as in B. Brecht's «Fear and Despair in the Third Empire», 1938. In the context of post-dramatic theater, such «cyclic» plays, created on the principle of montage, are becoming popular and productive genre («Germany, Death in Berlin», «Volokolamsk Highway» by H. Muller). «New drama» also actively takes this kind of structure organization («Protection» A. Hilling). Each scene in this case, as a short story in the novelistic cycle, has its internal fullness and completeness. In the context of the whole, they are organized into a system of reflections, semantic and plot variations, tragic and comic repetitions, but each scene receives a certain amount of freedom, which is especially evident when comparing plays in evolution: their connection has become weaker, and each scene acquires ever greater completeness and inner significance. The specifics of these «scenes» as a transitional genre formation is the subject of the research. The article proves that a separate scene inside the play-cycle, firstly, has independence. Secondly, the scenes, being the latest small dramatic genre so far, are structurally oriented to epic and lyrical analogues. Thirdly, the «expansion» of the content of the scene takes place with the help of silence, chronological breaking and the combination of deliberate theatrical convention with the tradition of psychological theater.

Keywords: literary genres, silence, non-linear drama, German dramaturgy, German playwrights, literary creativity.

Малые драматические жанры сами по себе – архаическая жанровая форма, представленная в разные эпохи «мимами» (сценами-бытовыми зарисовками в духе Феокрита), драмолетками (комическими сценами, возникшими еще в эпоху Возрождения), но не получившая широкого распространения. Не в последнюю очередь их малая востребованность объясняется причинами, связанными с организацией театрального «дела», хотя и таких пьес современная драматургия даёт немало: одноактные пьесы Матяя Вишнека («Представь, что ты Бог»), драмолетки Томаса Бернхардта («О, покойник») – яркая часть современного театрально-литературного процесса. Другой вариант – «распадающаяся» большая драма: пьеса, состоящая из отдельных, слабо связанных между собой сцен, составляющих цикл или набор картин. Первые такие эксперименты появились еще в драматургии немецкого романтизма, когда, как писал Карельский, «театр на наших глазах распадается на составные части – и именно благодаря этому распадению возрождается ежесекундно... как принцип, как игра» [Карельский 2004: 9] (Граббе К. Д. «Шутка, сатира, ирония и кое-что посерьезнее» – один из ярких примеров).

Поистине, классическим образцом такой пьесы стала «Страх и отчаяние Третьей империи» Б. Брехта, которую различные литературоведы определяют как «драматический цикл» и «ряд эпизодов» [Копелев 1966: 249], «цикл антифашистских сцен» [Бессмертнова 2015: 18], «сцены (1935-1938)» [Фрадкин 1963 и Бент 2013; 532]. Сам Брехт, характеризуя техники театра в речи, произнесенной на 4-м съезде писателей ГДР, «Различные техники построения пьес», говорит о двух принципиальных критериях для их дифференциации. Первый – причинно-следственные и хронологически-линейные связи, когда сцены «друг друга обуславливают» [Брехт 1965]. Второй – едва ли не более важный для автора – единство «атмосферы... и напряжения» [Брехт 1965]. Как раз написанные в духе «линейной» драмы произведения молодых современников он относит к тем, которые написаны в «"технике лубочных картинок", – в пьесах такого рода одна картина будто бы следует за другой, причем в них нет ни концентрированного действия, ни управляемого напряжения» [Брехт 1965]. Сцены «Страх и отчаяния...» наоборот «связаны ... общим настроением и тем, что все они, как трещины в стекле вокруг пулевой пробоины, сходятся к одному выводу: Германией правит страх» [Копелев 1966]. Смысловое единство возникает из отношений рядоположности, ассоциаций, контраста и сходства. Единообразие придают повторяющиеся элементы структуры: зонги-прологи, наличие «смысловых лакун» (недосказанности, умолчания, из которых возникает страх), соединение во всех сценах трех нарративных уровней («автор-повествователь, хор и акторы» [Бессмертнова 2015: 19]).

С другой стороны, вопрос о жанровом статусе отдельных сцен, составляющих это единство поднимается крайне редко, в частности Копелев выделяет «интермедии» и «сцены» [Копелев 1966], Фрадкин говорит о наличии нескольких «мимических» сцен, «образчиков «аристотелевской» драматургии» [Фрадкин 1963], Клюев, вступая с ним в полемику, говорит об «агитках» с «сознательным и оправданным исключением психологизма» [Клюев 1966: 95], Бент о сценах «в виде “репортажей”» [Бент 2013; 534].

Один из используемых Брехтом вариантов: сцена-анекдот, пример которой – сцена 2 («Предатели»).

Жанровые характеристики короткого комического рассказа с неожиданным финалом в его эпическом варианте – широко разработанная тема. Брехт переносит их в драматический текст, используя, соответственно, знаковую систему театра в качестве «замещающей» для отдельных языковых средств рассказываемого анекдота.

Во-первых, устный анекдот начинается с «метатекстового ввода» [Шмелева, Шмелев 1999: 263]: «Кстати...», «Хотите анекдот?» и т. д. В драматическом варианте Брехта «метатекстовым вводом» становится вступительная пауза, дающая представление о состоянии персонажей и предлагаемых обстоятельствах: доносчики-шпионы, представленные читателю во вводном зонге, подслушивают у двери своей «обывательской» [Брехт 1965 (1)] квартиры, арестован ли сосед. Благодаря зонгу, они изначально обличены: перед зрителем не бездействующие трусы, а подлецы-кляузники. Смысловую нагрузку этой паузы подтверждает и её исключительность: большинство сцен «Страх и отчаяния...» начинаются появлением активно действующего персонажа.

Во-вторых, текст анекдота организуется несколькими диктемами («минимальными тематизирующими единицами» [Чистякова 2012: 85], каждая из которых может быть развёрнута в самостоятельную текстовую историю и отделена «зиянием» от целого текста [Блох 2000: 57]). По Чистяковой, как правило, анекдот составляют «диктема-зачин», «диктема-развитие ситуации» и «диктема-развязка» [Чистякова 2012: 84]. В сцене «Предатели» Брехта таких смысловых блоков четыре. Первый – арест, второй – донос, третий – решение не вмешиваться, четвертый – жадность и нищета. 1 – 3 зачин и развитие ситуации, 4 – развязка. Первые три диктемы построены на нарушении хронологии. Временные скачки означают границы перехода от одной к другой. Кроме того, внутри каждой диктемы происходит «временной слом»:

1. От настоящего (звуки на лестнице) к только что произошедшему (избиение соседа и сломанная лестница);
2. От отдалённого прошлого (донос) к абстрактному настоящему (самоутешение);

3. От будущего (план выступить в оправдание соседа) к только что произошедшему (избиение)

Круг (временной) замкнулся относительно главного (хотя и внесценического) события: ареста. Игра временными пластами создает экспрессивную выразительность: чем дальше, тем больше боятся персонажи. Будущее страшит их настолько, что внутри последней диктемы возникает дополнительное молчание как знак принимаемого решения. Единственная ремарка появляется на месте «текста от автора» в эпическом анекдоте с той разницей, что содержание действия в рассказанном анекдоте (в силу вербализованности глагола) не может быть безоценочно и «развернуто» относительно конкретного героя: «мужчина подумал», «оба помолчали» и др. При замене же слова «жестом» (действием) ситуация обретает универсальность: молчит уже не кто-то конкретный, воцаряется молчание как пауза для всеобщих раздумий (в том числе и зрительских), и вариативность: от стыда до страха и от сомнений и выбора до самоустранения. Композиция основной части – «кольцо», в котором, собственно исчерпана тема предательства.

Финал воплощает еще одну жанровую черту эпического анекдота: «завершающая реплика фактически не заключает текст, а спорит с ним» [Чистякова 2012: 83], воплощает идею игры в неподходящей для игры ситуации [Руднев 1990: 100]. Избитый сосед, обвинение в прослушивании «чуждых» радиоголосов, борьба с собственной совестью отступают на задний план перед нанесенным материальным ущербом: «Куртку на нём разорвали» [Брехт 1965 (1)]. Не просто разрушена логика предыдущего повествования, герои приговорены за неспособность к постановке морально-этических вопросов. «Шкурный» интерес для них всегда окажется важнее гуманности, совести, даже страха.

Для последователя Брехта – Хайнера Мюллера – эксперименты с сознанием зрительного зала не менее важны. В драме он действует в направлении, аналогичном тому, в каком магические реалисты, а за ними М. Павич экспериментировали в прозе. Независимо друг от друга они прошли путем «развала» структуры и создания «интерактивного» текста. Они отрицают диктат фабулы (или действия – в драме). Мюллер возводит в ранг идеального образца коллаж, говоря, что система случайных связей и нагромождения событий – путь к новым смыслам. Завлит «Берлинер ансамбля» создает пьесы, в которых «хронология неструктурна и несущественна», построенные, по его собственному определению, в «драматургии бильярдного шара» [Мюллер 2012 (2): 423], в которой отсутствуют развитие действия, кульминация, градация напряжения с усилением к концу пьесы. Взамен всего этого он предлагает пятиактный эксперимент, где каждое следующее действие строится по своим законам, со своими персонажами, временем, приемами. Задача такого услож-

нения – «взвалить на людей как можно больше, чтобы они не знали, за что взяты в первую очередь,... чтобы заставить людей сделать выбор» [Мюллер 2012 (2): 423]. Так Мюллер пишет свои знаменитые пьесы «Германия. Смерть в Берлине» и «Битва», с такой же целью предлагает режиссерам объединить в единый блок отдельно написанные «Филоклетта», «Горация» и «Маузер». Рядоположными событиями при таком соединении драм в едином спектакле оказываются Троянская война, битва Рима и Альбы Лонги, Октябрьская революция.

Соединение разных фрагментов в единое целое дает Мюллеру представить зрителю свою концепцию истории, в которой действуют универсальные законы, повторяются одни и те же ситуации, и человек каждый раз должен сделать свой выбор, понимая, что это дорога, на которой очень легко оступиться.

Другая цель фрагментарного построения пьес – акцентирование внимания зрителя и постановщика на частном, а не целом: на эпизоде, реплике, варьирующемся от части к части мотиве и т.д. «Вообще, – писал Мюллер, – привычка к финальному напряжению на театре это целая проблема. Если пьеса написана плотно или представляет собой конгломерат сцен, а постановки ориентируются на финал, то воздействие частей куда слабее» [Мюллер 2012 (2): 443]. Поэтому нельзя не обратить внимание, насколько частотны в его творчестве пьесы, представляющие собой монологи, развивающиеся по лирическим, а не драматическим законам, следовательно, требующие иного подхода. В этих случаях отказ от «действенности» решает задачу внутреннего равновесия текста и его частей.

Уникальный образец малой драматической формы являют отдельные сцены «Волоколамского шоссе» (1984–1987), в частности «Русская увертюра», в которой «Мюллер ... отчетливее и целенаправленнее, чем А. Бек “раздваивает” сознание своего героя, превращая в драматургическую реальность то, что герой Бека думал про себя» [Колязин 2012: 509]. Форма – неразбитый на реплики белый стих – находится здесь в прямом противоречии с диалогическим содержанием: «В роли командира по возможности должны быть заняты два исполнителя...», один – в возрасте, штатский, другой – молодой, в военной форме [Мюллер 2012 (1): 369]. Сцена представляет собой размышления о дезертирстве и дезертирах как опасном явлении: «Жрут наш хлеб а сами кормят страхом Моих солдат» [Мюллер 2012 (1): 365].

Напряженность сцене придают ранее использованные Брехтом приемы: умолчание и игра со временем.

Умолчание создает зазор между напряженностью внутреннего спора и осуществимостью плана (никто не вступает в полемику, не оказывает сопротивления – конфликт в классическом смысле разрушен). Перед командиром стоит выбор расстрелять или нет, но слово «расстрел» возникает

лишь во второй половине текста. Момыш-Улы перебирает аргументы, ищет оправдание для отступающих, решает, каковы последствия возможного помилования. При этом не меняется точка зрения: мир объемлен не за счет различных позиций, а за счет отсутствия единой у героя, он способен всех «принять и понять». Понимая всех, персонаж и сам не замечает, как утрачивает себя, и стремится к финалу восстановить не только справедливость, но и границы собственного мира, для чего иногда нужно и раздвоиться, вступить в диалог с собой (отсюда разделение на «К1» и «К2»).

Не менее важны хронологические «сломы» и лакуны: вместе с занимающим двойную позицию нарратором мы оказываемся то внутри событий «казалось, этому конца не будет / Но фильм вдруг оборвался Кадр исчез» [Мюллер. С. 368], то вне них – на дистанции закончившейся войны и уже сделанного выбора: «Он говорит со мной безмолвно... Он кто расстрелян по войны законам Расстрелян по приказу моему» [Мюллер 2012 (1): 369]. Как пишет Г. Эдельман, «миг, когда командир вспоминает, может наступить и непосредственно после войны, и в войну, и в настоящее время, сейчас» [Мюллер 2012 (3): 444]. Комментируя «Волоколамское шоссе III», Мюллер предостерегает режиссера: «Расчленение текста зависит от предполагаемого времени сообщения... Для действия небезразлично, говорит ли надломленное (само)сознание или залатанное» [Мюллер 2012 (1): 380]. В зависимости от соотношения хронологических пластов спектакль будет «субъективный... или объективный» [Мюллер 2012 (1): 380]. Восполнение временных «лакун» в нём осуществляется за счет сценических приемов, делающих выбор непредрешенным и непредсказуемым: «Оружие должно быть видно, залпы слышны, место зрителя – между оружием и целью» [Мюллер 2012 (1): 369], «другая возможность» реальной. Помилование и объединение взвода не страхом, а гуманизмом становится для зрителя «провокацией», показывает иную возможность.

В рамках одного текста, таким образом, автор сталкивает несколько значимых для немецкой истории «срезов» и сбоев. Выбор точки отсчета остается за театром – и это выбор политический.

Представительница «новой драмы» Германии Аня Хиллинг – автор разноплановой. Её пьесы называют «драматургическим полевым экспериментом» [Берендт 2006] и шоком. Она поэтизирует повседневность, её играющие в рискованные игры подростки в «Звёздах» изъясняются ритмизованной прозой. Она создает гротескные картины мещанского быта в «Моем глупом сердце». Её пьесы отличает музыкальность (часто зафиксированная и в названии: «Радио Рапсодия», «Симфония солнечного дня») и фантазмагоричность. Это – драмы одиночества человека, неожиданно оставшегося наедине с собственными пороками, страхами и ничтожеством. Её взгляд – это взгляд со стороны, поэтому и обращение к

самому себе (или к залу) герой осуществляет во втором и третьем лице, поэтому появляются «призраки» – посторонний взгляд, наблюдающий за героями, а пьесы организуют мало связанные триптихи и циклы эпизодов. Хиллинг пишет о будничности больших ценностей, повседневности великих событий для героев, находящихся внутри них. Сама писательница говорит в своем интервью по поводу "Сарданапала": «Вина – это великая пустота..., бессмысленность,... полная усталость, которая уничтожает всё» [Hilling 2013]. Драма «Protection» (2005) продолжает традиции брехтовско-мюллеровской пьесы-цикла, состоящей из отдельных сцен, смысл которых в возможности находящихся на грани отчаяния людей помочь друг другу. Вынесенное в заголовок «Protection» – крик о защите и помощи дополняется эпитафией: «Я не могу изменить то, как ты чувствуешь, но я мог бы обнять тебя» (Massive Attak). Но чем теснее связаны персонажи, тем более жестокими и разрушительными становятся их отношения. Истинное спасение хиллинговских героев в надежде, не обретшей плоти, надежде, дарующей перспективу, надежде на любовь, близость, помощь. Три сцены – это «несостоявшаяся» встреча, «прикосновение», дарящее силы, и взаимное уничтожение друг друга людьми, ставшими «парой». Каждая из них обладает законченностью, внутренним сюжетом и собственной структурой.

Показательный пример сцены в цикле – Protection – первая сцена носит название всей пьесы: встреча уличной контрабасистки Люси и бездомного, подрабатывающего сбором магазинных тележек около универсама, Росса. Драма отражает её болезнь и его неловкие попытки облегчить ей последние дни – оба полны страха и недоверия, поэтому процесс сближения затягивается и момент просветленного взаимопонимания совпадает со смертью героини.

Малый объем сцены заставляет автора искать «ходы», которые помогли бы вместить значительное содержание в лаконичную форму. В связи с этой задачей пьеса наполняется лирическим: монологи героев практически не пересекаются до самого финала, каждый из них рассказывает свою историю. Непонимание и страх быть непонятым – доминирующее настроение обоих.

