



Министерство образования и науки РФ
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего профессионального образования
«Челябинский государственный педагогический университет»
Научно-исследовательский центр
«Трансформации жанров и стилей
в новейшей литературе и фольклоре»

Трансформации жанров в литературе и фольклоре

Выпуск 5

Челябинск
2013

УДК 801.5

ББК 83.014

T 65

T 65 Трансформации жанров в литературе и фольклоре: сб. статей научно-исследовательской лаборатории «Трансформации жанров в литературе и фольклоре». – Челябинск: Изд-во ООО «Энциклопедия», 2013. – Вып. 5. – 136 с.

ISBN 978-5-91274-047-5

Отв. ред. – д-р филол. наук, проф. Т.Н. Маркова

Ред. – канд. филол. наук, доц. Т.В. Садовникова

Сборник «Трансформации жанров в литературе и фольклоре» представляет собой пятый выпуск серийного издания научно-исследовательской лаборатории «Трансформации жанров в литературе и фольклоре» и включает в себя ряд статей преподавателей и магистрантов, чьи научные интересы лежат в плоскости изучения жанров и стилей в современной художественной словесности и современном фольклоре. Сборник предназначен для специалистов-филологов и всех интересующихся вопросом развития и изменения литературных и фольклорных жанров в отечественной словесности.

ISBN 978-5-91274-047-5

© Коллектив авторов, 2013

© Изд-во ООО «Энциклопедия», 2013

***Категория комического в драматургии
и публицистике А. Платонова 1920–1930-х годов***

В размышлениях о трансформациях жанра мы чаще всего обращаем внимание на изменения формы, выделяем и описываем причины и следствия нарушения жанровых границ. Не менее важным оказывается обнаружение и осмысление последствий содержательных изменений художественного текста, например, взаимопереход трагического и комического, смена отношения рассказчика-повествователя к рассказываемому, изменения в восприятии произведения читателями, зрителями – в силу смены доминанты эпохи и т.д.

Очевидно, что жанр – это не только само конкретное произведение или группа произведений, но и автор, читатель, то есть принципы создания художественного текста, некая художественная и психологическая установка, которая транслируется читателю через текст, и в то же время отступление от каких бы то ни было установок, норм и канонов.

Литературная ситуация XX века с ее стремлением *быть не таким, как все*, привела к тому, что точное следование жанровым традициям являлось признаком маргинальности, с одной стороны, или принадлежностью к массовой литературе – с другой. С этих позиций Андрей Платонов в своем творчестве не разрушает жанровые

границы форм, избираемых им, а пытается вернуться к истокам, к исходным положениям жанра. Это находит своеобразное отражение в его драматургии.

В основе платоновского понимания комического лежит представление о том, что народ производит *светоносную* энергию. Писатель словно опровергает широко распространенное мнение, что уделом народа и народного творчества является «грубый», «низший» или «внешний» комизм. Самобытный русский ум, по его мнению, горазд и на едкую насмешку, и на добродушную улыбку, поэтому сводить народный юмор к низменно-комическому – упрощение и заблуждение.

Рассуждая о роли А.С. Пушкина в русской литературе, о его пророческом даре («Пушкин и Горький», 1937) и способности выразить душу народа, А. Платонов акцентирует мысль о способности великого русского поэта проникнуть «в тот, пусть еще более удаленный, тайник народа, в котором хранится и действует прогрессивная, счастливая сила жизненного развития»¹. Платонов утверждает, что «народ живет особой, самостоятельной жизнью», обладает скрытыми «секретными средствами для питания собственной души <...>. В народе своя политика, своя поэзия, свое утешение и свое большое горе...»². Так характеризуя народ, его предназначение, А. Платонов вольно или невольно проясняет свое понимание взаимоотношений народа и писателя.

¹ Платонов, А. Фабрика литературы: Литературная критика, публицистика / сост., коммент. Н.В. Корниенко; подготовка текста Н.В. Корниенко и Е.В. Антоновой / А. Платонов. – М.: Время, 2011. – С. 107.

² Там же. – С. 91.

Метатекстовая природа платоновских произведений³ подразумевает извлечение смысла не только из «написанного» и не только «между строк», но и из сопряженных с его творчеством текстов, явлений культуры и реальной общественной жизни 1920-1930-х гг. Обратимся с этих позиций к своеобразию отражения юмора в двух пьесах писателя – «Дураки на периферии» (1928) и «14 Красных избышек» (1933).

Ключевыми в интерпретации комического в системе кодов и смыслов драмы «Дураки на периферии» являются вопросы: кого писатель называет дураками? в чем их дурость? чем они так не похожи на «нормальных»? И отсюда – в чем состоит норма, от которой «отклонились» «периферийные дураки»? Ответы на эти вопросы, по платоновской традиции («и так, и обратно»), сложны, неоднозначны. Простых ответов для художника вообще не существовало, как и сама жизнь той эпохи не могла быть измерена «одним аршином».

По Платонову, «дураки» те, кто живет «первой функцией жизни человека» – не сознанием, а половой страстью, стремлением к продлению жизни⁴. Об этом он неоднократно высказывался в начале 1920-х гг. в своих публицистических статьях и литературной критике. Молодой писатель-публицист размышлял о смысле человеческого существования в новых условиях победившей диктатуры пролетариата и ждал, даже –

³ См. Малыгина, Н.М. Андрей Платонов: поэтика «возвращения» / Н.М. Малыгина. – М.: ТЕИС, 2005.