Не менее важна, значимая и в структуре «сцены» Брехта и Мюллера, хронологическая ломка, позволяющая расширить границы показываемого: в данном случае первые два фрагмента – перенесенные в начало срединные части. Они рассказывают нам, как в отношениях персонажей произошел «прорыв»: она с вызовом показала ему содержимое чашки, куда сплевывает мокроту во время приступов, он воспринял это как знак доверия и сделал решительный шаг к сближению (последовал за ней, чтобы охранять её сон под городским мостом). 3 – 8 эпизоды – ретроспекция; линейный рассказ предыстории: 14 месяцев он наблюдает за героиней и пытается сбли-

зиться с ней, 2 недели назад замечает, что она заболела и ей становится всё хуже. Через призму этих 14-ти месяцев становится понятно, насколько значима показанная кружка для обоих. Она выполняет функцию новеллистического пуанта – резко меняет отношения, расстановку персонажей, делает казавшиеся невозможными отношения реальными и необходимыми двум героям. Теперь каждое, даже случайное и кратковременное, расставание для них трагедия. 8 – 14 эпизод: сближение героев «наперегонки» со смертью. Показательно, что если Брехт и Мюллер, разрушая линейность драмы, уводят часть важных событий за сцену, то Хиллинг восстанавливает принцип показа всех «поворотных» эпизодов: чашка, подарок, смерть. Но в описании этих событий главным делает не взаимодействие героев, а проживание события каждым из них:

«Я остался.

Смотрел на неё с другой стороны улицы.

На её музыкальную постель.

Между нами проезжая часть. Трехполосная» [Хиллинг 2008: 249]

Кроме того, за счет постоянной смены нарратора вместо брехтовско-мюллеровской недосказанности возникает избыточность: одни и те же факты мы видим в двойном освещении и знакомимся отдельно с действиями и реакциями Росса и Люси.

Достаточно очевидно, таким образом, что отдельная сцена внутри пьесы-цикла, во-первых, обладает достаточной самостоятельностью, чтобы рассматривать её как отдельный текст и может быть сыграна, прочитана и изучена в полноте внутреннего содержания как в связи с контекстом, так и вне его. Во-вторых, сцены, являясь наиболее поздним, по времени возникновения, малым драматическим жанром, структурно ориентированы на эпические и лирические аналоги (в рассмотренных вариантах мы имеем дело со сценой-анекдотом, сценой-поэмой и сценой-лирической новеллой). В-третьих, «расширение» содержания отдельной сцены в цикле происходит за счет умолчания, хронологической ломки и соединения нарочитой театральной условности с традицией психологического театра.

Литература

1. Бент М. И. «Театр новой эпохи»: пьеса Бертольда Брехта «Мамаша Кураж и её дети». СПб.: Изд-во Сергея Ходова, 2013. С. 529-544.
2. Берендт Е. Рецензия на пьесу «Муссон» [Электронный ресурс] // Theater Heute. 2006. № 2. URL: <http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/hil/stu/ru5062042.htm>.
3. Бессмертнова С. В. Состояние принуждения к пограничной ситуации в цикле антифашистских сцен «Страх и нищета Третьей империи» // Филологос. 2015. № 3 (26). С. 17-21.

4. *Блох М. Я.* Диктема в уровневой структуре языка // Вопросы языкознания. 2000. № 4. С. 56-68.
5. *Брехт Б.* Различные принципы построения пьес [Электронный ресурс] // Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 тт. М.: Искусство, 1965. URL: http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht5_1_3.txt.
6. *Брехт Б.* Страх и нищета Третьей империи [Электронный ресурс] // Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 тт. Т. 5/1. М.: Искусство, 1965. URL: http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht2_3.txt.
7. *Карельский А. В.* Комедия не окончена // Немецкая романтическая комедия. СПб.: Гиперион, 2004. С. 5-29.
8. *Клюев В. Г.* Театрально эстетические взгляды Брехта. М.: Наука, 1966. 184 с.
9. *Колязин В. Ф.* Комментарии // Мюллер Х. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги. М.: РОССПЭН, 2012. С. 486-523.
10. *Копелев Л. З.* Брехт. М.: Молодая гвардия, 1966. 432 с.
11. Мюллер Х. Волоколамское шоссе // Мюллер Х. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги. М.: РОССПЭН, 2012. С. 362-391. (1)
12. *Мюллер Х.* Литература должна оказывать сопротивление театру // Мюллер Х. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги. М.: РОССПЭН, 2012. С. 418-431. (2)
13. *Мюллер Х.* Пока мы верим в будущее, нам не надо бояться прошлого // Мюллер Х. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги. М.: РОССПЭН, 2012. С. 442-452. (3)
14. *Руднев В. П.* Прагматика анекдота // Даугава. 1990. № 6. С. 99-102.
15. *Фрадкин И. М.* Творческий путь Брехта-драматурга [Электронный ресурс] // Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания в 5 тт. М.: Искусство, 1963. URL: http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht0_1.txt (дата обращения: 22.03.2018).
16. *Хиллинг А.* Protection // ШАГ 3: Новая немецкоязычная драматургия. М.: Немецкий культурный центр им. Гете, 2008. С. 235-280.
17. *Чистякова И. В.* Анекдот как литературный жанр // Вестник Вятского гос. университета: Языкознание. 2012. № 4. Т. 2. С. 81-85.
18. *Шмелева Е. Я., Шмелев А. Д.* Рассказывание анекдота как жанр современной речи: проблема вариативности // Жанры речи. Саратов: Колледж, 1999. С. 262-269.
19. *Hilling A.* «Bilder helfen mir zu fremden Leidenschaften» Ein Interview mit Anja Hilling [Электронный ресурс]. URL: [Theatertreffen blogfünf](http://theatertreffenblogfünf.de).
20. Mai 2013 [Электронный ресурс]. URL: <https://theatertreffenblog.de/tt13/2013/05/09/bilder-helfen-mir-zu-fremden-leidenschaften-ein-interview-mit-anja-hilling/>.

Скрипова О.А. (Екатеринбург)

**Поэтика малой прозы Джона Шемякина
(на примере цикла «Семейная этнография»)**

Аннотация. Статья посвящена жанровым и стилевым особенностям малой прозы Джона Шемякина, процессу трансформации сетевой литературы в книжный вариант, влиянию блога как генератора малых форм на жанр и стиль произведений. Объектом исследования является цикл «Семейная этнография» из первой книги Шемякина «Дикий барин» (2016). Прослеживается метасюжет и центральная проблема цикла – переосмысление традиционного конфликта поколений, переключки с циклом С. Довлатова «Наши», отсылки к традициям русской классической литературы, к творчеству Гоголя, Тургенева, Салтыкова-Щедрина. Показаны разнообразные речевые маски автора: деспот, скупердяй, расточительный барин, циник, дикарь и т. д. Анализируется использование Шемякиным биографических ситуаций в качестве источника абсурдных, трагикомических сюжетов, где ведущую роль играют развёрнутые метафоры и гиперболы. Особое внимание уделяется трансформации жанра семейной легенды («Про любовь»). Предпринимаются попытки выявить своеобразие авторского голоса, придающего неповторимую стилевую окрашенность произведениям Шемякина. В статье делается вывод о поэтике чрезмерности и «эстетике изобилия» в книге «Дикий барин», о сочетании постмодернистской игры, полистилистики, интертекстуальности с попыткой в гротескной форме реконструировать «дворянское гнездо».

Ключевые слова: сетевая литература, циклизация, жанровые модели, малая проза, литературные жанры, литературные стили, литературное творчество, русские писатели.

Abstract. The article is devoted to the genre and stylistic features of the small-scale prose by John Shemyakin, to the process of transformation of web literature to its book counterpart, and to the effects of blog as a generator of small-scale forms on the genre and style of literary works. The subject of the study is the cycle “Family ethnography” from the first Shemyakin’s book “Wild master” (2016). The article traces the metaplot and the central problem of the cycle – the reinterpretation of the traditional conflict of generations, the allusions to S. Dovlatov’s cycle “Ours” and to traditions of the Russian classical literature, including the works by Gogol, Turgenev, and Saltykov-Shchedrin. The author’s various speech masks are revealed: a despot, a miser, an extravagant master, a cynic, a savage, etc. The article analyzes Shemyakin’s use of biographic situations as sources of absurd, tragicomic plots where the leading role is played by extensive metaphors and hyperboles. The emphasis is put on the transformation of the family legend genre (“About love”). It is also attempted to reveal the peculiarity of the author’s voice giving the unique stylistic shades to Shemyakin’s works. The conclusions of the article are related to the poetics of excessiveness and the “aesthetics of plenty” in the book “Wild master”, the combination of the post-modernistic play, polystylistics, intertextual features and the attempts to reconstruct the “manorial estate” in the grotesque form.

Keywords: web literature, cycle-forming, genre models, small-scale prose, literary genres, literary styles, literary creativity, Russian writers.

Джон Шемякин – знаменитый российский блогер, автор баек, которые сам он называет «короткие истории безумия обо мне самом и моём обширном семействе». В 2016 году издательство АСТ выпустило 2 его книги «Дикий барин» и «Дикий барин в диком поле», причём на обложке первой под фамилией автора значится «Звезда соцсетей: более 50000 восторженных подписчиков», а на второй – уже «более 60 000»! В 2017 году вышла третья книга «Дикие истории про дикого барина». А. Генис сравнивает его с Зощенко, с его авторским персонажем. Высоко Шемякина оценила Т. Толстая, которой посвящена книга «Дикий барин»: «Тут больше смыслов, чем можно с ходу постичь: смешные рассказы разворачиваются неожиданными сторонами – тут и анекдот, и пародия, и пересмешничество, и всемирная история, и вереницы каких-то портретов; тут нежность внезапно срывается в глумление, а оно вдруг оборачивается высокой нотой вселенской печали. Такого голоса не было. Теперь он есть» [Генис 2016]. Действительно, в творчестве Шемякина особая нагрузка ложится на голос как источник стилевой окрашенности произведения.

Феномен сетевой литературы попадает в поле зрения многих современных исследователей. Ф. Катаев изучает в диссертации случаи использования современными авторами интернет-дневника (Живого Журнала, блога) либо как основы будущего произведения, либо как отдельного средства выразительности. [Катаев 2012: 13]. Е. В. Пономарёва характеризует данный феномен «как процесс рождения литературы непосредственно в сети, причем, литературы, созданной в расчете на активного пользователя Интернета, подчас говорящего языком Интернета, хорошо воспринимающего механизмы и условия существования в интернет-пространстве. Сетевая литература носит характер сложившегося явления, специфического феномена, внутри которого существуют две встречные тенденции. В первом случае сетелитература с течением времени транслируется в книжный вариант (Сергей Узун, Алекс Экслер). Обратная тенденция обнаруживается в случае, когда уже известные «книжному читателю» литературные произведения размещаются в блогосфере и адаптируются авторами для неё» [Пономарёва 2012: 193].

Творчество Джона Шемякина – пример трансформации блога в книжный вариант. «Современные издательства, заинтересованные в тиражировании популярных среди читателей блогосферы авторов, охотно сотрудничают с последними, на паритетных началах осуществляя, можно сказать, идеальный процесс соавторства. При этом снимается вопрос об издательском произволе, возможности игнорирования мнения автора. Активное творческое сотрудничество внутри триады Автор – Художник – Издатель – неизменное условие современного издания произведений блогосферы.

Многочисленные презентации таких новинок, происходящие при непосредственном участии каждой из этих сторон, – свидетельство сложившейся тенденции» [Пономарёва 2012: 197].

Блог, безусловно, оказывает влияние на жанровую форму и стиль произведений. «Блог – это веб-сайт, основное содержание которого – регулярно добавляемые записи-посты, могущие включать не только текст, но и различного рода картинку мультимедиа. Обычно для блогов характерны не очень длинные записи, расположенные в обратном хронологическом порядке. Блоги публичны и предполагают читателей, которые могут вступить в открытую полемику с автором. Возможность публикации отзывов (комментариев) со стороны читателей делает блог принципиально открытой формой произведения». [Снигирёва, Снигирёв 2013: 201, 202]. Блог может стать полем творческого эксперимента, здесь действует принцип «в малом – многое», лаконизм соседствует с установкой на диалог, стремлением привлечь читателей необычной тематикой, формой или персонажем. У ряда блогеров автор личного сетевого дневника сам является персонажем. Это как раз случай Джона Шемякина, чей автобиографизм насквозь литературен.

Е. Пономарёва отмечает тенденцию к циклизации в современной литературе, обнаруживая переключки с 1920-ми годами: «По существу, можно говорить о мощной тенденции циклизации, складывающейся внутри этого явления. При этом сама циклизация имеет разновекторный характер и содержит несколько смыслов. Творчество понимается как процесс, имеющий циклические характеристики; из отдельных произведений складываются рубрики-циклы, которые в свою очередь формируют более масштабные циклические единства – книги; книги могут пониматься как циклически продолжающие друг друга феномены» [Пономарёва 2012: 198-199].

У Шемякина материал циклически организован. Три книги образуют серию, отсюда однотипность названий и оформления. Мы остановимся подробнее на первой книге «Дикий барин» и цикле, в неё входящем, «Семейная этнография». Уже название книги интертекстуально, отсылает к литературной традиции: «Дикий помещик» Салтыкова-Щедрина и герой по прозвищу Дикий-Барин из рассказа Тургенева «Певцы». Можно также вспомнить Дикого из пьесы Островского «Гроза», поскольку автор у Шемякина порой надевает маску самодура.

В оформлении книги использованы репродукции картин Федотова «Свежий кавалер» и Перова «Приезд гувернантки в купеческий дом». Обе картины представляют собой жанровые сцены, персонажи картин, в особенности купец Перова, перекликаются с речевыми масками автора. Спектр речевых масок у Шемякина широк: деспот-самодур, скупердяй и, наоборот, расточительный барин, ухарь-купец; циник, естественный че-

ловек-дикарь, «дедушка-изувер» и немощный безобидный старичок. Роднит все маски подчёркнутая литературность.

Название цикла «Семейная этнография» даёт ключ к прочтению. Этнография – наука, изучающая материальную и духовную культуру народов, а также особенности быта, нравов, культуры какого-нибудь народа. В цикле автор сосредоточен на описании быта и нравов членов семьи, поскольку семья многонациональная, «в жилах автора причудливо смешалась бурная кровь камчадалов и шотландцев, уральских старове-ров, немцев и маньчжур». Отметим, что цикл «Семейная этнография» отчасти напоминает цикл С.Довлатова «Наши» не только тем, что все рассказы скреплены повествованием о членах семьи, но и превращением собственной биографии в неисчерпаемый источник абсурдных, трагико-мических сюжетов. Алогизм у Шемякина проявляется на уровне фразы, например, племяннице даётся такая характеристика: «Хорошая девушка. Живёт под гласным надзором полиции» [151]. О собственной свадьбе рассказчик вспоминает: «В общем было очень весело и милиция приеха-ла вовремя»[128]. Есть и переключки на уровне сюжетных ситуаций: у Довлатова – ежедневные пробежки дяди Романа Степановича, иллюстри-рующего афоризм «В здоровом теле соответствующий дух», у Шемякина ежедневные пробежки двоюродной сестры Оленьки, чей вид провоциру-ет бурную реакцию окружающих. Кстати, в другом рассказе о кухне Оле, которая постоянно выходит замуж, обыгрывается список умерших крепостных из поэмы Гоголя «Мёртвые души»: «И ладно бы парни твои были поганенькие да плюгавенькие, нет же! Все как на подбор. Статные преображенцы практически. Пробка Степан. Милушкин-кирпичник. Ели-завета Воробей... Трудно забыть, например, кузнеца Алексея, мастера горячего обжима металлических изделий. Сколько ликования вызвал у меня пожарный Виталий! Горько и пусто стало на душе при прощании с шофёром Виктором. А как плакал у меня на кухне, упрятав багровое об-ветренное лицо в огромные ладони, романтик Антон, штурман нефтена-ливной баржи ЗЩ-483» [123]. Подобные стилизованные лирические от-ступления скрепляют весь цикл, метасюжет которого организован дви-жением повествования от более далёких предков – прадедов, дедов, к потомкам (детям), а завершается цикл рядом новелл, посвящённых внуч-ке, «несовершеннолетней Елизавете Генриховне».