⁴ Платонов, А. Фабрика литературы / А. Платонов. – С. 12.

требовал освобождения от власти прежних буржуазных ценностей, где мерилom блага человеческого были явления и качества, которые в своей художественной концепции А. Платонов считал проявлением неразвитости сознания, бессознательной жизни, подобно животным («Культура пролетариата», 1920)⁵.

Таким образом, героев пьесы драматург называет дураками не потому, что отказывает им в уме, считает их глупыми, «тупыми, непонятливыми или безрассудными»⁶. В бытовом смысле они, скорее, умники (ср. у В.И. Даля: умный – «смышленный; понимающий и заключающий здраво, прямо, верно»⁷).

Хотя о генетической зависимости «дураков» в художественном сознании автора от сказочных дурачков и глупцов говорить с абсолютной уверенностью вряд ли возможно, но типологическая их близость для нас очевидна. Словно сказочные дурни, члены комиссии охматмлада («охраны матерей и младенцев») страдают за свои поступки: жены решили с ними развестись, подозревая, что ребенок, которого они защищают, им «не чужой», что они имеют «принадлежность к отцовству». «Но сказочные дураки обладают одним свойством: они *жалостливы*», писал В.Я. Пропп⁸, а герои пьесы, скорее, из разряда дураков, которых «заставь богу молиться, они и

⁵ Платонов, А. Фабрика литературы / А. Платонов. – С. 19.

⁶ Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т / В.И. Даль. – М.: Русский язык, 1989-1990. – Т. 1. – С. 501.

⁷ Там же. – Т. 4. – С. 495.

⁸ Пропп, В.Я. Проблемы комизма и смеха / В.Я. Пропп. – СПб.: Алатейя, 1997. – С. 141.

лоб расшибут»: в бюрократическом упоении властью доводят все до абсурда, до нелепости, что рождает у писателя и читателей не смех, а горькую усмешку, сожаление об утраченных надеждах.

«Комизм уже без всякой примеси грусти, а наоборот, с некоторой долей злорадства получается в тех случаях, когда человеком руководят не просто маленькие житейские, а эгоистические, ничтожные побуждения и стремления; неудача, вызванная внешними обстоятельствами, в этих случаях вскрывает ничтожество устремлений, убожество человека и имеет характер заслуженного наказания»⁹. Объясняется это тем, что в фольклоре, как замечает В.В. Блажес, «точность социальной, классовой, национальной позиции выражена настолько предельно, что у современного читателя может вызвать иногда недоумение»¹⁰. И далее исследователь продолжает развивать эту мысль: «Пропп по этому поводу очень правильно сказал, что народ или любит, или ненавидит, средних чувств в его поэзии не бывает»¹¹.

«Евтюшкин и Лутын сидят рядом на столе и тоскуют.

ЕВТЮШКИН. Мы по закону поступили или нет?

⁹ Пропп., В.Я. Проблемы комизма и смеха / В.Я. Пропп. – С. 115.

¹⁰ Блажес, В.В. Сатира и юмор в дореволюционном фольклоре рабочих Урала / В.В. Блажес. – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1987. – С. 6.

¹¹ Там же. – С. 7.

ЛУТЬИН. По закону-то по закону, а получается одна слитная тьма»¹².

Одним словом, тьма кромешная или тоска смертная. Именно так Д.С. Лихачев определил особенность смехового мира Древней Руси, назвав его недействительным, «кромешным»¹³. Подобный смех раздваивает, «обнажает» действительность, выявляет в ней оборотную сторону. Но Платонов не отделяет себя от этой действительности, он часть нее, а значит, выставляет на посмешище и самого себя. О такой направленности народного смеха на себя писали М.М. Бахтин, П.Г. Богатырев, Д.С. Лихачев и В.Я. Пропп.

События вокруг семьи Башмаковых нарушили обычный ход жизни в периферийном уездном городишке: разрушились привычные отношения и связи, перестали быть нормальными, стали смешными.

Нелепы и смешны страхи Евтюшкина и Лутьина по поводу развода, они уже «примеряют» на себя роль «великомучеников»:

ЛУТЬИН. А твоя баба как?

ЕВТЮШКИН. Да как и твоя – вторую ночь здесь от нее спасаюсь.

ЛУТЬИН. Неужели разведутся?

¹² Платонов, А. Дураки на периферии: Пьесы. Сценарии / сост., подготовка текста, комментарии Н.В. Корниенко / А. Платонов. – М.: Время, 2011. – С. 35.

¹³ Лихачев, Д.С., Панченко, А.М. «Смеховой мир» Древней Руси / Д.С. Лихачев, А.М. Панченко. – Л.: Наука, 1976.

ЕВТЮШКИН. Факт – разведутся. Вбить им в голову сочувствие власти никак не возможно. Это же империалистические существа.

ЛУТЬИН. А моя пятый день даже не ругается – вот что самое паршивое¹⁴.

Ащеулов, «выдвиженец в начальники», боится потерять должность и все преимущества городской жизни: «Все-таки лучше за власть держаться, чем за бабу. Баба дело текущее. <...> Все-таки выгодней алименты платить, чем в низовую деревню возвращаться, там одни массы, а более ничего»¹⁵.