В цикле используются разные жанровые модели малой прозы: рас-сказ-зарисовка, рассказ-сценка, анекдот, байка, эссе. В повествовании о предках нередко используется жанровая модель семейной легенды «По-ни», «Прадед жены», «Мумия и Мейерхольд», «Про любовь». Так, например, в рассказе «Про любовь» излагается история любви бабушки Александры Ивановны. Здесь звучит мотив прихотливой судьбы, броса-ющей человека из Испании на Дальний Восток, разворачивается аван-

тюрный сюжет, причём сначала слово «битва» употребляется в метафорическом смысле: «За бабушку начали кипеть битвы. На периферии этих битв скромно отирался мой любимый дедушка, который от природной своей застенчивости немного заикался и много пил вкусного и питательного спирта в разнообразных смесях» [111]. Затем разыгрывается нештучная драма, развитие сюжета приобретает авантюрный характер: «Внезапно в бабушку был произведён выстрел – через забор!» Стреляла прежняя страсть дедушки. Интересно сочетание романтических клише и оборотов официально-делового стиля советской эпохи: «А за заборчиком кипели меж тем страсти в виде оперативного допроса» [112]. Наконец, тема выстрела вновь переводится в метафорический план, обыгрывается выражение «стрела Амура» (Купидона): «Прослышав про Георгия Александровича, бабушка даже растерялась. Какой-то обмороженный и лишаистый купидон ранил её сердце в ту роковую минуту. Стрела пробила значок с мечом и щитом... При мерцании звёзд капитан Александра, сжимая дымящийся наган, пошла к дому молодого Георгия, разбудила всю его многочисленную родню, и на следующее утро в органах регистрации была сформирована ячейка социалистического общества» [112]. Традиционная легенда травестируется за счёт самой тональности повествования. Отметим, что рассказчик у Шемякина активен, повествование прерывается его комментариями, оценками, попутными замечаниями. Но бракосочетанием рассказ не заканчивается. Буквально в одной фразе даётся краткая история жизни нескольких поколений семьи через важнейшие оппозиции «жизнь – смерть», «неволя – свобода»: «Потом родился мой дядя, родилась моя мама, потом был арест дедушки, потом был арест бабушки, потом всех выпустили, родился я, потом все меня, умерев, побросали» [112]. Всё это следствие семейной легенды – истории любви. А обобщающий смысл рассказу придаёт последняя фраза, где рассказчик снимает маску, звучит подлинно высокое слово, отсылающее к античному мифу: «И вот я тут один продолжаю тянуть нашу семейную нить, пытаюсь найти выход из этого лабиринта» [112]. Сама жизнь с её причудливостью, алогизмом уподобляется лабиринту, а семейная нить даёт хоть какие-то ориентиры в мире хаоса, не даёт распасться связи поколений.

Отметим, что одна из центральных проблем цикла – традиционная проблема отцов и детей. В рассказах «Коучинг» и «Новое поколение» эта проблема переведена в языковую плоскость: «Окружающая нас молодёжь вообще ни хрена не понимает, о чём мы говорим. Это удивительное счастье и полновесная награда» [143].

В рассказе «Коучинг» подчёркивается «инопланетность существования огрызочков славного поколения» рассказчика. Диалог с дочерью наглядно демонстрирует языковой барьер:

– Я был коммунистом. А мама была секретарём комитета комсомола.

– Она секретаршей работала?!

– Нет, она не работала секретаршей. Она была руководителем ячейки Всесоюзного ленинского коммунистического союза молодёжи своего факультета. – И после паузы безжалостно делаю контрольный в голову. – На неосвобождённой основе» [138, 139]. Затем рассказчик «переводит» свои слова на современный язык, объясняя дочурке цели партсобрания: «Тренинг, дорогая, формирование тим спирит, все дела. Плюс личностный рост сотрудников. В общем, коучера мы слушали. На коучинге» [139].

В рассказах «Поколения» и «Конфликт поколений» делается акцент на вневременном характере проблемы. Герою приходится оправдываться перед внучкой за её родителей и перед родителями за внучку: «Они – это её родители, которые, в принципе, тоже дети, но только не для неё, а для меня» [161]. При этом наряду с конфликтом присутствует ощущение родства: «И радостно мне от чуда узнавания». Предки не исчезают бесследно, а живут в памяти и душе нового поколения. Так, с бабушкой рассказчика связано несколько опорных новелл, в том числе «Пробуждение бабушки». Парадоксом рассказ начинается: «Иногда во мне просыпается моя бабушка Александра Ивановна. Обычно это происходит неожиданно для всех остальных проснувшихся во мне предков» [115]. Далее субъективное ощущение разворачивается в целую картину, достигается эффект присутствия: «Бабушка Александра Ивановна ударом сапога распахивает дверь моей подкишкой в сомнениях и предчувствиях землянки. По углам притаились в непонятной надежде на благополучный исход мои предки: два прадеда-камчадала, новозеландская прабабка и ещё какие-то ветхозаветные авторитеты» [115]. Тут же звучит речь бабушки и следует пояснение рассказчика, исполненное самоиронии: «Это значит, то, что я буду из-за проснувшейся во мне бабушки-полковника говорить людям правду. А так как я здоровый до неприличия бугай, говорить правду я смогу долго, распалаясь и в присядке» [115]. Эта самохарактеристика как раз вызывает ассоциацию с тургеневским Диким-Бариним, от которого «несло несокрушимым здоровьем», в нём, по наблюдению повествователя, «смесь какой-то врождённой свирепости и такого же врождённого благородства». А новелла «Пилинг», посвящённая матери, где излагается анекдотический случай, заканчивается признанием рассказчика: «Добродушное желание помочь всем окрестным дуракам, презрение к доводам рассудка и лёгкость восприятия мира мама передала мне в полной коллекции» [122]. В юношеском сердце сына смыкаются «унаследованное, пахнущее торфом скопидомство и истовое правдолюбие» [141]. О внучке же, в общении с которой рассказчик разыгрывает роль «дедушки-изувера», говорится: «Настоящий птенец из моего гнезда старого стервятника» [167]. Часто основой сближения становятся именно выверты характера, парадоксы,

абсурдные высказывания, или «родовые проклятия»: «Ничто так не сблизжает родителей и детей, как родовые проклятия» [155].

С одной стороны, абсурд воспринимается как норма, с другой стороны, у Шемякина постоянно гиперболизируются эмоциональные реакции окружающих, прежде всего, самого героя-рассказчика. Преувеличенность его реакций, разрастающихся в целые микроновеллы, порой остраняет самые обычные, бытовые вещи. Так, например, рассказ «Борода» начинается фразой, в которой сразу повествуется о событии, ставшем основой сюжета: «Мой старший сын Георгий Джонович решил отпустить бороду. В принципе, этой фразой можно и ограничиться. Но чувства, заставшие меня врасплох, настолько сильны, что ограничиться одной фразой или даже криком не выйдет» [156]. Дальнейшее развитие действия – превращение чувств героя-рассказчика в событие. Повествуется о явлении странной фигуры с бородой, нарушающей поселковую идиллию в бассейне: «Собирая с поверхности воды полы халата, обречённо смотрел на приближающуюся беду» [157]. Герой чуть ли не прощается с жизнью, в его воображении разворачивается некролог: «Помер от явившегося утром духа литератора Ф.М. Достоевского. Прощание с покойным произойдёт в лёгкой непринуждённой обстановке загородного дома. Дресскод мероприятия – смарт-кэжуал в морской тематике» [157]. Затем разворачивается цепочка ассоциаций, которые вызывает мокрая борода сына: «Сразу оказываешься в плену воспоминаний о церковном расколе, тощей шее Никиты Пустосвята и огненном срубе протопопа Аввакума» [158]. Эти воспоминания сразу влияют на стиль речи рассказчика, в которой появляются архаические конструкции и старославянизмы: «На лико твоё зело любо взирати! – двоеперстно благословил я вынырнувшего наследника. – Брада – сущее благословение мужа, отрада глазу и поучение. А че рыжая такая?» [158] Причудливое смешение стилей, несоответствие реакции поводу создают комический эффект, превращают бытовую сценку в анекдот с лирической окраской.

Поэтику Шемякина можно охарактеризовать как поэтику чрезмерности. Стиль его избыточен, перегружен словесной вязью, архаическими оборотами, соседствующими с современным жаргоном и просторечием. Возможно, в какой-то степени на стиль влияет блог, малая форма фейсбука: ведь умение в обыденных вещах, в каждодневном общении с домочадцами увидеть необычное, абсурдное, смешное привлекает читателей, увеличивает количество подписчиков, стиль должен быть легко узнаваемым даже по абзацу. При этом, трансформируя блог в книгу, Шемякин редко приводит отклики читателей на его тексты и комментарии к ним, однако там, где говорится о читательской реакции, возникает комический эффект. Например, рассказ «Переплетения» отвечает на вопросы читателей (или предвосхищает их), но в конце следует ироничный автокомментарий:

«Этот текст написан в целях разнузданного самопиара и оплачен мной» [97]. Самоирония проявляется и в определении собственных речевых жанров: «меня скоро будут бить на моей же территории бессовестных спекуляций и разрушающих психику притч». В рассказе «Первая жена» повествуется о встрече «ветеранов семейной жизни», о неистребимых привычках, а читателей из всего рассказа более всего интересует гастрономическая составляющая: «как! Как можно готовить суп из омаров со сливами?!»[131] Далее идёт ответ читателям – рецепт супа, попутно заметим, что различного рода гастрономические изыски занимают значительное место в книге Шемякина (например, «Семейный завтрак в интерьере»).

В статье «Материалы для построения теории художественного стиля» А.Ф. Лосев анализирует классификацию стилей Морье, для которого художественный стиль «является своего рода мимикой и жестикующей души» [Лосев 1975]. В частности, определение Морье «эстетика изобилия» вполне применима ко всем книгам Шемякина, эстетикой изобилия обусловлена речевая маска – дикого барина, ухаля-купца. Показательна в этом плане новелла «Наличность». Начинается она с признания героя-рассказчика: «Я плохо себя чувствую без узелка с наличностью. В идеале с золотыми дублонами». Описание бумажника прадеда строится на развёрнутой гиперболе: «В этом бумажнике можно жить: настолько он уютен, объёмист и надёжен. Достанешь такой бумажник, и вокруг начинается Макарьевская ярмарка: буйство кружев, визги, лаковые сапоги, мадера и граммофоны с певицей Вяльцевой»[60]. Наличность противопоставлена «мороку карточек». Единственное событие – визит героя в банк – казалось бы, повседневное, обыденное, подаётся в торжественном ореоле: «Поэтому пошёл утром в банк за наличностью. И порадовался всему. Мне даже спели. Тут, когда отсчитывают мои фунты, поют: твенти файф, твенти сикс... Очень мелодично – никакой филармонии не нужно.

Я даже подпевал, энергично кивая.

Я бы и сплясал, если бы мог» [61]. Ритм создаётся короткими фразами, парцелированными конструкциями, анафорами. Звучит своеобразная ода наличности. В центре внимания не событие, а словесный антураж.

Остроумный интеллектуал, обладатель авантюрной биографии, Джон Шемякин обнажает литературную сторону жизни, активно использует эстетический арсенал постмодернизма (интертекстуальность, многостильность, игровые отношения между автором и героем). В то же время «Семейная этнография» во многом строится на оппозиции «миф/ архаический ритуал – современность», ощущение родства, семейной нити противостоит хаосу, дикий барин пытается реконструировать «дворянское гнездо», пусть даже в гротескной форме.

Литература

1. *Генис А.* Джон Шемякин – кумир «Фейсбука». Беседа с Т.Толстой о природе чтения в интернете и новых сетевых литературных героях [Электронный ресурс]. Июнь, 2016. URL: <https://www.svoboda.org/a/27837519.html>.
2. *Катаев Ф. А.* Русская проза в эпоху Интернета: трансформации в поэтике (1990-2000-е годы): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2012.
3. *Лосев А. Ф.* Материалы для построения теории художественного стиля // Контекст-1975. Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1977. С. 211-240.
4. *Пономарёва Е. В.* «Оппозиция» или «позиция»: сетевая литература в современном литературном пространстве // Уральский филологический вестник. Русская литература XX-XXI вв.: направления и течения. 2012. № 1. С. 193-207.
5. *Снигирёва Т. А., Снигирёв А. В.* Борис Акунин. «Любовь к истории»: между книгой и блогом // Уральский филологический вестник. Русская литература XX-XXI вв.: направления и течения. 2013. № 2. С. 198-206.
6. *Шемякин Д.* Дикий барин. М.: Издательство АСТ, 2016. 320 с.

Антонова Е.В. (Серов)

Сетевая литература как новая жанровая форма современной литературы

Аннотация. В статье рассматривается феномен сетевой литературы как новой жанровой разновидности современной культуры, анализируется специфика блог-литературы и её жанровое разнообразие; особое внимание уделяется текстовым ролевым играм (предмет текстовой ролевой игры, условия её реализации, основные понятия).

Ключевые слова: сетевая литература, ролевая игра, текстовая игра, блоги, литературные жанры.

Abstract. In this article the phenomenon of network literature is considered as a new genre form in modern culture; specification of blog-literature and its genre variety are analyzed. Special attention is paid to the text role-playing game (the subject of game, the conditions of its implementation, basic understandings).

Keywords: network literature, role-playing game, text game, blogs, literary genres.

Локализованное текстовое пространство в контексте современности принимает особую, новейшую форму и активно реализуется в сети Интернет на блог-платформах. Все более частотным становится употребление неакадемического термина «сетература», родившегося в слиянии понятий «литература» и «Сеть». Большую популярность имеет формат «живого журнала», который максимально сближает автора с читателем, давая последнему возможность ощутить себя участником описываемых событий, высказать мнение по поводу прочитанного и получить необходимые ответы на свои вопросы непосредственно от автора. Изначально двигаясь в русле публицистики, блог-литература расширяет границы художественности и может рассматриваться как специфическая жанровая разновидность художественной литературы, отвечающая современным читательским предпочтениям и во многом способствующая формированию нового литературного поля. Многие литературоведы, однако, указывают на художественную несостоятельность сетевой литературы и беспочвенность ее претензий на звание отдельного вида искусства, а также на дилетантство и непрофессионализм авторов: «...Интернет, полагаю, останется <...> площадкой для дебютантов» (М. Липовецкий) [Это критика. Вып.1]; «...профпригодность человека, работающего только для Сети, вызывает сомнения» (Р. Арбитман) [Это критика. Вып. 2]. В то же время «блогосфера» в последнее десятилетие прочно закрепилась среди читательских предпочтений современного человека, и данный факт требует более детального рассмотрения «ЖЖ-литературы» как площадки для литературных экспериментов и реализации новых тенденций русской

словесности. Подтверждает эту необходимость и критик С. Чуприна, говоря о том, что Интернет «...сохранил для литературы среду обитания, стал <...> средством связи между всеми, кто хотел бы <...> участвовать в том, что обычно называют литературной жизнью [Чуприн 2007: 523].

С. Корнев в статье «Сетевая литература» и завершение постмодерна» выделяет факторы, способствующие укреплению виртуальности в искусстве слова: во-первых, «конец монополии печатного станка», и, во-вторых, «смерть расстояния», под которой мы можем понимать возросшую мобильность словотворчества: «...в Интернет идеи и тексты поступают прямо в момент их рождения». Помимо вышеуказанных факторов популяризации Интернет-творчества стоит отметить еще несколько не менее значимых, таких как доступность публикации, широкое тематическое поле и свобода в выборе способов реализации авторского замысла, которая определяет экспериментальный характер произведений «блогосферы» [Корнев 2008: 29-47]. Рассуждая о взаимодействии литературы и Интернета, подытожим сказанное тезисом автора первого «сетературного романа» «Современный герой нашего нового времени» Ильи Рыженко (псевд. Алик Кимры): «Новая информационная среда, новый читатель, новые требования и возможности IT диктуют соответствующие им новые литературные формы, влияя и на содержание» [Кимры]. Отметим несколько наиболее популярных форматов «сетературы»:

- Гипертекст, за счет активных ссылок внутри текста позволяющий добиться интерактивности («Свалка» Ю. Морозова);
- Коллективное творчество с игровым элементом (стихотворная игра «Сад расходящихся хокку»), текстовые ролевые игры;
- Блог-литература как комплекс авторских произведений, реализуемых на платформах «электронных дневников».

В последние годы формат блога завоевал особую популярность не только в сети Интернет, но и сумел выйти за его пределы, завоевав читательское признание. В частности, издательство «Астрель-СПб» как учредитель премии «Рукопись года» запустило книжную серию «Одобрено Рунетом», в которой были изданы наиболее популярные произведения, опубликованные на Интернет-площадках в формате «Живого Журнала». Примечательно, что на книжных обложках серии публикуются «сетевые» имена авторов (напр. Лея Любомирская, Наталья Волнистая, Евгений ЧеширКо и т. д.) и адреса их блогов на ресурсе Livejournal.com, что позволяет читателю при желании обратиться к «первоисточнику», проследить этапы развития творчества автора, установить личный контакт с ним, принять участие в обсуждении материала среди других читателей.