В городе суматоха, напоминающая мир гоголевского «Ревизора» или «Мертвых душ»: АЩЕУЛОВ. <...> Что в городе производится – уму не понять!.. Нас все за разбойников считают и даже за хороших людей, как мы на сторону принципиально деньги жертвуем. А зеленой не топчем. Очень большие в городе разногласия...¹⁶

В словах «зеленой не топчем» содержится авторская аллюзия на свадебную песню о сватах, в которой зеленую травушку повытоптали, например:

*У ворот трава шелковая:
Кто траву топтал,
А кто травушку вытоптал?
Топтали травушку
Все боярские сватья,*

¹⁴ Платонов, А. Дураки на периферии / А. Платонов. – С. 35.

¹⁵ Там же. – С. 37.

¹⁶ Там же. – С. 36.

Сватали за красную девушку.

Однако эта песня неуместна в ситуации, которая описывается устами героев пьесы: АЩЕУЛОВА. <...> Сказывают у нас в деревне, будто мой-то в компании с жуликами разбой учинил, – будто втроем они одну бабочку оскормили, – и будут платить за это большие деньги...¹⁷

Так в пьесе тема разбойников из важной, характеризующей социальную дисгармонию в городе *Переучетске* преобразуется в разговор о действительности, где все *перевернулось*, встало с ног на голову, превратившись в своеобразный ярмарочно-карнавальный мир городского праздника. Возникает ощущение языческого антимира, в котором нет Христа:

АЩЕУЛОВА. Ну спаси те Христос.

АЩЕУЛОВ. Какой Христос? – Бога теперь нет.

АЩЕУЛОВА. Как нет? А где же он?

АЩЕУЛОВ. Не знаю. Только нет.

АЩЕУЛОВА. Это почему ж такое?

АЩЕУЛОВ. А потому, что я есть, иначе б меня не было...¹⁸

В IV акте создание этого смехового антимира завершается с репликой странника: «Да пришел осмотреть ваши достижения. Сказывают, здесь мужики женщинами стали»¹⁹. Перед нами события, соотносимые с календарно-обрядовым действием, дающим выход, выплеск

¹⁷ Платонов, А. Дураки на периферии / А. Платонов. – С. 38.

¹⁸ Там же. – С. 39.

¹⁹ Там же. – С. 45.

хаотических, природных, животных сил: мужики стали бабами, и наоборот. Не случайно Марья Ивановна заявляет: «Я не баба, я атаман», на что странник только и смог ответить: «О?»

Мотив «превращения» мужиков в баб встречается в широко известной народной песне, возникшей на основе стихотворения Д.Н. Садовникова (1847-1883). В ее сюжете Стенька Разин возвращается из похода с плененной персиянкой-«княжной»:

*На переднем Стенька Разин,
Обнявшись с своей княжной,
Свадьбу новую справляет
И веселый, и хмельной.*

Народная свадьба – обрядовое действие, где через веселье, смеховое начало витальные силы побеждают мир хаоса (антимир) и проецируют благополучие молодой семьи. Очередная свадьба С. Разина («свадьба новая») – это перевертыш, злая усмешка судьбы над планами хмельного атамана. Песенный атаман забыл о своих соратниках, о своем предназначении, и потому казаки-разбойники насмешливо «шепчут»:

*Ишь ты, братцы, атаман-то
Нас на бабу променял!
Ночку с нею повозился –
Сам наутро бабой стал...*

Герою песни народ дал возможность одуматься, вернуться к своим товарищам, но персонажам Платонова – членам комиссии – одуматься не дано. В его драме тема «вольнолюбивых и благородных» разбойников

травестийно оборачивается своей противоположностью – ярмарочной потехой всех над всеми.

Обращение Платонова к народно-поэтическим образам и мотивам оказывается не столько переосмыслением либо разворачиванием определенной фольклорной метафоры или темы, сколько созданием новой художественной парадигмы для советской, а в известной мере – для русской литературы. Он с горечью писал: «... некая «великая сущность», именно – происхождение русского рабочего класса и родство его с обездоленным большинством крестьянства – осталось для многих русских писателей невидимым»²⁰. Не всем русским писателям было дано осознать тайны народной философии жизни, раскрыть для себя «образ мыслей и чувствований» народа, «мысль народную». В этом движении к соединению со своим народом А.С. Пушкин по-прежнему для Платонова ориентир и образец.

Вслед за Пушкиным, обладающим «универсальным, творческим сознанием», А. Платонов шутит, но «эта шутка не забавна», а «утомительна и печальна»²¹. Писатель не одномерно подходит к сущности человека, не соглашаясь с выводом, извлеченным из «главнейших работ Достоевского», о том, что «человек – это ничтожество, урод, дурак, тщетное, лживое, преступное существо, губящее природу и себя»²². Ему ближе «универсальная, мудрая и мужественная человечность» в пушкинском

²⁰ Платонов, А. Фабрика литературы / А. Платонов. – С. 106.

²¹ Там же. – С. 79.

²² Там же.

понимании: ничто не должно мешать «человеку изжить священную энергию своего сердца, чувства и ума»²³.

В 1937 году в статье «Общие размышления о сатире – по поводу, однако, частного случая» писатель замечает: «Забавность, смехотворность, потеха сами по себе не могут являться смыслом сатирического произведения, нужна еще исторически истинная мысль и, скажем прямо, просвечивание идеала или намерения сатирика сквозь кажущуюся суету анекдотических пустяков»²⁴. Таким образом, А. Платонов вновь утверждает необходимость юмора и сатиры не ради веселья и шутовства (как говорили в Древней Руси – глумления), а ради гармонии и света.

В сатирической драме «Дураки на периферии» и трагедии «14 Красных избушек» *просвечивание идеала* невозможно для писателя без «мысли народной», которая обнаруживается в фольклорных аллюзиях и реминисценциях, и не только. «Истинная мысль» автора раскрывается в этих пьесах через образы и мотивы, многие из которых содержат в своей семантике иронию и самоиронию.

Теме разбойников принадлежит ключевая роль в развитии сюжета драмы «Дураки на периферии», что прямо подчеркнуто автором через включение в текст мотивов удалой разбойничьей песни «Из-за острова на стрежень...». Эта тема контрастирует здесь с реализацией гоголевских мотивов мертвенности мира, который

²³ Там же. – С. 83.

²⁴ Там же. – С. 165.

существует по нормам и правилам чиновников и бюрократов, а также мотивов «духоты» (по Ф.М. Достоевскому), «внутренней несвободы», экзистенциального одиночества и тупика.

Общая картина неблагополучия жизни подчеркнута судьбой главной героини – Марьи Ивановны: «Уйду я от вас, чертей, в разбойники, в леса, в атаманы, в батьки и матки»²⁵. Слова об уходе в разбойники – лейтмотив всей пьесы, ритмически организующий ее действие, только ритм этот не приводит к возникновению марша жизни, а сродни похоронному маршу: хоронят мечты, надежды людей, которые погрязли в «болоте» быта, и в конце концов похоронят и будущее – родившегося ребенка.

Анализ пьесы подводит к мысли, что для А. Платонова значимы традиции русской народной драмы («Лодка», «Шайка разбойников» и др.). В соответствии с фольклорным сюжетом, но в «снятом», юмористическом, ироническом виде перед зрителем и читателем предстают *атаман* Евтюшкин – председатель комиссии охматмлада, его неперемный спутник и помощник *есаул* Ащеулов – секретарь комиссии, фамилия которого созвучна популярному персонажу казачьего фольклора, воспроизводятся также черты и функции других действующих лиц.

Марья Ивановна – первопричина всех описываемых событий, ее реплики-вздохи служат фоном для разворачивающихся действий. Образ Марьи Ивановны – сложный, понять его можно лишь в многоаспектном

²⁵ Платонов, А. Дураки на периферии / А. Платонов. – С. 17.

комплексе мифологических универсалий, литературных архетипов и фольклорных констант, во взаимодействии смыслов языческой, христианской и авторской мифологии: Марья Ивановна – это и архетип Хаоса, и Мать-сыра земля, и Богородица.

Кажется, что в пьесе сатирически «обыгрывается» христианский миф о непорочном зачатии, но упреки в неверности отсутствуют, соитие Марии со многими, по Платонову, не блуд, а поиск гармонии в разъятом, разрушенном мире. «Старая» семейная мораль разрушена, а «новая» (по А. Коллонтай) не прижилась, так как противоречит изначальной сути русской женщины, предназначение которой – быть не просто женой, подругой, но прежде всего матерью. Напомним, что в русском фольклорном сознании сформировалось два типа женских персонажей, в текстах волшебных сказок это Василиса Премудрая и Елена Прекрасная. Но Платонову важна не абсолютная мудрость (пусть даже царственная – как у Василисы) и не идеальная красота (как у Елены), а способность быть (бого)матерью (Марией).

Писатель вводит в текст пьесы строки из известной народной лирической песни: «Э-эх, ва субботу, да в день ненастный, нельзя в поле работать...», что позволяет ему выразить «мнение народное» о ситуации в городе, а через нее и в стране в целом. Русская народная песня у А. Платонова ассоциируется со стихийным началом, с хаосом и эпохой бессознательности: «Теперь русский народ в ногу со всем человечеством переходит из царства стихии, песни и бессознательности в царство сознания, в мир мысли и

точных форм»²⁶, а возникает она (песня) из «тысячелетней неизбывной тоски»²⁷.

В одном из вариантов текста этой песни есть значимый фрагмент, где звучит осуждение поступков молодца и девицы:

*Не про нас ли, друг мой милый,
Люди бают, эх,
Люди бают, говорят?
Тебя, молодца, ругают,
Меня, девицу, эх,
Меня, девицу, бранят?..*

Именно о таком типе народного юмора пишет В.В. Блажес в своей книге «Сатира и юмор в дореволюционном фольклоре рабочих Урала», когда «веселость, или шутливость» становится «результатом горестной жизни, предельной бедности и неустроенности – испытав это, русский человек зачастую обретает беззаботность, доходящую до бесшабашности»²⁸. Такой веселости, указывает автор, соответствуют поговорки типа «и то смешно, что в животе тощо», «и смех, и горе». «Смех бедного, неимущего, иногда просто голодного человека сопряжен с печалью, с горькой усмешкой, это народный “смех сквозь слезы”»²⁹.

Картина «ненастного дня» является символическим выражением эмоционального состояния героев. В сюжете

²⁶ Платонов, А. Фабрика литературы. – С. 36.

²⁷ Там же.