Предполагается, что современный школьник – это человек, свободно владеющий новыми технологиями и успешно использующий их в образовательном процессе. Несомненно, Интернет стал широчайшей площадкой

для поиска и обработки информации, но не стоит забывать и о том, что мультимедийность современной культуры также является сильнейшим фактором, повлиявшим на читательские предпочтения и творческую реализацию современного школьника и студента. Возможность высказать свои мысли и переживания «онлайн», принять участие в коллективном творчестве, примерить на себя новые роли, познакомиться с единомышленниками и продуктами их творческой деятельности, принять участие в дискуссиях – всё это привлекает молодежь и стимулирует её к созданию своего «продукта». Говоря о блог-литературе, нельзя не остановиться на наиболее популярном ее ответвлении – текстовых ролевых играх, построенных на взаимодействии сразу нескольких авторов. Их количество может варьироваться от двух до нескольких десятков человек, а продолжительность игры занимает от нескольких часов до нескольких лет.

Текстовая ролевая игра – это новая и наиболее популярная форма сетевого литературного творчества. Условия игры оговариваются заранее. Выбирается наиболее удобная Интернет-платформа (социальные сети, форум, мессенджеры, чаты, блог и т.д), описывается художественный мир, в котором будет происходить действие. Это может быть как уже существующий художественный мир (книги, фильмы, сериалы, аниме), который условно называется «фандом», так и уникальная художественная реальность, «ориджинал», ограниченная лишь собственной фантазией участников. Каждый автор создает собственного героя, которого «ведет» до конца игры: сначала описывает его биографию, внешность, умения, сильные и слабые стороны, а потом «отыгрывает» его действия, мысли, речь, показывает взаимодействие с другими персонажами. Процесс контролируется «мастером», иначе говоря – администратором игры.

Суть текстовой ролевой игры – обмен репликами («постами»), связанными сюжетно. Итогом становится полноценное коллективное сочинение, уникальная история с собственной композиционной структурой и системой персонажей. Данная форма – продукт современности, который может быть реализован только в сети Интернет, позволяющий начинающему автору развить свои навыки, реализовать себя творчески, и требующий определенной подготовки (знание литературного источника, грамотность, умение связно и художественно выразить мысль).

Современная культура находится в постоянном поиске новых форм. Сетевая литература с каждым годом укрепляет свои позиции, позволяя читателю узнавать новых авторов, знакомиться с произведениями, наиболее полно отвечающими личным читательским предпочтениям, самому ощутить себя участником творческого процесса.

Литература

1. *Кимры А.* Современный герой нашего нового времени. Концепция и опыт создания сетературного романа [Электронный ресурс]. URL: <http://www.netslova.ru/kimry/netroman.html>.
2. *Корнев С.* Сетевая литература и завершение постмодерна // Новое литературное обозрение. 1998. № 32. С. 29-47.
3. Это критика. Выпуск 1. Интервью с Марком Липовецким [Электронный ресурс]. URL: <http://www.litkarta.ru/dossier/lipovetsky-interview>.
4. Это критика. Выпуск 2 [Электронный ресурс]. URL: <http://old.russ.ru/krug/20030508.html>.
5. *Чупринин С.* Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям. М.: Время, 2007. 768 с.

Меркотун Е.А. (Екатеринбург)

**«Пять рассказов о свободе» Анны Кирилловой:
к вопросу о жанровых тенденциях
современного рассказа для детей**

Аннотация. В статье рассматривается художественное своеобразие жанра рассказа в современной детской прозе. На примере цикла А. Кирилловой «Пять рассказов о свободе» прослеживается содержательное обновление традиционных для детской литературы модификаций жанра. Весомый притчевый компонент этих рассказов позволяет встраивать в их художественный мир контуры утопии и антиутопии, сказки и научной фантастики; от необычности, парадоксальности изображаемой ситуации переключать внимание читателя к восприятию философского и психологического планов.

Ключевые слова: рассказы, детская литература, детские писатели, литературное творчество.

Abstract. The article examines the artistic originality of the short stories in contemporary children's prose. On the example of A. Kirillova's cycle «Five stories about freedom» a substantial update of the genre is traced. The parable component allows the author to embed elements of utopia and anti-utopia, fairy tales and science fiction in the artistic world of the short stories. The author switches the attention of the reader from the unusual, paradoxical nature of the situation to the perception of philosophical and psychological plans.

Keywords: short stories, children's literature, children's writers, literary creativity.

Рассказ как малый жанр обладает, с одной стороны, «собранностью, событийной концентрированностью», «известной одноплановостью речевого стиля» [Скобелев 1982: 55, 57]. С другой, исследователи подчеркивают его смысловую емкость, фактически безграничные содержательные возможности: «Стратегия литературного рассказа как вторичного речевого жанра характеризуется, с одной стороны, концентрацией внимания преимущественно на «одном лице», с другой – поистине романной тематической широтой, восходящей к традициям жизнеописания и позволяющей сделать предметом художественного внимания практически любую сторону индивидуальной человеческой жизни» [Тамарченко 2011: 73]. Модель мира в рассказе не случайно сравнивают с каплей, которая «сокращает мир» и «не претендует на охват многомерности жизни», но при этом «сама скреплена многочисленными, уходящими в бесконечную даль лучами с большим миром», что соответствует «метонимическому принципу» организации художественной целостности [Лейдерман 2010: 97, 213]. По концепции В.П. Скобелева, рассказу присущи «интенсивный тип организации художественного времени и пространства», «центро-

стремительная сюжетно-композиционная организация», ключевым элементом которой становится «испытание, проверка героя или вообще какого-либо социально-значимого явления с помощью одной или нескольких однородных ситуаций» [Скобелев 1982: 59]. Обладая сравнительно небольшим объемом изображаемого, рассказ по отношению к читателю решает весьма масштабные задачи: «В эпизоде или их цепи рассказ стремится вскрыть то главное противоречие, которое определяет сущность человека и его времени <...> Цель рассказа – в одном единственном миге собрать, понять и объяснить всю жизнь» [Лейдерман 2010: 212].

Вхождение рассказа в круг детского чтения и развитие его модификаций в литературе для детей во многом было предопределено его жанровыми возможностями. «Жанровое двоимирие» рассказа, понимаемое как «взаимодополнительность диаметрально противоположных интенций жанрового мышления – притчевой и анекдотической» [Тамарченко 2011: 74] в детском рассказе преломляется в динамическом единстве занимательности и дидактики. Оригинальное происшествие, исключительный случай, событие, захватывающее все внимание юного читателя (странное, смешное, удивительное) призвано раскрыть цель и смысл своего рассказывания, задать особый ракурс восприятия действительности, стать катализатором эстетического и нравственного переживания.

Художественная целостность рассказа содержит «взаимодополнительность, во-первых, жанровых картин мира – императивной (притчевой) и релятивно-случайностной (анекдотической); во-вторых, жанровых статусов героя: субъекта этически значимого выбора «типовой» жизненной позиции и субъекта индивидуального самоопределения («выбора себя»); в-третьих, жанровых стилистик: авторитетного слова притчи, наделенного глубиной иносказательности, иokkaзионального, внутренне диалогизированного, «двуголосого» анекдотического слова; наконец, взаимодополнительность коммуникативных ситуаций: монологического (иерархического) согласия между поучающим и внимающим и диалогического согласия равнодостоинных участников общения» [Тамарченко 2011: 74]. Указанные параметры двуединой жанровой картины мира соразмерны, созвучны внутренним установкам подрастающего читателя, механизм восприятия художественной реальности которым противоречив, основан на постоянном переключении подпитывающих друг друга тенденций: серьезности и развлекательности; глубины переживания, постижения явлений жизни и легкой игровой динамики и фантазийности.

Казалось бы, условия детской литературы работают в данном случае на упрощение, редуцируют внутреннюю динамику и смысловую емкость жанровой модели рассказа: «Рассказы и новеллы для детей считаются формами «краткими», для них характерны отчетливо прорисованные персонажи, ясная мысль, развитая в простой фабуле с напряженно-острым

конфликтом» [Арзамасцева 2012: 21]. По мнению современных исследователей детской литературы, рассказ в этой системе сохраняет только «основные черты жанра»: «концентрированность и лаконизм повествования, сосредоточенность на действии, типизирующем героя, выявляющем его поступки и особенности характера» [Октябрьская 2017: 304]. В то же время «рассказ для детей XX в. разнообразен и синкретичен» [Октябрьская 2017: 293], и многообразие его жанровых разновидностей (рассказ-событие, рассказ-исповедь, рассказ-характер, рассказ-наблюдение, рассказ-исследование, рассказ-фантазия и др.), по наблюдениям О. С. Октябрьской, возникших в течение XX в. в русской детской литературе, говорит об интенсивности творческих поисков, активном освоении малым жанром новых содержательных сфер и структурных возможностей.

Закон концентрации, центростремительности художественного мира в рассказе для детей играет, как выясняется, еще более существенную роль. Не только важное событие, чрезвычайное происшествие, участником или свидетелем которого может стать герой рассказа, но любой незначительный случай, встреча, взгляд, впечатление, деталь, случайная фраза, слово – в детской литературе могут стать фактом, фокусирующим всю жизнь, подлинным моментом открытия и возможностью взросления для героя и читателя-ребенка.

Также в рассказе для детей всегда интересно наблюдать за соотношением между речью и мировосприятием рассказчика (зачастую право рассказывания доверено ребенку) и, с другой стороны, словом и точкой зрения взрослого повествователя. Так или иначе, в рассказах для детей складывается и развивается внутритекстовый диалог между ребенком и взрослым. И разными способами моделируется момент смены тональности, изменения «повествовательной ситуации» [Скобелев 1982: 55], точки зрения на происходящее (будь то комическое недоразумение, или важный нравственный выбор героя, переосмысление привычных явлений, открытие природного космоса и переживание своего места в нем).

Создание рассказов для детей – это особое искусство, требующее от автора сочетания дробности и цельности восприятия жизни, чуткости, обостренной концентрации внимания и масштаба обобщений. При всей прозрачности внешней канвы, последовательной логике развития действия, внутри художественного мира рассказа необходимо очень точно выбрать и зафиксировать момент созвучного ребенку события, подготовить и сконцентрировать это событие, сделать его убедительным с помощью слова рассказчика, органичности пространства и времени, системы точек зрения других персонажей, необычной развязки сюжета.

Учитывая все эти закономерности, сформированные историей литературы, современная детская проза все чаще демонстрирует тенденцию ухода не только от всевозможных концепций счастливого детства, но и

от привычной для детской аудитории простоты и наглядности образов, доступности языка, атмосферы мягкого юмора и увлекательной фантазийности детского мира. Появляются книги, в основном обращенные к читателю-подростку, с очень сильным компонентом иррациональности, усложненным сюжетом, стереоскопической субъектной и повествовательной организацией (К. Беленкова «Я учусь в четвертом КРО», Е. Рудашевский «Куда уходит кумуткан»), философско-эзотерическим подтекстом («Мутангелы» Аи Эн), тексты, поражающие густотой символов и культурных ассоциаций («Город семи ветров» Е. и П. Каретниковых, «Около музыки» Н. Дашевской). Новейшая литература для детей отличается «не детскостью», то есть не наивностью мировосприятия, при этом оставаясь обращенной непосредственно к юной аудитории и востребованной именно этой категорией читателей.

Жанр современного рассказа для детей также во многом утрачивает связь с традицией изображения доброго и прекрасного мира детства. И получает не совсем привычные для детского рассказа содержательные компоненты и конструктивные особенности, сохраняя при этом внутреннюю установку на взрослеющего читателя, находящегося в поиске своего языка взаимодействия с современной реальностью. Совершенно особый ракурс прочтения эти произведения дают взрослому читательскому сознанию: «двунаправленность» поэтики детской литературы (адресованность как детскому, так и взрослому восприятию) в жанре современного рассказа для детей становится особенно актуальной.

«Жанру рассказа – вследствие его моноцентричности и одновременно потенциальной широты «фона» – вообще присуще внутреннее тяготение к циклизации» [Тамарченко 2011: 73]. Рассмотрим цикл рассказов Анны Кирилловой «Пять рассказов о свободе», вошедший в шорт-лист восьмого сезона конкурса «Книгуру» (индикатора новинок и открытий детской прозы последних лет). Уже на уровне заглавия автор задает философско-этический импульс макросюжету цикла, выделяет ценностный план происходящего в качестве сюжетообразующей доминанты представленной последовательности из пяти историй. Причем, каждый из этих рассказов актуализирует в сознании читателя определенную традицию и разновидность рассказного сюжета: «Эмиль и Дикий Заяц» – так называемый «природоведческий» рассказ – о встрече и особом открытии юным героем мира природы, о прикосновении к законам природного космоса; «Шестая сестра» – рассказ-сказка о юной волшебнице, вбирающая в себя многие сказочно-мифологические образы, связанные с чудом, волшебством, преображением реальности; «Цифровая мечта» – рассказ, явно ориентированный на сюжеты научной фантастики, поднимающий актуальную сегодня проблему взаимодействия человека с искусственным интеллектом; «Цирку требуется клоун» – история циркового чуда, одна

из любимых тем в традиции детской литературы, модификация сюжета детской прозы, открывающая цирковое пространство как особый образ мира и систему жизненных ценностей; «Фантазии края» – фрагмент, производящий впечатление не столько незавершенного рассказного сюжета, сколько отрывка монолога фантастического персонажа – прозаический цикл А.Кирилловой завершается «кусочком фэнтези», маленькой притчей о драконе, что вновь возвращает читателя к традициям мифа и сказки.

Однако, при дальнейшем погружении в художественный мир цикла рассказов, внешняя узнаваемость тематики, ситуаций, сюжетного каркаса отступает на второй план, и далее обнаруживаются весьма непривычные для детской литературы коллизии и концепции действительности. Что закрепляет все-таки эти истории в контексте детской литературы (точнее, подростковой прозы), так это присутствие везде в качестве одного из героев или в качестве рассказчика подростка; подростковое кризисное сознание присутствует в художественной системе цикла рассказов А. Кирилловой как очень непростая нестабильная система, становящаяся точкой зрения на мир. Ее неустойчивость, внутренне драматическая перемена положения, испытание еще не устоявшейся жизненной позиции подростка составляет глубинный сюжет всего цикла.

Также в развитии сюжета каждой истории особый вес приобретает момент нарушения ожиданий, преступления правил и запретов – он предстает и в качестве внутреннего эмоционального импульса юного характера, и в качестве осознанного выбора героя. Причем, случается это нарушение, выход за пределы предписаний, сценарных рамок взрослого мира при встрече с другой реальностью и зачастую благодаря некой экстраординарной ситуации как катализатору событий.

Так, первый эпизод рассказа «Эмиль и Дикий Заяц» – строится как неожиданная встреча двух представителей человеческого и природного сообществ. В тексте взаимодействуют два субъекта сознания. Первый – Дикий Заяц, который затаился в зарослях во время охоты и пытается выиграть этот поединок со смертью: «Кто-то шевелится в засаде. Понятно. Они увидели меня (...) Пса неминуемо спустят с поводка. Страшно умирать! Если страх захлестнет меня, я наверняка погибну. Если не терять хладнокровия, смогу выжить». Второй ракурс, другая точка зрения на происходящее принадлежит подростку Эмилю, его восприятие передано автором через фрагменты безличного повествования, например: «Эмиль не любит охоту. Убийство никогда не развлекало его: ни в шесть, ни в семь лет, ни теперь, когда он совсем взрослый восьмилетний человек. И все же отец раз за разом тащит его на охоту. Вот и сегодня: «Сын, у нас столько гостей! Не порть праздник. Не кочевряжься». Эмиль вынужден согласиться».

Чередование фрагментов внутренней речи представителей двух кланов, двух семейств, сообщает особый драматизм эпизоду встречи глав-

ных героев, которая сравнивается автором с шахматной партией, выглядит схождением черной и белой пешек. Причем, именно зона внутренней речи зайца содержит сравнение охоты с игрой в шахматы и всей жизни – с шахматной партией, включая понимание своей роли – пешки в смертельной игре: «Пусть я всего лишь королевская пешка, но понимаю, что размен всегда не в нашу пользу. Никого не потерять – вот цель, вот главный принцип». Таким образом, ситуация смертельной игры открывает здесь сюжет детского рассказа. И в момент встречи каждый из героев делает выбор – действовать дальше по уже установленным правилам этого поединка или нарушить их: «Парень замирает в трех шагах от дерева. Большие темно-карие глаза, окруженные короткими густыми ресницами, встречаются со светло-ореховыми, почти оранжевыми с болотной прозеленью глазами зайца...» Поступок Эмиля (по-детски естественный) – взять зайку на руки и вынести с поля боя – на самом деле противоречит всему «сценарию» охоты и идет вразрез с усилиями отца и старшего брата (когда выясняется, что охотники возвращаются без добычи – «Все ваши живы», – радостно произносит Эмиль). Однако, тактика зайца здесь тоже «неправильна» с точки зрения своего племени – он доверился человеку, даже положил лапу на его плечо: «Заяц ставит переднюю лапу на плечо парню. Смотрит, чуть высовывая нос: позади остались фигуры раздосадованного подростка и рвущегося с поводка пса».