²⁸ Блажес, В.В. Сатира и юмор в дореволюционном фольклоре рабочих Урала / В.В. Блажес. – С. 8.

²⁹ Там же.

лирической песни после картины непогоды говорится, что возлюбленные пойдут гулять «в зеленый сад», где им будет петь соловей – в фольклоре не только певец любви, но и вестник разлуки. Отметим, что и «зеленый сад» в народной лирике – тоже амбивалентный образ, это не только символ радости и счастья, но и печали, будущего расставанья (ср. *сад – досада*).

От частного случая автор через песню поднимается до обобщения: неустроенность жизни героев связана с нерешенностью проблем семьи и брака в советском обществе 1920-х годов. Мы понимаем, что Платонов явно выражает прежнюю, так называемую «крестьянскую мораль» и традиционное представление о семье и противопоставляет свою художественную позицию новой морали, идеологами которой были А. Коллонтай и М. Горький³⁰.

Платонов следует художественному закону, по которому сатирическое нельзя противопоставлять трагическому и возвышенному. Созвучны смыслу платоновских пьес размышления В.Я. Проппа: «Крушение каких-нибудь великих или героических начинаний не комично, а трагично. Комична будет неудача в мелких, житейских человеческих делах, вызванная столь же мелкими обстоятельствами»³¹.

Финал пьесы «Дураки на периферии» трагичен: пока все «судили-рядили», кому забрать ребенка, с кем

³⁰ См. комментарии к пьесе: Платонов, А. Дураки на периферии / А. Платонов. – С. 687-688.

³¹ Пропп, В.Я. Проблемы комизма и смеха / В.Я. Пропп. – С. 114.

будет жить Марья Ивановна, оказалось, что «мальчик мертв». Все комиссии-суды, разговоры-споры бессмысленны и никчемны, если утрачен ребенок. Мотив смерти в творчестве А. Платонова воссоздается и интерпретируется и как философская (онтологическая), и как аксиологическая проблема. Факт смерти героя часто ставит точку в размышлениях автора и читателя о сути происходящего, «по плодам» мы постигаем истинный смысл существования этого мира.

В пьесе «14 Красных избушек» тема разбоя и разбойников позволяет драматургу высказать свое мнение «о времени и о себе» в ключевых, полных абсурда, сатирического алогизма словах новой эпохи (где «бантики» – это белогвардейские антиколхозники), а также по-новому подойти к традиционной для художника метафизической теме смерти и мифологеме жертвы ради возрождения всего человечества.

В народном сознании у разбойника два пути: вечная благодарная память тому, кто был «народным заступником», «благородным» разбойником, либо проклятие в веках, страшные посмертные мучения. Иногда оценка того или иного разбойника, бунтовщика в фольклоре двойится – в силу противоречивости дел и их последствий. Бунт платоновского героя Ашуркова спровоцирован, но он от неосознанности, от непонимания того, что происходит.

Важным для определения действительного отношения автора к происходящему оказывается линия Суенита – Ашурков, председатель колхоза и бандит,

разбойник. В этимологии фамилии героя, как это традиционно для платоновского текста, скрыт двойной смысл, который неоднократно уже возникал в творчестве писателя³². В русских диалектах *ошур*, *ошурок* означает «остатки, вытопки, крошки, лоскутки, обрезки»³³. Прозвищем Ашур могли назвать и последнего ребенка в крестьянской семье («поскребыша»)³⁴, с ним связана в тяжелую эпоху идея будущего возрождения, тем самым подчеркивается особость, избранничество героя, т.е. опять «высокое» и «низкое», комичное и трагическое оказываются рядом.

Первоначальное умаление, «приземление» сказочного персонажа в фольклористике получило название *низкий герой*. Это самый обездоленный, приниженный герой, совершающий несуразные поступки (отсюда – Иванушка-дурачок в волшебной сказке), но впоследствии именно с ним в фольклорной традиции связан благополучный исход – восстановление социальной справедливости.

В ходе «расследования» в пьесе «14 Красных избушек» выясняется, что Федора Ашуркова подговорил к налету «премированный ударник» колхозного труда Ф. Вершков. Иначе говоря, выясняется, что истинный

³² Ср., например, Маркун, Жох и др. Подробнее см.: Голованов, И.А. Слово – миф – фольклор в рассказе А. Платонова «Иван Жох» / И.А. Голованов // Мир русского слова. – 2012. – № 1. – С. 41-46.

³³ Никонов, В.А. Словарь русских фамилий / сост. Е.Л. Крушельницкий / В.А. Никонов. – М.: Школа-Пресс, 1993. – С. 87.

³⁴ Словарь русских фамилий [Электронный ресурс]. – URL: http://mirslovarei.com/content_fam/oshurkov-8665.html#ixzz2GH4ETBg3 (дата обращения 08.12.2012).

классовый враг не тот, кто таковым кажется, а тот, кто жульничает, надевая личину. Таких Ксения – подруга Суениты – называет «колхозные притворщики»: «Уж, по моему, бантик и то лучше. Его арестуй, он и работает. Да ей-ей как!»³⁵.

Суенита возглавляет погоню за парусником, на котором «бантики» увезли награбленный хлеб и овец и случайно – младенцев, детей Ксении и Суениты. К Федору Ашуркову она относится милосердно, прощает его – в соответствии с народной пословицей *Кающегося разбойника Спаситель помиловал*³⁶. Трагикомично данное ею описание: «А ребятишки наши, мой и Ксюшин, в трюме лежали, их сам Ашурков нянчил и плакал по ним, когда его арестовали...»³⁷. По ее логике, если он и совершил проступок, то поправимый: «А Федьку Ашуркова я велела ГПУ простить и дать мне на воспитание, я из него колхозника-ударника сделаю, он годится лучше наших, я знаю! Он кроткий будет!»³⁸.

В заключение отметим, что именно специфический народный юмор в сочетании с универсальными фольклорными образами и мотивами становится ключом для понимания многомерной концептуальной организации рассмотренных драматургических произведений А. Платонова, проясняет глубоко скрытые в них особенности авторского мировидения. По мнению писателя, сатира

³⁵ Платонов, А. Дураки на периферии / А. Платонов. – С. 185.

³⁶ Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка / В.И. Даль. – Т. 4. – С. 14.

³⁷ Платонов, А. Дураки на периферии / А. Платонов. – С. 183.

³⁸ Там же.

должна вызывать у читателей ненависть, «хотя бы печаль или содрогания», но при этом она «должна остаться великим искусством ума и гневного сердца, любовью к истинному человеку и защитой его»³⁹.

Т. Н. Маркова

*Авторские стратегии 2000-х:
способы самопрезентации*

На рубеже столетий произошло решительное изменение статуса чтения и статуса художественной литературы. Оно обусловлено рядом причин, среди которых определяющей стало разгосударствление литературы и ее вхождение в сферу рыночных отношений. Пространство рыночной литературы обозначило ценности актуальных авторских стратегий: тираж, спрос, авторский гонорар. Сюда устремляются денежные потоки и наиболее предприимчивые беллетристы. Сегодня рынок – и только он – диктует условия существования (читай: выживания) российской словесности.

Катастрофическая динамика изменений в социально-экономической и культурной областях двух последних десятилетий привела к тому, что чтение, изначально требующее уединения, сосредоточенности, погружения, интеллектуальных усилий, заняло место всего

³⁹ Платонов, А. Фабрика литературы / А. Платонов. – С. 186.

лишь одной из форм проведения досуга, увы, не самой престижной. Слишком очевидно, что для юных – клубы и дискотеки, для старших – выбор из 200 каналов телевидения явно предпочтительнее чтения. Культура XXI века приобрела отчетливо аудиовизуальный характер и прочно утвердилась в нем.

Изменился и статус писателя. Он уже не учитель и наставник, не проповедник и «совесть эпохи», не «инженер человеческих душ», и «не больше, чем поэт», он – человек пишущий (скриптор), наблюдающий, фиксирующий, транслирующий, медитирующий, фантазирующий, играющий словом и т.д. Причем количество пишущих увеличивается год от года. Так, в «Новом путеводителе по современной литературе» С. Чупринина представлено более 260 персоналий и более 30 литературных премий.

Литературный пейзаж сегодня чрезвычайно разнообразен, многолик, многостилен, многозвучен и т.п. Литература в целом пребывает в состоянии непрекращающегося – с переменной степенью напряжения – диалога с русской классической литературой. Творческое наследие Пушкина, Тургенева, Чехова, Толстого, Достоевского остается неисчерпаемым источником идей, образов, сюжетов, мотивов, жанровых моделей. В условиях рынка классические модели способствуют узнаваемости, а значит, продвижению книжной новинки, но одновременно служат способом оживления классического текста, его присутствия в сегодняшней нашей жизни.

Для большинства современных писателей основной тенденцией становится движение в направлении массовой литературы. На границе экспериментальной и массовой культуры функционируют наиболее известные авторские стратегии, все активнее использующие приемы коммерческой литературы. Параметрами успеха становятся не столько реакция и оценка культурного сообщества, сколько деньги, слава, власть. И с этой точки зрения любая литературная практика может рассматриваться как авторская стратегия в конкурентной борьбе за преумножение этих ценностей¹.

Сегодня можно говорить о ряде испытанных приемов, которые определяются сознательным выбором адресной читательской аудитории и форм личного присутствия писателя на книжном рынке и в медиапространстве как поле функционирования своих текстов. Иначе говоря, значение имеет не только художественный текст, где автор использует различные жанровые формы, стили, повествовательные стратегии; важен выбор имиджевых практик, форм и способов самопрезентации. В этом смысле несомненный интерес представляют стратегии писательского поведения Б. Акунина, В. Пелевина Е. Гришковца, З. Прилепина и др.

Профессиональный филолог Григорий Чхартишвили своим проектом обозначил ту самую золотую середину, которая в европейских литературах

¹ Берг, М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе / М. Берг. – Москва, 2000. – 352 с.

составляет основную долю книжного рынка. Как справедливо утверждает А. Ранчин, в России до него «никто не декларировал свои книги как осознанный литературный проект, не демонстрировал столь решительно, смело и откровенно собственную стратегию успеха»². М. Липовецкий акунинский проект рассматривает как показательный случай «массовизации» русского литературного постмодерна.

Подчеркнем, что вопрос о принадлежности массовой беллетристике или «серьезной» литературе зачастую всего лишь вопрос позиционирования текста. А. Латынина в этой связи пишет: «Случись Григорию Чхартишвили отдать роман «Там» или «Креативщика» в толстый журнал — и он бы шел по ведомству серьезной литературы, выдвигался на премии»³. В ряд коммерческих изданий книги ставит массированная реклама. Б. Акунин — это, прежде всего, издательско-книготорговый эксперимент, активно использующий рекламные принципы продвижения новых проектов Чхартишвили под новыми именами: А. Брусникин, А. Борисова.