Начало диалога между героями происходит в ключе волшебной сказки, похоже на обретение Эмилем волшебного помощника в награду за спасение:

– Вы такой красивый за-аяц.

Парень не рискует погладить зверька, вдруг тому не понравится?

– Благодарю, – бормочет заяц. – А вы – очень любезный юноша.

Эмиль останавливается. Заяц еще никогда не разговаривали с ним.

– Простите, я не представился. Эмиль.

– Дикий Заяц. Весьма рад знакомству.

Появление Эмиля на пороге дома не с охотничьим трофеем, а с «живым зайкой», общение с ним, деликатное и уважительное, скорее как с новым интересным собеседником, партнером по игре, своеобразным представителем «другой цивилизации»; их договор о дружбе с «лесным гостем» («А мы с вами будем дружить? – Давайте попробуем...»), – все это ассоциативно связано с эпизодом приручения Лиса Маленьким Принцем А. де Сент-Экзюпери («Дикий Заяц молчит. Что тут скажешь? Заговорил, считай приручил. У зайцев так не принято: завести беседу, а потом потихоньку смотаться. Если познакомился с кем-то – будь вежлив и без объяснений не улепетывай»). По природе своей эта встреча – некий прорыв в другую реальность, общение другого уровня, и как выясняется в следующих эпизодах, – этот контакт сам по себе воспринимается как скрытая угроза уже

установленным привычкам и порядкам взрослых. Это такой же вызов, как нежелание Эмиля есть мясо, сидя за столом с гостями, или невозможность общаться с агрессивно настроенными взрослыми: «Сейчас уйдем. Гости переглядываются и замолкают»; «Если ты сейчас уйдешь, будешь наказан! А зверь наверняка болен, его придется пристрелить. (...) Ты поучи меня еще! Разбаловались оба. Один мяса не ест. Другой вздумал пререкаться».

Испытанием для Эмиля становится нешуточное, разрушительное противостояние гневу отца, так как он понимает, что объектом этого гнева стала не только его дружба с зайцем, но весь его образ чувств и мыслей (еще хрупкий и неустойчивый, но очевидно другой): «Жалостливый, значит? Зайчика пожалел?.. Да что вы, кисель из него хотите сделать?! Вечно «пожалей, он остался без матери», «не наказывай, ему и так тяжело». Кому тяжело? Вот этому поганцу, который улыбается и думает, что настоял на своем???»; «Отца раздражает неповиновение. Но больше всего злит, что сын не разделяет его интересов, не принимает и – еще чего не хватало – в глубине души осуждает».

Следующий эпизод представляет собой поединок, схватку, где, казалось бы, силы конфликтующих сторон крайне не равны, сцена названа автором «матч-реванш», «сумасшедшая игра», и написана с предельной внешней динамикой и очень сильным внутренним драматизмом: звуки, разные зрительные планы, перемещения героев («По двору с разных далеких и близких концов бегут гончие. Бегут быстро, хоть и наелись похлебки из мисок. Гончие видят: один зверь, одна добыча. И рвутся вскачь вслед за Диким Зайцем (...) Визг. Крик. Фигуры в доме смешались»). Катастрофа, через которую проходит здесь Эмиль, передана так же стремительно несколькими деталями, жестами: «Эмиль зажимает уши и прячет лицо в ладонях. Ему отчаянно хочется плакать», или «Эмиль бежит рядом, пытаясь поймать взгляд, чтобы выпросить прощение».

Однако, подлинным переломным событием сюжета, по-настоящему концентрирующим, проясняющим смысл предыдущих эпизодов, становится не состояние Эмиля, близкое к катастрофе, а поступок старшего брата Гриши и его пса Мухи («по паспорту Мух-Леви Алмазный Дон из Северных Просторов»), до того укушенного за нос Диким Зайцем («Твой зверь тянул мою собаку!»). Гришка и его Муха изначально кажутся частью отцовской системы, на их фоне особенно остро подчеркивается одиночество Эмиля среди родных. Но в травле, устроенной отцом, четырнадцатилетний Гриша неожиданно для всех быстро и решительно дает Мухе команду охранять Зайца – и с этого момента собака, внешне участвуя в охоте, на самом деле до конца ведет двойную игру – Муха провожает Зайца до опушки леса, раскидывая при этом гончих, в сущности, становится его телохранителем:

– Тебе домой пора, – мягко советует заяц, черная королевская пешка. Муха бормочет: «Отдышусь и, понятное дело, пойду».

Итог сюжета демонстрирует героям как будто открытую ими новую сущность жизни. Возможно, так совершается открытие внутренней свободы как особого состояния живой души. Заяц возвращается к мальчику невредимым на спине собаки-телохранителя, нового друга – но ненадолго, чтобы сказать еще несколько слов о свободе и пригласить в гости на свою поляну. Эмиль ревет, стоя на пороге своего дома, пережив глубокое душевное потрясение, он остается с отцом и домочадцами в своей семье, в мире людей, где, как он только что убедился, доминируют несвобода и насилие, где весьма сильны страх, боль, наказание. Но оставаясь внутри этой системы и будучи другим по отношению к ней, мальчик принимает приглашение Дикого Зайца – посмотреть, как его семья играет на поляне в шахматы, а иногда и в шашки. Таким образом, герой остается в своем мире еще не взрослым, но уже не ребенком, получив опыт общения на языке других природных существ, которые узнают и понимают друг друга при встрече.

Обобщенный притчевый смысл финала подчеркнут здесь двойственностью (откровенной противоречивостью, диалогичностью) времени. С одной стороны, эпизод охоты, а также детали быта (например, описание детской), сам стиль общения, интонации героев отсылают к дворянской культуре XIX века, традициям усадебной жизни (сходство с атмосферой отдельных эпизодов «Детства» Л. Н. Толстого, или «Детства Никиты» А. Н. Толстого очевидно). Но этот фон не раз перебивается деталями современной нам эпохи и привычными сегодня способами общения, например: «В кармане Варвариного передника некстати трещит телефон», или «Когда они добираются до дома, на дворе уже пусто. Ни одной машины на гостевой стоянке». Таким образом, внутренняя противоречивость, пограничность времени, возраста героя (еще не взрослый, уже не ребенок), нестабильность отношений с близкими, решений и поступков, душевных состояний, а также образ черно-белой шахматной доски – жизни, на которой ежедневно складывается новая партия, и нужно стать «настоящим мастером» – таков философско-этический итог рассказа, подчеркивающий диалектику размышлений о свободе / несвободе как высшей человеческой ценности и сложном внутреннем состоянии души. И такой итог, обращенный к юному читателю, оставляет его вместе с героем потрясенным, на пороге открытия новой сущности этого мира.

Пространство рассказа «Шестая сестра» – мир волшебства. Сказочный мир, заполненный чудесами и превращениями, он изначально представляет собой образ другой реальности по отношению к человеку, его возможностям, его привычному быту. Жизнь по законам волшебства – предельное расширение возможного, подвластного, доступного и желаемого означает и принципиально иную степень свободы. И переживанием этой

другой системы возможностей увлечен читатель, входящий в художественный мир истории о семье волшебников, в которой растет шесть сестер, наделенных способностями к магии и чародейству: Примула, Мистика, Аргентина, Людовика, Настурция и Панацея (в домашнем обиходе Муся, Катя, Тина, Лика, Настя и Цаца. «Мы предпочли бы имена попроще», – говорит рассказчица. «Только мне не повезло. Я Цаца. Прямо-таки завидую дедушкиному ученику. Он носит нормальное имя – Аркадий»). В духе традиции сказок о школе волшебников, создающих образы юных магов, подростков, наделенных сверхчеловеческими возможностями, но еще неопытных, допускающих ошибки, попадающих в сложные и курьезные истории, рассказ «Шестая сестра» подробно описывает быт волшебного семейства, уроки и домашние задания, «лабораторки» сестер-волшебниц. Увлекательны для юного читателя и представляют собой отдельные микророманы внутри сюжета, например, история сотворения леонеллы «из оживляемой материи» – небольшой, «размером чуть меньше кошки», но по недоразумению окрашенной «забывательным лаком» Аркадия, и история поимки ее в саду: «Мне тоже было жалко зверушку, но она получилась опасной». Или история создания для четвертого экзамена «сказобря» – «такого няшного, шерстяного, с восьмью лапками», или розы с разумными лепестками, случайно получившейся из колонии кефирных бактерий («На моем столе прописалась, в стакане ерзает, разумные лепестки к монитору тянет»). Ассоциативный фон этих эпизодов адресует читателя и к опытам соучеников Гарри Поттера, и приключениям воспитанников пана Кляксы, и даже «Заповеднику сказок» К. Булычева). Мир волшебства здесь продолжает разворачивать свои безграничные возможности вплоть до финального события, ломающего и меняющего смысл сюжета. Безграничность фантазий и беспечность ребенка, играющее детское восприятие мира, счастье преобразовывать все вокруг по своей воле – жизнь как доброе волшебство – сказочная утопия – такой образ мира формируется первой частью рассказа: «Лично я люблю превращаться в фикус – мама подстригает мне листья. И щекотно поливает из лейки. Тина кричит: «Мам, зальешь же! Это ж фикус!» А мы вдвоем хохочем и превращаемся. Мама – в аквариум, я – в карпа. Мама в ясень, я – в белку. Мама – в радугу, – я в реку. А потом приходит бабушка и ругает нас за то, что в гостиной опять мокро, а дедушка подговаривает Аркашку, и он взрывается за бабушкиной спиной салютом (...), увивая ее яркими боа, перелинами и шальями...»

В этой картине семейной гармонии образ счастливого детства словно удваивается мотивом волшебства, а игровые сюжеты получают фантастические возможности реализации любых замыслов, фантазий и творческих идей. «Маги-материалисты», для которых превращение – часть повседневной бытовой жизни, делают мир пластичным, более совершенным, изменяя

все вещи и явления в соответствии с волей и желаниями человека. Казалось бы, читателю представлен здесь образ абсолютной свободы.

Второй план этого сюжета жизни по законам волшебства складывается, начиная с моментов проявления выбора юными чародеями и взрослыми членами семьи жизненного поприща, своей миссии, пути, на котором волшебник принимает на себя ответственность и обязуется служить людям, приносить им пользу. Помощь отцу и деду в больнице («Все в семье, кроме мамы и меня, заняты в медицине»; «В прошлом году, когда в городе бушевала ветрянка, Муся собрала своих подопечных, превратила их болячки в божьих коровок, и те улетели»). Постепенно от забавных, игровых поворотов, ситуации становятся все более серьезными, экстремальными – однако, и к ним юные маги относятся как к новым возможностям, например: «Мне аж завидно стало: они увидят, как хирурги выберут из осколков стекла и металла то, что осталось от автогонщика, а папа воссоздаст его прежний облик. Я краем уха слышала, что от тела почти ничего не осталось, так что Ангел-Хранитель будет стоять рядом зримым!!!».

Рассуждения младшей волшебницы Цацы-Панацеи (исцеляющей) о путях жизни и путях смерти завершается трагическим откровением, произнесенным с максимализмом девочки-подростка: «По первому требованию мы должны отложить поиск своего пути и отдать все силы на то, чтобы устранить бедствие. Поглотить чумной воздух и жизнерадостно сдохнуть; столкнуться лоб в лоб с ураганным ветром и удерживать его, пока черепушка не треснет; погасить пожар, обращая в пень все вокруг, даже себя, если не хватит материала... А потом пройти путями смерти, которые на самом деле очень страшные и запутанные...» На фоне этого высказывания прежние образы праздничного волшебства меняют свой статус, уже не выглядят фантастическим и бескорыстным подарком судьбы. Подчиненность, подвластность мира человеку становится иллюзией, так же, как игровая реальность для подрастающего ребенка.

В соответствии с законом жанра «в качестве ведущего структурообразующего момента здесь обнаруживается момент кризиса: неустойчивого вероятностного состояния жизни, динамического равновесия альтернативных возможностей», «утраченной стабильности, открытого спектра вариантов жизненного поведения в вероятностном мире» [Тамарченко 2011: 79-80]. В рассказе «Шестая сестра» юному читателю, действительно, «адресованы две правды» [Тамарченко 2011: 77], что подчеркнуто, например, сменой рассказчика в нескольких эпизодах, когда блог шестой сестры продолжает вести Настя («Прочла Цацкины рассуждения. Слепой котенок. Она бы так не удивлялась, если бы была взрослой. От несовершеннолетних держат в секрете то, что семья – не кровные родственники»). Представленная волшебная утопия реализована в двух диаметрально противоположных историях, как будто зашифрованных одна в другой. В одной – жизнь

счастливой семьи талантливых людей с безграничными возможностями, ощущение внутренней силы, полноты бытия. В другой – нелегкий индивидуальный путь, выбор ряда личностей, происходящий из более высокой степени духовной свободы – предоставить свою жизнь другим, сделать ее элементом той самой пластичной материи, инструментом гармонизации человеческого мира. На этом фоне иначе раскрывается символика имени героини – Панацея («Если Темная Вода работает так, как об этом пишут в книгах, то выходит, что найдено лекарство от всех болезней. Так называемая панацея.(...) В худшем случае, это продлится вечность, но тогда надо будет постоянно подпитывать Темную Воду новыми силами, жертвовать новыми волшебницами. В лучшем случае, все закончится гибелью существа, составляющего водную субстанцию»).

Фантазийно-игровые микроновеллы в рассказе «Шестая сестра» постепенно вытесняются детективным сюжетом исчезновения из дома бабушки, мамы, затем последовательно каждой из старших сестер. По мере их ухода и нарастания неизвестности состояние младших Цацы, Аркадия, Насти меняется. Выбор Насти-Настурции в этой ситуации надвигающейся опасности – стать невидимой и наблюдать за происходящим («Прирожденное и неконтролируемое свойство Настурции становится невидимой при сильном испуге»; используя это качество, она продолжает вести блог шестой сестры после роковых событий – ей передается право изложения кульминационных эпизодов).

Панацея по настоянию отца должна «стать Темной Водой» – вслед за сестрами раствориться в этой исцеляющей все болезни субстанции, но при этом потерять себя, стать ни живой, ни мертвой. «Но принять это как свою судьбу и радоваться. Не могу... Мы с отцом долго спорили». Во второй части рассказа события приобретают сказочно-мифологический, мистический поворот. Сестры Панацеи-Цацы одна за другой теряют свою свободу и жизнь, подчиняясь воле отца и деда, понимают, что выбора, в сущности, нет: «Выбора нет. Правда страха тоже нет. Как будто это происходит не со мной».

Итоговым же событием, собирающим весь сюжет и меняющим его смысл, становится выбор подростка Аркадия, Аркашки-Таракашки, который согласно древней традиции вступает в поединок с чудовищем, отвоевывая сестер у Темной Воды, возвращая их в жизнь. Однако теперь цена их свободы – расставание с иллюзией волшебного мира. Чтобы иметь право смотреть в глаза чудовищу и надеяться на помощь Ангела-Хранителя, Аркадий должен отречься от пути волшебника и вернуться в человеческий мир.

Кульминационный эпизод у озера – необыкновенно зрелищный, эмоционально захватывающий: появление одного за другим Ангелов-Хранителей, поединок с Темной Водой – в сущности, представляет собой для героев-подростков утрату иллюзий счастливого сказочного волшебства

и возвращение к своей человеческой природе – беззащитной перед разрушительностью, стихийностью окружающего. Однако, это состояние теперь переживается как счастье: «Чуда не случилось. Вы не поверите, но я счастлива! Могу сама решать, кем быть, для кого стараться, ради чего жить».

В сюжете «Шестой сестры» обретение героями внутренней свободы происходит в результате сказочного и экзистенциального испытаний: через смерть, принесение себя в жертву, потерю близких, преобразование своей природы ими достигается осознанность своего человеческого состояния и реальных возможностей.

Столь же парадоксальны сюжеты рассказов «Цифровая мечта» и «Цирку требуется клоун». Следом за сказочной утопией автор включает в цикл сюжет, близкий антиутопии, центром которого становится образ человека, созданного в результате лабораторного эксперимента. На первый взгляд, речь идет теперь о тотальном отсутствии свободы как изначальном условии для вступления в человеческий мир. Поскольку создается здесь не человек, а компьютерная программа («с антропоморфным интерфейсом»), цифровой разум, обладающий некоторыми заданными личностными качествами и способный вступать в общение со своим создателем. Главные качества «цифрового мальчика» как персонажа уникальной интерактивной игры – заданность параметров и соответствие ожиданиям людей, полная зависимость от них. Взрослые герои, в том числе рассказчица этой истории («двухсотлетняя тетка»), наделены бессмертием и могут моделировать реальность по своему вкусу. Тем не менее и они, живущие в максимально обустроенной, беспредельно комфортной среде («Наш дом, наш умный кубик, как же я тебя ненавижу! За то, что равнодушно и зорко следишь за каждым моим телодвижением, а также за то, что постоянно предлагаешь продать антиквару мой виниловый проигрыватель»), испытывают непреодолимую потребность в пространстве спонтанных поступков и желаний, новых эмоциональных связей, неконтролируемого общения: «Клиенты воссоздают утраченных детей или родителей, кому-то нужен идеальный возлюбленный. А некоторые предпочитают самостоятельно сконструировать вселенную и жить там, раз уж реальность не в состоянии угодить их запросам». Подобные сюжеты уже известны в фантастической литературе, имеют определенную культурную память, подключают к ней читателя, достаточно вспомнить «Солярис» С. Лема. Появление вариаций на эту тему в детской литературе само по себе представляется интересным экспериментом.

Человек, «ребенок» с заданными свойствами («Вы указали ничтожно мало характеристик. С таким характером он не будет послушным») быстро перестает быть игрушкой, радующей своих создателей. Самовольный выход цифрового мальчика из безопасной среды в лаборатории, обретение им абсолютной свободы в виртуальном мире стремительно оборачи-

ваются саморазрушением: «Мои эмоции скудны, надо жить-проживать, но нет времени, я рассыпаюсь с каждым движением». Но трагическое переживание связано в рассказе «Цифровая мечта» с отказом юного героя вернуться в прежнее состояние и уроком для людей, создавших искусственный интеллект, подобный человеку с его вечным стремлением к новому и мечтой о свободе. Философские вопросы, которые герой успеваеt выстрадать и задать своему создателю, не получают ответа, в итоге им реализована лишь последняя возможность распорядиться собственной судьбой.

Рассказ-антиутопия с подобным сюжетом выглядит и как не состоявшийся диалог поколений, и предупреждение цифровому миру в целом и взрослеющему в нем подростку о внутренней опасности тотального программирования всех сфер жизни, о возможной утрате ее стихийности, эмоциональной наполненности. Парадокс в том, что бесстрашие и гордость свободного выбора демонстрирует здесь двухмерный цифровой персонаж с разваливающимися пикселями вместо внешнего облика.

И наконец, в рассказе «Цирку требуется клоун» представлен уникальный цирковой эксперимент, заменяющий чудо – танец человека, только что сидевшего в инвалидной коляске – иллюзия или подаренная другому возможность освободиться от жестких ограничений реальности, пусть на время, пусть с помощью фокуса, хитроумного механизма и спектакля, придуманного клоуном. В развитии этого эксперимента, подключении к нему разных героев, юных и взрослых, обыгрывается неоднозначное соотношение между цирковой иллюзией и самообманом в жизни, механизмом циркового фокуса и механикой лжи и подмены понятий – все ради возможности увидеть чудо, приобщиться к нему. Решающим испытанием, событием, фокусирующим художественный мир рассказа, становится непростой выбор клоуна Павла Андреевича, его отказ от незначительного, казалось бы, нравственного компромисса. Слова героя в момент принятия решения возвращают читателя к образам шахматной доски, жизни как шахматной партии в рассказе «Эмиль и Дикий Заяц». «Назвать черное белым, а чужой эгоизм своей ошибкой? – тихо спрашивает Павел Андреевич». Герой этой истории не способен изменить себе, своему внутреннему выбору даже ценой утраты чудесного, спасительного мира, созданного им самим.

Как известно, «рассказ не навязывает определенной рецептивной стратегии; он полагается в этом отношении на встречную коммуникативную активность. (...) Не лишая читателя внутренней самостоятельности, поэтика рассказа формирует для него некоторую анфиладу вероятных смыслов, некоторый спектр допустимых, но инициативных прочтений» [Тамарченко 2011: 82]. Рассказы А.Кирилловой, обращенные к читателю-подростку заряжают приключенческо-сказочные сюжеты, уходящие корнями в традиции детской литературы, новой степенью внутреннего драма-

тизма становления характера юных героев-рассказчиков, показывают их внутри очень непростой системы выборов в современной реальности, демонстрируют высокую ставку, жизненную цену этического выбора, совершаемого подростком и трагические утраты, переживаемые на этом пути взрослыми героями. Интенсивность построения образа мира, предельная концентрация, центростремительность достигаются в этих историях:

во-первых, многоступенчатостью конфликта, раскрытием его в разных ракурсах для нескольких основных героев;

во-вторых, остротой пограничных ситуаций, усиленных фантастическими обстоятельствами, либо введением мифологическо-сказочных коллизий;

в-третьих, соединением образов игры и фантазии с ситуациями важных жизненных решений, личностного выбора;

в-четвертых, итоговым открытием состояния внутренней свободы как необходимого свойства человеческой души, условия ее взросления и обретения жизненного пути.

Рассказы подобного типа демонстрируют новое качество современной детской прозы: не приспособливаются к детскому восприятию, а устанавливают открытый диалог между взрослым и юным сознанием, приглашая взрослеющего человека к непростому разговору, если он к этому готов. Не случайно завершается цикл А.Кирилловой образом юного дракона – победителя древнего, изживающего себя прошлого. Весомый притчевый компонент этих рассказов позволяет встраивать в их художественный мир контуры утопии и антиутопии, сказки и научной фантастики; от необычности, парадоксальности изображаемой ситуации переключать внимание читателя к восприятию философского и психологического планов.

Литература

1. *Арзамасцева И. Н.* Детская литература: учебник для студ. учреждений высш. проф. образования / И. Н. Арзамасцева, С. А. Николаева. 8-е изд., испр. М.: Академия, 2012. 576 с.
2. *Лейдерман Н. Л.* Теория жанра. Екатеринбург, 2010. 904 с.
3. *Октябрьская О. С.* Формирование и развитие жанровой системы в русской детской литературе 1920-50-х годов: дис. ... д-ра филол. наук. М.: МГУ, 2017. 481 с.
4. *Скобелев В. П.* Поэтика рассказа. Воронеж, 1982. 156 с.
5. Теория литературных жанров: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / М. Н. Дарвин, Д. М. Магомедова, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа; под ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Академия, 2011. 256 с.

III. ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ РАБОТЫ С МАЛЫМИ ЖАНРАМИ

УДК 372.882.1

Терентьева Н.П. (Челябинск)

Педагогическая колумнистика в методическом контексте

Аннотация. Статья дает представление о современной педагогической колумнистике. Автор анализирует «колонки» С. Волкова в журнале «Литература». Выявлены их смысловые и стилистические особенности: открытое выражение авторской позиции, прямое обращение к читателям, полемический тон, оценка событий и явлений, прямой диалог с читателями, интерактивность, риторические вопросы, восклицания, фигуры умолчания, цитаты, реминисценции, аллюзии. Автор показывает возможности обращения к колумнистике студентов-филологов, ее рецепцию и убеждает в воспитательной и методической эффективности этой деятельности.

Ключевые слова: колумнистика, педагогическая публицистика, методика преподавания литературы, ценностные ориентации, рецепции, учителя литературы.

Abstract. The article gives an idea of modern pedagogical columnistic. The author analyzes the «columns» by S. Volkov in the magazine «Literatura». Their semantic and stylistic peculiarities are revealed (such as: open expression of the author's position, a direct appeal to the readers, the polemical tone, assessment of events and phenomena, direct dialogue with readers, interactivity, rhetorical questions, exclamations, figures of default, quotes, remarks, allusions). The author of the article shows the possibility of applying of students to the columnistic and educational and methodological effectiveness of this activity.

Keywords: columnistic, pedagogical journalism, methods of teaching literature, value orientations, receptions, teachers of literature.

Предложенная в этом году организаторами Лейдермановских чтений тема, как можно убедиться по программе конференции, располагает к новациям и экспериментам и их распознаванию в современном литературном пространстве. Нам бы хотелось обратить свое внимание на феномен педагогической колумнистики, явленный текстами С. В. Волкова, редактора журнала «Литература», преподавателя литературы, известного общественного деятеля. Вот уже многие годы журнал выходит в новом формате и открывается колонкой редактора.

Колумнистика («колонка») изначально была публицистической рубрикой и графически выделенной на странице издания лаконичной формой периодического предъявления разнообразных текстов, зачастую со своеобразным авторским взглядом на явления и события; постепенно «колонка» стала новым жанровым форматом, исполненным в виде эссе, комментария. Как пишет С. Чупринин, «говоря о колонке (от англ. column – колонка),

имеют в виду рубрику, закрепленную в газете либо в журнале за тем или иным постоянным автором, а под колумнистикой, в отличие от других форм эссеистики, понимают авторские высказывания по злободневным (и не только) темам, с определенной регулярностью, появляющиеся в одном и том же издании и размещающиеся, как правило, в одном и том же месте очередного газетного (или журнального) выпуска» [Чупринин].

Журнал «Литература», адресованный учителям-словесникам, принадлежит к изданиям, отмеченным «лица необщим выраженьем» во многом благодаря творческой индивидуальности главного редактора. Каждый номер журнала посвящен какой-то теме, подчас неожиданной. Назовем для примера некоторые из них: «Жизнь как сюжет», «Литература и театр», «Онегина воздушная громада», «Чехов и его герои», «Новое старое сочинение», «Михаил Булгаков», «Образ сада в литературе», «"Арзамас": двести лет и один год» и т. п. По замыслу и формату это в известном смысле авторское издание. Ожидая журнал, мы настроены, кроме всего прочего, на новую встречу, диалог с вдохновителем и редактором журнала Сергеем Волковым.

Каждый номер открывает колонка редактора. Колонкам Волкова присущи характерные для колумнистики жанровые черты. Он выступает как повествователь, автор размышляющий, переживающий то, о чем он пишет. Колонка может быть посвящена непосредственно теме номера, событию в общественной, а чаще в образовательной сфере («ЕГЭ по-африкански», «Жаркая осень семнадцатого»), это может быть отклик на письмо читателя, воспоминание редактора о пережитом («Пора на выход», «Я смотрел на поэта и думал – счастье!»), о предстоящем новом календарном или учебном годе («Провожая старый год»). Словом, колонка – пространство свободы, окрашенное многообразными проявлениями живой жизни учительского мира и душевной жизни автора.

С. Волков, несомненно, мастер эссеистики. Выделим отличительные особенности его колумнистики. К ним можно отнести:

- открытое выражение авторской позиции, естественное присутствие авторского «я» во всех колонках,
- нередко выраженный полемический тон,
- оценку событий и явлений,
- прямой диалог с читателями, живое обращение к ним, соразмышление,
- установку на интерактивность.

Отсюда органическое присутствие в стиле колонок прямого обращения к читателям, риторических вопросов, восклицаний, фигур умолчания, а также цитат, реминисценций, аллюзий, понятных «посвященным» в мир литературы. Интерактивное начало присутствует уже в заголовках колонок. Например, «Жить в книге», «Не бояться сложности», «Будем как солнце!», «Без волнения внимать невозможно», «От Арзамаса к Ар-

замасу». Эмоциональность, образность стиля, живость и причудливость ассоциаций, литературных, культурных, житейских, выдают Волкова – талантливого стилиста и неизменно интересного, притягательного собеседника. Социальная и профессиональная злободневность присущи его публицистическим текстам. Педагог миссионерского, пассионарного склада, Сергей Волков не может не общаться напрямую с коллегами, учителями, близкими и дальними, многих из которых он знает лично. В данном случае мы можем говорить об «актуальном типе высказывания».

Целесообразность обращения к колумнистике С. Волкова в педвузе, на наш взгляд, определяется следующими обстоятельствами. Она позволяет:

- ввести будущих учителей в круг проблем, актуальных для современного литературного образования;
- включить студентов в диалог о назначении литературного образования, его смысле и ценности;
- актуализировать «отношенческий», ценностный аспект педагогического образования путем ценностного и профессионального самоопределения будущих учителей-словесников;
- колумнистика С. Волкова эмоционально «заражает» читателей духом «живой жизни» в литературе, в профессии, духом творчества;
- дарит радость Встречи с интересным собеседником, неординарным человеком.

Каковы возможности освоения педагогической колумнистики студентами-филологами, включения ее в изучаемые курсы?

При освоении факультативного курса «Культура чтения» происходит введение понятий «стратегия чтения», «виды чтения». Эту работу можно совместить уже на 1 курсе со знакомством с новым методическим журналом «Литература». Формы работы – просмотровое чтение статей, их презентация, чтение с разметкой колонок редактора. Задания рефлексивного характера: выписать интересную цитату, прокомментировать её; высказать предположение: каким человеком представляется вам редактор журнала? Подобная работа может быть проведена и на пропедевтическом этапе освоения методики обучения литературе при знакомстве с разнообразными методическими источниками на 3 курсе.

Каковы результаты такой работы? Как они помогают нам сделать своего рода «поколенческий срез», составить представление о новом курсе студентов, с одной стороны, и о том, что их заинтересовало в методике и в жизни.

Представим некоторые результаты рецепции «колонок» С. В. Волкова первокурсниками-филологами ЮУрГГПУ (2018 год), опираясь на проблемные аспекты, выделенные студентами при выборе и комментировании важных, по мнению читателей, высказываний автора.

Человек и время

«Времена менялись всегда – и всегда в них оставалось место простоте, добру и правде. Останется и сейчас». Эти слова заделали меня своей добротой, жизнеутверждающей силой, верой в лучшее. В целом же и сама статья о том, что сетовать на смену времен бесполезно, и лучшее, что мы можем сделать – полезно использовать то, что уже изжило свой срок.

«Из безвременья можно вырваться, как вырываются люди, все ставящие и ставящие свои подписи под письмом в защиту образования. Это их поступок, который делает их чуть-чуть героями. Настоящими героями настоящего времени». Важно, чтобы программы по литературе помогали современному ученику открыть для себя мир чтения.

«...заниматься литературой – это и значит идти по нескончаемой дороге в поисках себя». Я согласна с С. Волковым. Именно литература помогает человеку познать себя, узнать, что таится в глубине души, переосмыслить что-то в своей жизни.

«Из безвременья можно выбраться. Честные и благородные поступки делают всех нас героями. Настоящими героями нашего времени». С. Волков совершенно прав. Никто не знает, как сложится судьба, но, оставаясь верным своему слову и поступку, вырываясь из общего ритма, можно совершить гораздо больше, чем подвиг. Поступок, даже незначительный, делает нас чуть-чуть героями.

Меня заинтересовало сравнение С. Волковым классики с бьющейся посудой, которую нес Захар из романа «Обломов». Нужно ли сбрасывать классиков с парохода современности? Все ли так безнадежно? (Считает ли С. Волков, что вся наша жизнь – бессмысленность какого-либо делания?)

«мало загнать лошадь в реку – надо, чтобы она захотела пить... Настоящий учитель – тот, кто умеет эту жажду вызвать, жажду, стремление, желание двигаться вперед, впитывать в себя мир, искать, сомневаться и любить». Учитель не раб, сопровождающий ребенка, а сила, которая двигает людей вперед, зажигает в них пламя, что пылает до конца дней. И это истинная задача учителя, а не однообразное, скучное, монотонное преподавание.

«Нельзя, чтобы в обучении побеждала репетиторская логика». Этими словами С. Волков хочет сказать, что не нужно «обрезать» мозги под формат ЕГЭ и ОГЭ, нужно выходить за рамки, рассматривать проблемы с разных сторон.

«Я бы вообще мерил литературу не длиной и объемами текста. Я бы мерил временем разговоров. Вот тебе на Толстого месяц или полтора. Поживи в нем это время». Мне понравилась идея С. Волкова. Если заинтересовать детей, позволить им «пожить в книге», то они заинтересуются этим произведением.

Авторы и произведения

«Достоевский и школа – это две вещи не то чтобы несовместные, но как-то очень и очень конфликтные». Есть над чем задуматься. Например, я не «болею» после Достоевского. И возникает вопрос: Почему? Может, я невнимательно читаю? Или моя психика сильнее? Интересно же мнение самого Волкова, но он оставил данное письмо без комментария, предложил подумать вместе.

«Не будем откладывать на потом встречу с романом, придем с ним в класс... уже пора читать «Дон Кихота». Вопрос: какие еще книги предложить ученикам? Какая подходящая форма урока, чтобы пробудить интерес школьников к «Дон Кихоту»?

Полемика с автором

«Ведь любовь – это сердце всего. И только влюбленный имеет право на звание человека...». Вторая часть высказывания, на мой взгляд, противоречива. Я не согласна с автором, что только влюбленный имеет право на звание человека. Тот, кто преодолевает жизненные трудности и достигает своих целей, – вот человек! Неужели чувство превыше всего?

А вот каким человеком представляется редактор «Литературы» студентам по прочтении его текстов. Представим коллективный портрет С. В. Волкова.