Современное состояние словесности во многом определяется необычайно интенсивным развитием средств массовой коммуникации. И литература 2000-х поставлена перед необходимостью выстраивания новых стратегий по правилам проектов и презентаций, в терминах «брендов» и

² Ранчин, А. Романы Б. Акунина и классическая традиция: повествование в четырех главах с предуведомлением, лирическим отступлением и эпилогом / А. Ранчин // НЛЮ. — 2004. — № 67. — С.235.

³ Латынина, А. «Так смеется маска маске»: Борис Акунин и проект «Авторы» / А. Латынина // Новый мир. — 2012. — № 6. — С.172-181.

«имиджей». И это не тяга к шоу-эффектам, а важный симптом, характеризующий существенную трансформацию коммуникативных механизмов.

Так, выход романа В. Маканина «Испуг» (2006) издательство «Гелиос» анонсировало зазывно и провокационно: «Асимметричный ответ набоковской «Лолите». Газета «Метро» мгновенно отреагировала: «Прикольный старикан, кочующий по постелям особ, годящихся ему во внуки, вызывает сочувствие, симпатию, доверие и, наконец, неподдельный интерес. Читателя ждет несколько интригующих ночей». Скандальный резонанс книге был обеспечен. Но что это – только ли коммерческий ход издательства, или сознательный авторский ход?

В одном из интервью на вопрос корреспондента, есть ли искушение писать «для публики», В. Маканин уклончиво отвечает: «Так получилось. Внешне». Живой классик сетует на то, что читательские запросы сегодня упрощены, огрублены, сведены к самым простым и понятным потребностям в сильных, грубых и непосредственных ощущениях. Форма взаимодействия писателя с читателем сегодня представляется Маканину как «бартер в чистом виде. Дашь на дашь»: «Читатель хочет, чтобы его “трахнули” или “пристрелили”, – пожалуйста. На первых же страницах – пожалуйста. Писатель сделает, как ты хочешь. Но зато и сам выскажется от души»⁴. В условиях рынка признанный,

⁴ Маканин, В. Интервью А. Солнцевой с писателем / В. Маканин // Время новостей. – 2000. – № 148. – 17 окт.

успешный писатель тоже поставлен перед необходимостью коррекции собственной стратегии взаимоотношения с читателем и издателем.

Для большинства современных писателей это означает принятие характерных для рыночной литературы критериев успеха: тиражи, популярность, внимание желтой прессы и т. п. Сила притяжения celebrities culture⁵ очень велика. На этой территории оказываются и представители так называемой элитарной культуры. Яркий пример – журнал «Сноб», к участию в котором были приглашены писатели, ранее печатавшиеся в толстых литературных журналах: Л. Петрушевская, М. Шишкин, Т. Толстая, З. Прилепин, С. Шаргунов, и др.

Как справедливо указала Н. Иванова, «Сноб» закрепляет за своими авторами статус модных писателей⁶. Появление нового журнала означает повышение писательских гонораров и расширение круга читателей. Для авторов это еще и приглашение в мир celebrities, о чем свидетельствуют роскошные глянцевые фотографии. Художественные достоинства текстов от этого не страдают, но по правилам продвижения в celebrities за фотосессией должна следовать информация о личной жизни писателя, кулинарных пристрастиях, светских развлечениях и т.п. Хочется надеяться, что «Сноб» – новая упаковка для серьезных авторов, приведенная в соответствие с запросами новой целевой аудитории.

⁵ Богуславская, О. Селебритиз и поклонники / О. Богуславская // Знамя. – 2011. – №3. – С.209-213.

⁶ Иванова, Н. Дорогое удовольствие / Н. Иванова // Знамя. – 2010. – №11. – С.183-189.

Читательская аудитория 2000-х – это в большинстве Интернет-пользователи. Электронные коммуникации наилучшим образом удовлетворяют потребности мышления нового типа, они уже приобрели настолько универсальное значение, что могут служить самым разным когнитивным стилям. Интернет, ридеры и другие электронные средства могут открыть второе дыхание и книжной культуре.

Бесспорным лидером привнесения в художественный текст компьютерных технологий является Виктор Пелевин. Мир Интернета в его произведениях является формой и способом отсылки к принципиально другим мирам, а компьютерные приемы предоставляют автору дополнительные возможности для воплощения новой концепции человека, связанной с кризисом традиционного сознания. Из текста в текст у Пелевина повторяется ситуация неравенства субъекта самому себе, которая по-разному репрезентируется в рамках использования той или иной технологии⁷.

В последних книгах Пелевина – «t» (2009), «Ананасная вода для прекрасной дамы» (2010), «S.N.U.F.F.» (2012) – Интернет-среда и компьютерный мир уже не столько влияют на собственно поэтику, сколько становятся привычным местом действия – даже не предметом изображения, а его фоном. Так, виртуальный по сути персонаж граф Т («t») путешествует по виртуальным

⁷ Маркова, Т. Компьютерные технологии и компьютерные приемы в новейшей русской прозе / Т. Маркова // Филологический класс. 2009. – № 21. – С.17-19.