Коллега. Наставник. Показался человеком дальновидным, любящим свое дело. Мудрый, знающий, готовый отдавать свои знания другим. Питает лучшие чувства к своей Родине, России. Человек, которому не безразлична судьба нашего поколения. Реально оценивает ситуацию, сложившуюся в мире абсурда. Ведь он, правда, понимает, что не будет прекрасного будущего, если просто этого захотеть или даже придумать правила. Это человек целеустремленный, что видно из цитаты: «Если нам пора на выход, то только в новую жизнь». Человек, неуклонно стремящийся к развитию и не зависящий от шаблонов. С.В. показался мне очень интересным человеком. Ход его мысли необычен. Весь текст пронизывают нотки иронии и легкой критики, выражающие упрек современникам. Он не боится правды. Говорит просто, без напыщенности, что оставляет впечатление разговора на равных. Человек уверенный, который имеет свой взгляд на все и умеет конструктивно доказывать свою точку зрения. У него есть вопросы, и он искренне хочет найти на них ответы, докопаться до истины. Представляется личностью неординарной, человеком с острым умом и хорошим чувством юмора. Сергей Волков – человек светлый, солнечный. Даже к своей работе он относится с юмором: «Вот такая вот у нас получается в номере парадигма, прости, Господи! С праздничком!» Строчка заставляет улыбаться. Настроение резко поднимается.

Думается, что общий тон и эмоциональный, духовный отклик студентов-филологов, первокурсников подтверждают плодотворность от-

крытия ими педагогической колумнистики и методическую эффективность обращения к ней. В плане образовательном можно говорить как о предметном результате, так и о личностном.

Литература

1. Чупринин С. Колумнистика [Электронный ресурс]. URL: <http://litresp.ru/chitat/ru/Ч/chuprinin-sergej/russkaya-literatura-segodnya-zhiznj-po-ponyatiyam/102>.

Дегтярева О.Н. (Саратов)

**Образ мира – образ ребенка
в рассказах и повестях Ю.Я. Яковлева**

Аннотация. В статье представлен опыт работы с произведениями Ю. Я. Яковлева в рамках дисциплины «Основы культуры чтения» по заповеди А. П. Скафтымова «читать честно» – «отдать себя автору». Образ мира дан через образ ребенка, а образ ребенка посредством образа мира – неотъемлемая часть авторского замысла, переданная читателям в доверительно-уважительном, мудром слове. Прием недосказанности, открытые финалы всячески обогащают авторский замысел придать естественный «объем» детской Вселенной, в которой последнее слово вмещает волю и желание и ребенка и взрослого.

Ключевые слова: образ мира, образ детства, образ ребенка, литературные мотивы, малые жанры, рассказы, литературное творчество, детская литература, детские писатели.

Abstract. The article presents the experience with the works of Yury Yakovlev in the discipline «Bases of a culture of reading» according to the commandment A. P. Kaftanova «reading fair» – «to give himself the author». The image of the world is given through the image of the child, and the image of the child through the image of the world is an integral part of the author's idea, conveyed to readers in a trust – respectful, wise word. The technique of innuendo, open endings in every way enrich the author's idea to give a natural «volume» of the children's Universe, in which the last word contains the will and desire of both the child and the adult.

Keywords: world image, image of childhood, an image of a child, literary motives, small genres, the short stories, literary creativity, children's literature, children's writers.

Творчество советского детского писателя Ю. Яковлева неизвестно сегодняшнему поколению юных читателей. Образ мира – образ ребенка в повестях и рассказах этого замечательного писателя не был изучен. Писать о детстве и детях всегда было непросто: образ мира, который таится в детском сердце, помогает понять и образ детства, и образ самого ребенка. Обычно, говоря о традициях подростковой литературы, называют А. Алексина, А. Лиханова («драматическая педагогика»), а между тем имя Ю. Яковлева также является значимым в этом ряду.

Нам представляется верным и необходимым знакомство с творчеством Ю. Я. Яковлева сегодня. Будущим учителям гуманитарных и негуманитарных специальностей творчество детского писателя-фронтовика поможет понять детское сердце, открыть в себе чуткого читателя, а затем – и мудрого учителя. Проблема взаимоотношений подростка и мира – центральная для детской и юношеской литературы, переживающей сегодня расцвет. Каков мир, каков в этом мире растущий, познающий себя и дру-

гих, человек? Вот круг вопросов, ответы на которые можно отыскать в наследии писателя.

В рамках дисциплины «Основы культуры чтения» студентам-бакалаврам педагогического направления было предложено для «честного чтения» два произведения Ю. Яковлева: повесть «Мальчик с коньками» и рассказ «Собирающий облака». В ходе работы (по заповеди А. П. Скафтымова «читать честно») было единодушно определено, что малая и средняя эпические формы – это модификация семи единств: времени, действия, события, места, персонажа, центра, значимой концовки и катарсиса. Мир – ребенок – детство – вот яковлевская триада, воссоединенный в слове образ. Преамбулой к данной работе стал цитатный ответ на вопрос: «Образ детства «золотой поры» глазами Николеньки и образ детства «свинцовых мерзостей» глазами Алеши в автобиографических повестях Л. Н. Толстого и М. Горького».

Известно, что «читать честно» – это «отдать себя автору» [Скафтымов 2007: 15]. В свою очередь В. В. Прозоров очень точно разъясняет заповедь А. П. Скафтымова: «...от противного – что такое “читать нечестно? Нечестно – это значит слушать писателя, а слышать себя и только себя...<...> «Читать честно» значит не превращать поэтический текст в иллюстрацию к морали, политике, истории, но читать с полным доверием к автору...»» [Скафтымов 2007: 20].

Что такое «образ мира»? Концепций много. Мы обратились к нескольким из них. Н.Л. Лейдерман не одно исследование посвятил рассмотрению образа мира художественного произведения как особой «модели мироустройства», «сокращенной Вселенной», вывел «теоретический постулат: любое художественное произведение...всегда в конструктивном плане представляет собой образ мира» [Лейдерман 2006: 54-55].

По мысли В. В. Прозорова, образ мира в художественном произведении есть «другая реальность»: «с одной стороны, это произведение искусства (т. е. сотворение мастером, создание текста), а с другой стороны, воспроизведение искусства (т.е. восприятие читателями, зрителями, слушателями уже созданного автором текста) [Прозоров 2005: 61-65]. Известный ученый психолог А. Н. Леонтьев утверждал, что «образ мира является планом внутренней деятельности субъекта» [Серкин 2006: 4].

Мы полагаем, что образ мира – система значений и представлений человека о людях, о жизни, о самом себе, понимание значимого, приоритетного при выборе деятельности человеком, это мир его чувств, чувствований при познании, восприятии мира и себя в этом мире.

Образ ребенка в повести и рассказах Ю. Яковлева складывается из образа мира им же самим познанным, прочувствованным, открытым в результате предпринятых самостоятельных шагов, реабилитации себя поступками, делами в глазах не разобравшихся взрослых. Так случилось

с героем рассказа Ю. Яковлева «Багульник». Евгения Ивановна, молодая учительница, решила, что Коста не слушает ее на уроке, что он рассеянный и пассивный ученик. Таким воспринимали мальчика и одноклассники, не обращая никакого внимания на странного отшельника и молчуна, который быстрее всех после уроков срывался с места и куда-то бежал. А «молчун и отшельник» спешил к тем, кто очень-очень в нем нуждался. Он спешил выгулять соседского сеттера, накормить четвероногих бездомных друзей. Распустившиеся веточки багульника, которые однажды принес Костя в класс, так неожиданно поразили всех красотой, как и поразила учительницу широта души Косты.

Любопытен еще один рассказ Яковлева «Собирающий облака», в котором подобное случилось с Колей Малявкиным. Герою рассказа «Собирающий облака» досталась фамилия Малявкин по наследству от отца, а отцу от деда, а деду тоже от отца и т.д., а вместе с ней и все обидное. Цикличность и повторяемость событий, несправедливых оценочных суждений наводят читателя на мысль о том, что образ неудачной фамилии «вечен» в сознании героя («И твоего отца тоже в детстве величали этим потешным и немного обидным именем. Говорят, что даже дедушку в незапамятные времена звали Малявкой» [Яковлев 2015: 50]). Но Малявкин-младший не желает смириться с таким положением и восклицает: «Но и что из этого!». С этого восклицания и начинается рост героя, решившегося изменить свою жизнь. Образ мира меняется несколько раз в рассказе, но это изменение не касается главного – желания верить в собственную победу над ситуацией. Не в этом беда и трагедия всех Малявкиных на свете или тех, кто тоже носитель «неудачной» фамилии, а беда в том, «...если тебя к тому же считают конченным человеком и, если рядом с твоей неудачной фамилией поставили большой жирный минус, тогда плохи твои дела» [Яковлев 2015: 51].

Хрупок образ мира Коли Малявкина не из-за прозвища, а из-за минуса, который поставлен учителем напротив его фамилии. Лексико-семантический ряд фамилии: маленький, беззащитный, слабый, ненужный, незаметный и т. д. Ю. Яковлев не поддерживает взрослых, которым не хватает мудрости и сердечной чуткости. Писатель вкладывает все значения, все смыслы в это страшное слово «минус», потому что оно, как математический знак, отнимает у героя право быть счастливым и успешным. Фамилия Малявкин не является говорящей: «минус» не губит душу ребенка, хотя и больно ранит ее, «минус» подвигает мальчика на большие дела («Стране нужна бумага!»). И Малявкин быстро понимает, раз стране нужна бумага, значит и он нужен ей, «...если добываешь сырье для бумаги» [Яковлев 2015: 58].

Мотив обреченности в семье и в школьной судьбе Малявкиных, казалось бы, должен быть сквозным. Читатель видит бунтующее юное су-

щество, способное смело перерубить гордиев узел «кончености» всех Малявкиных.

Из чего складывается образ мира в рассказе Ю. Яковлева? Из тревог, переживаний, из отношений с окружающими, из отношения к ребенку взрослых и сверстников. В центре этого мира – один ребёнок Коля Малявкин, ученик начальной школы. Образ мира ребенка – это особая планета, на которой находятся рядом отражающие друг друга жизни, жизненные ориентиры, не всегда сосуществующие, не всегда соседствующие мирно и спокойно. Но юный герой Яковлева благодаря самокопанию, поиску верных решений способен примирить непримиримое, способен найти выход. Малявкин-самый младший находит: «Если люди махнули на тебя рукой и не хотят разобраться в тебе, потому что кто-то поставил перед твоей фамилией минус, то у тебя есть два выхода: или самому махнуть на себя рукой, или любыми усилиями зачеркнуть несправедливый минус» [Яковлев 2015: 53]. Ребенок по-своему решает, как с этим справиться.

Что из этого выходит? Есть ли рядом те, которые способны понять боль детского сердца? Снова открытия себя в зеркале образа мира взрослых. Образ мира Коли дан через отношение к ребенку родителей: «Когда он приносил домой четверку, отец пожимал плечами и говорил: «Это тебе повезло» [Там же: 51]. Выходит, «четверка» – «повезло»; «замечание в дневнике» – «чего еще от тебя ждать!». Отец «обрубал», «не ругал сына – что попусту тратить слова. Поворачивался и уходил» [Яковлев 2015: 51]. Мать: «Всякой ерундой занимаешься. Лучше бы уроки учил!» [Яковлев 2015: 59]. Никаких объяснений и оправданий ни мать, ни отец не слушали, не принимали. Все формально. Не растущий человек интересен, а его поступки и результаты учебного труда.

Образ мира школы очень похож своей формальностью и равнодушием на образ семьи мальчика: Зоя Назаровна, учительница Малявкина: «Малявкину достался минус. Она поставила этот минус в уме, для служебного пользования, но мальчик постоянно чувствовал его» [Яковлев 2015: 51].

Яковлев нигде не обращается явственно, прямо к взрослому, но через мир чувствований и переживаний ребенка говорит и с взрослыми, которым следует напомнить, что каждый ребенок имеет право на счастье и уважение со стороны взрослых. Порой машинально, по привычке, по инерции взрослые, сужая своими словами, равнодушием мир ребенка, не задумываются о силе его страданий. «Черные, обуглившиеся облака» из сожженной макулатуры – рухнувшая надежда мальчика расстаться с «минусом». Сколько боли в его словах: «Никакой новой жизни не будет!» [Яковлев 2015: 62].

Автор создавал рассказы в малом жанре, и прием недосказанности, открытые финалы всячески обогащали авторский замысел. Ему хотелось придать естественный «объем» детской Вселенной, в которой последнее

слово вмещает волю, желание и ребенка, и взрослого. Именно объемно, случайно, неожиданно и для Малявкина, и для Зои Назаровны в финале рассказа спасительное: «Коля!». Читатель не знает, почему так произошло. Нет авторского комментария. Есть понимание обретенного мальчиком счастья: оказывается, учительница знает и помнит, как его зовут. Через восприятие Колей случившегося счастливого поворота в его судьбе читателю становится понятно, насколько всепрощающ, добр образ мира и образ ребенка, насколько он пластичен и нежен, насколько он наивно прекрасен. «И Зоя Назаровна показалось Малявкину большой девочкой, которую вызвали к доске, и она не знает урока. Он никогда не видел ее такой. И ему нравилась такая Зоя Назаровна» [Яковлев 2015: 62]. В одно мгновение образ мира Коли Малявкина становится иным – с ослепительно белыми облаками. Значит, образ мира и образ ребенка расширяется и наполняется особым содержанием, когда в нем исчезает минус, потому что, ребенок слышит свое имя, снова видит облако, которое «похоже на крупного слона с двумя горбами, как у верблюда» [Яковлев 2015: 62].

Яковлев на страже счастливого гармоничного детства, где есть место любви и уважению к растущему человеку. Читатель понимает, что деяния (завхоз) и бездействие и равнодушие (родители, Зоя Назаровна) взрослых – это образ мира с «черными, обуглившимися облаками», а образ мира Коли Малявкина связан с белоснежными облаками, тихо, безмятежно плывущими в его душе и над его головой. Мотив отстранения ребенка взрослыми – зловещий и разрушительный, выливающийся в «минус, для служебного пользования» сменяется мотивом «чудесного превращения» – открытием родителями, учителем своего неперспективного ребенка, ученика. Во всяком случае, автору дорога эта мысль. Ю.Яковлев не раз признавался: «Мои герои – мои бесценные веточки багульника» [Яковлев 1987: 6].

Небольшая по объёму повесть «Мальчик с коньками» – «сокращенная Вселенная» юного героя, повзрослевшего за один день. В центре повести – образ школьника, спешащего на каток, мечтающего увидеть понравившуюся девочку. Сюжет прост и незатейлив: в первой главе мы знакомимся с героем повести, имени которого не знаем. Писатель на протяжении повести называет его «мальчик с коньками» или «мальчик». Очевидно, таких мальчиков было много, и случившееся с ними в один из дней весенних каникул – история бывалая. Каждая глава расширяет читательское представление об образе мальчика, растущего изнутри. Герой счастлив, потому что весенние каникулы, потому что еще можно покататься на коньках. Все его мысли заняты этим, и тем, что на стадионе он, может быть, снова встретит «девчонку в красном пушистом свитере и в синей короткой юбочке...» и решится дернуть ее за косичку... [Яковлев 2015: 7]. Но планам мальчика не суждено исполниться: он не смог пройти мимо человека, который просил о помощи, хотя ему и «было некогда» ... [Яковлев 2015: 9].

Личный опыт помог герою понять другого человека. «Мальчик вспомнил, как однажды на улице упал старик и сломал ногу. Он лежал на тротуаре и тихо стонал. Ему было очень тяжело, а вокруг стояли зеваки. Они глазели до тех пор, пока за ним не приехала «скорая помощь» ... Может быть, и этому человеку неприятно, что рядом с ним незнакомый мальчишка?» [Яковлев 2015: 10], – читаем мы во второй главе повести «Мальчик с коньками». Растерянность и нерешительность героя уходит на второй план, когда он слышит от незнакомца «мамино слово»: «Сынок...» [Яковлев 2015: 10]. Не раздумывая, мальчик с коньками подставляет плечо, тащит «тяжелого солдата», а затем и остается помогать ему, преодолевая что-то внутри, открывая в себе другого человека, способного отказаться от развлечения ради милосердия.

В третьей главе мальчик уже принял безоговорочное решение, но его душа не жлет: «Ему казалось, что говорит не он, а кто-то другой, помимо его воли. И он уже раскаивался: ведь неизвестно, когда придут домашние...», а узнав, что никто к больному не придет, подросток «положил коньки на стул. Этим движением он как бы хотел подчеркнуть, что никуда не спешит» [Яковлев 2015: 14].

В конце четвертой главы образ подростка меняется под влиянием обстоятельств, он открывает в себе способность воспринимать этот мир более чутко: «Почему этот большой, сильный человек беспомощно лежит на диване, а он, мальчишка, задиристый, но на деле не такой уж сильный, может бегать по улицам, смеяться и сбивать шапки у встречных шкетов?» [Яковлев 2015: 20].

Пятая глава заканчивается словами: «Мальчик уже знает, что ему делать: надо звонить в скорую помощь», в шестой отчаянный шаг юного героя, решившего, бросится под колеса «скорой помощи», чтобы спасти жизнь чужого человека, полюбившегося ему за такое короткое время. [Яковлев 2015: 23]. Ю. Яковлев раскрывает образ ребенка постепенно, проверяя его на умение держать планку, которая должна в определенный момент жизни помочь выстоять и справиться.

Седьмая глава повести – переломная: читателю видится мир героя и сам герой по-иному. Это изменение в себе замечает и сам мальчик с коньками: он видит мир другими глазами, потому что у него есть забота о другом. Мир мальчика срастается с миром человека, которого ему суждено спасти. Образ спасения мира в лице старшины Бахтюкова, получившего осколок в сердце под Орлом в годы Великой Отечественной войны, соединен с образом его спасителя, мальчика с коньками, но уже в мирное время.

Быстрая смена действий готовит читателя к особой рефлексивной чувствительности: тревожно в мире ребенка, когда он обнаруживает мир, где люди способны быть просто «зевачами» чужой беды. Мальчик с коньками трепетно бережет те мгновения, которые выпадают ему: он рос

без отца. Настоящую радость испытывает герой, когда может почувствовать себя чьим-то сыном, быть нужным чьему-то больному отцу (Сереза Бахтюков с мамой уехали на отдых в рязанский город Сапожок к бабушке и не знали о случившемся).

«Мамино слово» «сын» не просто спасло жизнь незнакомцу с осколком в сердце, а и сориентировало мальчика, что нельзя оставить в беде человека, нуждающегося в помощи.

Размышления над темой с литературоведческой, дидактической и общечеловеческой точек зрения открывают читателю писателя, способного удивить читателя необыкновенной искренностью, правдивостью и ответственностью перед детьми и взрослыми. Образ мира, как и образ ребенка, – неотъемлемые части авторского замысла, переданные читателям в доверительно-уважительном, мудром слове.

В 14-ти главах повести Ю. Яковлева «Мальчик с коньками» преобразование юного героя, открытие самого себя происходит всего за один день. Писатель показывает Вселенную духовного роста подростка, не страдающего «ожирением сердца», проверившего себя на чуткость, смелость, ответственность, способность принимать решения без посторонней помощи, который ощущает каждой клеточкой своего существа представление о том, как его мир защищали во время Великой Отечественной войны под Орлом («Мальчик сжал кулак и почувствовал боль. В руке был зажат осколок, который мог вонзиться в сердце Бахтюкова. <...> И вдруг мальчик обрадовался. Он может терпеть боль, и ему наплевать, что каток закрыт. И он смеется над счастливым Серезкой, хотя у того есть отец. И человек, назвавший его «сынком», будет жить и поправится до зеленых листиков» [Яковлев 2015: 49]).

Образ мира в рассказах и повестях Ю.Я Яковлева тесно связан с образом ребенка. Он многолик: печален, радостен, глубок, трагичен и лучезарен. Ему неведомы поражения и уныние, потому что мир ребенка, по мысли автора, очень пластичен и органичен, как сама природа. Смысл жизни Юрия Яковлевича писателя-фронтовика, был в открытии окрыленной юной души. Диалог его с читателем ненавязчив, искренен и гармоничен. Автор многочисленных рассказов и повестей признавался в своей любви к миру детства, выступал его защитником, мудрым учителем и наставником. «Я детский писатель и горжусь этим», – не раз звучало из уст Юрия Яковлевича Яковлева.

Литература

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
2. Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1999. 468 с.

3. *Леонтьев А. А.* Основы психолингвистики. М.: Смысл, 1997. 287 с.
4. *Лейдерман Н. Л.* Уроки для души. О преподавании литературы в школе. Статьи. Тюмень: Изд-во Тюмен. ун-та, 2006. 328 с.
5. *Прозоров В. В.* До востребования...: Избранные статьи о литературе и журналистике. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2010. 208 с.
6. *Серкин В. П.* Пять определений понятия «образ мира» // Вестник МГУ. Сер. 14. Психология. 2006. № 1. С. 11-19.
7. *Скафтымов А. П.* Нравственные искания русских писателей : статьи и исследования о русских классиках / сост. Е. И. Покусаева, вступит. ст. Е. И. Покусаева и А. А. Жук. М.: Худож. лит., 1972. 543 с.
8. *Яковлев Ю. Я.* Последний фейерверк. Повесть и рассказы. М.: Дет. лит., 1985. 158 с.
9. *Яковлев Ю. Я.* Последний фейерверк. Повесть и рассказы. СПб., М.: Речь, 2015. 256 с.
10. *Яковлев Ю.* Рассказы и повести. М.: Дет. лит., 2012. 268 с.

Савинова Г.Г., Филимонова Л.В. (Екатеринбург)

Один текст – разные подходы

Аннотация. В статье представлены варианты работы с текстом Л. Петрушевской из цикла «Сказки для всей семьи». В опоре на технологию «Стратегии смыслового чтения» авторы предлагают планы уроков в 5-7 и 8-9 классах. В 10-11 классах обсуждение сказки Л. Петрушевской используется для формирования умения аргументировать собственное мнение.

Ключевые слова: уроки литературы, смысловое чтение, русская литература, русские писатели, литературное творчество, методика литературы в школе.

Abstract. The article presents some ways of analyses of the text by L. Petrushevskaya from her cycle “Fairy Tales for the Whole Family”. In support of the technology of “semantic reading” the authors offer lessons’ plans in 5-7 and 8-9 grades. On the lessons in 10-11 grades L. Petrushevskaya’s fairy tale is used to form students’ ability to argue their opinion.

Keywords: literature lessons, semantic reading, Russian literature, Russian writers, literary creativity, methods of literature in school.

Школьный учитель – всегда воспитатель. Инструментарий словесника – книга. Именно словесник призван нравственностью литературы формировать этические устои личности, развивать её душевный и духовной потенциал. «Общение с книгой – это, прежде всего, общение с жизнью!.. Искусство общения – в гибкости сочетаемости учебного и жизненного в наших контактах со школьниками» [Ильин 1988: 205].

Воспитывающим и развивающим будет общение учителя со своими учениками, если предмет разговора – произведение современной писательницы Л. С. Петрушевской. Через многие её произведения проходят «литературные знаки и сигналы, аллюзии на мифологические, фольклорные и традиционно-литературные сюжеты и образы... на самых разных уровнях: от названий ... – до отдельных слов, образов, мотивов» [Русские писатели. XX век. 1998: 186]. «На наших глазах предельно конкретная, детально мотивированная ситуация вдруг развоплощается и, не теряя в конкретике, оборачивается притчей» [Лейдерман, Липовецкий 2001: 117].

В «Сказках для всей семьи» Людмилы Петрушевской можно найти благодатный материал для работы с детьми разных возрастов.

В «Методике преподавания литературы» указаны следующие возрастные периоды читательского восприятия: V-VI, VII-VIII, IX-XI. Эти возрастные периоды могут иметь самостоятельные границы и обозначаться не только возрастом, но и классом. Там же, ссылаясь на мнение исследователя Л. И. Божович, отмечают, что границы возраста в известной степени сдвигаются в зависимости от конкретных обстоятельств жизни и деятель-

ности ребенка. [Методика преподавания литературы 1995: 87]. В своей работе мы сочли возможным границы периодов изменить, ориентируясь на обучающие цели, поставленные перед конкретными классами. «Задача словесника – прибавить к читательскому восприятию, бесхитростно-естественному, непосредственному, элементы профессионального видения текста» [Ильин 1988: 206] Наше решение не противоречит предложенной в науке «возрастной эволюции читателя», так как обучающиеся 6, 8, 10-х классов «находятся в конечной фазе каждого из периодов литературного развития» [Методика преподавания литературы 1995: 88].

Предлагаем варианты работы с текстом сказки Л. Петрушевской «Котёнок Господа Бога».

5-7 классы. «Наивными реалистами» называют читателей этой возрастной категории. Их читательское восприятие обнаруживает следующие тенденции: «эмоциональная реакция – самый чуткий и сильный элемент восприятия, который намного опережает другие его стороны; понятийное освоение несколько сильнее, чем работа творческого воображения; внимание к эстетической форме произведения, к осмыслению через нее позиции автора почти не пробуждено» [Методика преподавания литературы 1995: 91]. Такое восприятие художественного произведения диктует соответствующую методику преподавания.

Применяем технологию смыслового чтения «Стратегия предтекстовой деятельности», что отвечает целям и задачам, поставленным ФГОС: приобщение к чтению и обучение ему как общеучебному умению, как способу работы с информацией и как средству воспитания и развития обучающегося.

«Ориентиры предвосхищения». Целью этой стратегии является актуализация предшествующих знаний и опыта, имеющих отношение к теме текста.

До чтения текста	Суждение / пословица	После чтения текста
	1. Живи для людей, проживут люди для тебя	
	2. Чья сила, того и воля (правда)	
	3. Божья тварь богу работает	
	4. Вся семья вместе, так и душа на месте	
	5. Чьим умом живёшь, того и песенку поёшь	
	6. Кто доброе творит, того зло не вредит	

1. Прочитайте суждения (пословицы) и обсудите в группе, как вы понимаете их смысл (работа в группах: 1 группа – 1 пословица).

Лист с заданием (таблица) лежит на парте у каждого обучающегося.

После обсуждения озвучиваются результаты каждой группы, предложенные варианты не обсуждаются, а каждый самостоятельно фиксирует свое согласие / несогласие (+/-) в столбце «До чтения текста».

2. Чтение сказки учителем (тексты на партах).

3. Послетекстовая стратегия.

- Объясните пословицу примерами из текста.
- Изменилось ли ваше толкование пословицы? Почему это произошло? Объясните.

- Какую пословицу вы взяли бы в качестве эпиграфа к сказке?

Эпиграф должен выразить основную мысль автора сказки. Обучающиеся подбирают эпиграф, аргументируя свой выбор.

Сказка Л. Петрушевской «Котёнок Господа Бога» позволяет обучать школьников навыкам анализа прозаического произведения; развивать речевые навыки и умения; пробуждать в детях чувства добра и любви к окружающему миру.

8-9 классы. Период «нравственного самоуглубления» характеризуется резкой субъективизацией читательского восприятия. Обучающиеся при чтении сосредоточены на нравственных вопросах о добре и зле, любви и мечте, мотивах поступков человека, его внутреннем самочувствии... Период, который мы называем «эпохой нравственного самоуглубления», усиливает внимание читателя к этической проблематике произведения и в то же время создает опасность крайнего субъективизма восприятия» [Методика преподавания литературы 1995: 88].

Особенности возраста диктуют иную методику преподавания, используя тот же прием, тот же материал. Применяем технологию смыслового чтения «*Ориентиров предвосхищения*»

До чтения текста Википедия	Понятие	Элемент сюжета // образ (по тексту)	После чтения текста
это сообщество, основанное на браке супругов (отца, матери) и их холостых детей (собственных и усыновленных), связанных духовно, общностью быта и взаимной моральной ответственностью	Семья		

разрешение неопределенности в деятельности человека в условиях множественности альтернатив	Выбор		
общее понятие морального сознания, категория этики, характеризующая положительные нравственные ценности	Добро		
антагонизм добра, нормативно-оценочная категория нравственного сознания, противоположная понятию «добро», обобщенно обозначает нравственно-отрицательное и предосудительное в поступках и мотивах людей и в явлениях действительности	Зло		
безразличие к вопросам знания, морали, общественной жизни	Равнодушие		
любовь, внимание к человеку, уважение к человеческой личности; доброе отношение ко всему живому; человечность, человеколюбие	Человечность		
социально-психологическое явление, эмоциональное состояние человека, связанное с отсутствием близких, положительных эмоциональных связей с людьми и/или со страхом их потери в результате вынужденной или имеющей	Одиночество		

психологические причины социальной изоляции			
---	--	--	--

На партах у каждого обучающегося таблица и текст сказки Л. Петрушевской «Котенок Господа Бога».

1. Читаем формулировку понятий, маркером выделяем слова / словосочетания, вызывающие затруднения в понимании (самостоятельная работа).

2. Перед чтением сказки дается задание: в тексте сказки маркером выделить элементы сюжета/образы, иллюстрирующие понятия, данные в таблице.

3. Чтение сказки учителем.

4. После прочтения обучающиеся самостоятельно формулируют определение понятия, опираясь на текст.

5. Обсуждение сформулированного понятия и аргументация своего тезиса примером из сказки.

Такая работа с текстом будет полезна при подготовке к написанию сочинения-рассуждения на морально-этическую тему (ОГЭ: задание 15.3): определение авторской позиции в прочитанном тексте, выражение своей позиции по отношению к затронутой проблеме, аргументация своего мнения, с опорой на жизненный/читательский опыт.

10-11 классы. «Эпоха связей, осознание причин и следствий». «Поиски причин явления – характерная черта читательского восприятия в этом возрасте» [Методика преподавания литературы 1995: 101]. В этом возрасте становится доступным осмысление общей логики композиции, характеристики художественного стиля писателя.

Малая форма (сказка, рассказ, притча, стихотворение в прозе) позволяет рационально использовать урочное время при подготовке выпускников к сочинению по русскому языку.

Сказка Л. Петрушевской может стать основой для работы над К-4 «Аргументация собственного мнения». На этом этапе работы необходимо «выйти за границы предложенного текста, показать, что понимается актуальность поднимаемой проблемы, продемонстрировать общекультурный уровень, умение использовать в сочинении дополнительный материал, подбирать аргументы, подтверждающие собственное мнение» [Долинина 2013: 7]. На экзамене достаточно высоко ценится умение использовать для подтверждения своей позиции аргументы из художественной литературы.

1. Чтение сказки обучающимися.

2. Работа с таблицей:

- О чем текст? (Заполнение колонки №1)

- Какие проблемы подняты? Формулируем проблемы. (Заполнение колонки № 2)

3. Предлагаем подобрать произведения малой формы. (Заполнение колонки №3)

Пример:

Первые впечатления после прочтения	Формулируем проблемы	Произведения
Вовремя позвонить	Проблема отцов и детей.	К. Паустовский «Телеграмма»
Жив, пока нужен.		И. Тургенев «ЩИ»
Семья	Проблема воспитания	В. Сухомлинский "Как Белочка Дятла спасла"
Враг – друг благие намерения – выгнанный внук. Бабка – брать нельзя, все на зиму	Кто настоящий друг?	И. Тургенев «Враг и друг»
Ничтожная малость – изменит ход мыслей	В чем смысл жизни?	И. Тургенев «Мы еще повоюем!» Притча «Бабочка»
Все в твоих руках		
Выбор	Проблема выбора	Ю. Левитанский «Каждый выбирает по себе» Притча «Притча о двух волках»
Борьба добра и зла		
Трепетное отношение к любому живому существу «Мы в ответе за тех, кого приручили»	Проблема отношения к животным	Притча «Врата в рай»
Равнодушие	Проблема равнодушия	В. Осеева «Плохо» (рассказ)
Испытание людей на человечность и порядочность	Проблема человечности	Притча "Осколки доброты"
Одиночество	Проблема одиночества	Ф. Кривин «Волк на елке»

Работа над сочинением выявляет уровень коммуникативной компетентности, позволяет продемонстрировать уровень общего развития, уровень исторических и культуроведческих знаний.

Сказки Л.Петрушевской с её многомерным изображением мира универсальны и позволяют работать с читателем любого возраста.

Литература

1. *Даль В. И.* Пословицы русского народа: Сборник. В 2-х т. М.: Художественная литература, 1984.
2. *Долинина Т. А.* Учимся писать сочинение. ЕГЭ по русскому языку. Пермь, 2013.

3. *Ильин Е. Н.* Искусство общения // Педагогический поиск. М.: Педагогика, 1988.
4. *Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.* Современная русская литература. Книга 3. М.: УРСС, 2001.
5. Методика преподавания литературы: в 2-х ч. / под ред. О. Ю. Богдановой, В. Г. Маранцмана. М.: Просвещение; ВЛАДОС, 1995. Ч. 1.
6. *Петрушевская Л.* Котёнок Господа Бога [Электронный ресурс]. URL: <http://mau.ru/read/skazka/skazka06.php>.
7. Русские писатели. XX век. Библиографический словарь: в 2-х ч. Ч. 2. М-Я / под ред. Н. Н. Скатова. М.: Просвещение, 1998.
8. *Сметанникова Н. Н.* Обучение стратегиям чтения в 5-9 классах: как реализовать ФГОС. М.: Баласс, 2011.

Научное издание

**Эстетика минимализма:
малые жанры как форма времени**

Уральский государственный педагогический университет.
620017 Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26.
E-mail: uspu@uspu.me