ландшафтам, воспринимая их как должное. Идеальным представляется выход за пределы логоса – в пустоту, чистое созерцание. Таким образом, комбинируя традиционные литературные стратегии и структурные элементы компьютерной виртуальности, Пелевин вовлекает в ряды читателей все новые и новые поколения, рожденные и сформировавшиеся в эпоху Интернета, одновременно способствуя обновлению художественного языка современной литературы.

Не менее ощутимой тенденцией компьютеризации литературы 2010-х является обращение литераторов к сетевому блогу. Яркий пример – книжная серия Е. Гришковца «Год жжизни» (2008), «Продолжение жжизни» (2009), «151 эпизод жжизни» (2011), «От жжизни к жизни» (2012).

В предисловии к первой, состоящей из записей сетевого дневника, автор пишет: «В этой книге хорошо видно, как я осваивался в интернет-пространстве, как долго и мучительно выбирал стиль и язык высказываний в Интернете»⁸. Книга, выстроенная таким образом, рассчитана на читательскую аудиторию, которой Гришковец давно и хорошо знаком как писатель и актер. Он вступает в привычный диалог со своими сетевыми «фрэндами», как это делает актер со зрительным залом. Неслучайно, сюжет всей серии Ф. Катаев определяет как «путь развиртуализации героя-рассказчика»⁹. И

⁸ Гришковец, Е. Год жизни. / Е. Гришковец. – Москва, 2008. – С.5.

⁹ Катаев, Ф. Русская проза в эпоху Интернета: трансформации в поэтике (1990-2000-е годы): автореф. Дис... канд. филол. наук. / Катаев Ф. – Пермь, 2012. – 18 с.

действительно, проект завершился закрытием сетевого блога на livejournal.com, обозначив ту границу интерактивности, за которую нельзя перейти, не разрушив авторской самости. Гришковец и сегодня продолжает вести дневник на персональном сайте odnovremennno.ru, но уже без возможности его комментирования интернет-пользователями.

Заметим, что движение от печатного слова к интернет-аудитории имеет место и в региональной литературе. На сегодняшний день мы можем назвать имена уральских писателей, чье творчество органично переходит в Интернет-среду. Для Большого Урала в этом смысле показательно творчество Н. Горлановой, для Южного Урала – литературная блоггерская интернет-жизнь А. Попова («Дневник директора физико-математического лицея №31 г.Челябинска») и К. Рубинского («Разыскание существа»).

Литературная известность ряда писателей поддерживается их общественно-политической активностью, как-то: авторство проекта «Гражданин поэт» и участие в митинге на Болотной площади критика, телеведущего, колумниста, поэта и прозаика Дмитрия Быкова или участие в боевых действиях в Чечне и работа в нижегородском отделении НБП Захара Прилепина, молодого писателя, удостоенного ряда крупнейших литературных премий, востребованного и читаемого. Пресловутое нацбольство Прилепина отнюдь не следствие подпольности натуры, а проявление чувства стыда за Россию, богатую, сильную и при этом прозябающую в

ничтожестве. А его проза вызывает желание жить и дышать полной грудью, она переполнена счастьем, радостным удивлением перед собственным существованием и возможностями, которые оно открывает (читайте повесть «Грех»).

Подводя итоги, перечислим некоторые из отчетливо обозначившихся авторских стратегий 2010-х: это книгоиздательские проекты, участие в глянцевого журналах, различные имиджевые практики, общественно-политическая активность, неперенное присутствие в интернет-пространстве в форме авторских сайтов, литературных блогов, твиттеров и т.п.

Предпринятый анализ коммуникативных механизмов и способов достижения признания современными российскими писателями свидетельствует о том, что никакой универсальной, беспроегрешной стратегии успеха в литературе не существует. В условиях рынка каждый поставлен перед необходимостью выработки и постоянной коррекции собственной, индивидуальной стратегии взаимоотношения с читателем.

Л.Т. Бодрова

«Внезапные рассказы» В.М. Шукшина: поэтика цикла

В творческом наследии Шукшина «Внезапные рассказы» занимают особое место. Написанные в разное время тексты были опубликованы писателем в конце жизни как единый цикл в ноябрьской книжке «Сибирских огней» за 1973 год. Большинство из них он не включил в

«заветную» книгу «Беседы при ясной луне», вероятно, по соображениям строгого отбора текстов «чисто» художественных. Между тем именно в этом цикле Шукшин, на наш взгляд, зашифровал глубокое содержание: и психологию бунтаря («боец тайный, нерасшифрованный», «один борюсь: буду помирать – объясню»), и свое мировидение и творческое кредо, и свои соображения по поводу жизненных и творческих неудач, и, наконец, свои отношения с историей, метафизикой с православием. Он зашифровал здесь свой символ веры. Попробуем доказать это.

Во-первых, «Внезапные рассказы» уникальны тем, что субъектно почти все они организованы как рефлексия автора-рассказчика и автор объективирован, тогда как в большинстве других новелл авторское присутствие опосредовано, завуалировано в сказе или в нейтральном повествовании от третьего лица, а автокоммуникация «автор – герой – читатель» организуются либо приближением, либо удалением от авторской «чувствительности». Заглавие цикла сигнализирует об экзистенциальном характере темы и проблематики. В рабочих тетрадях Шукшина есть такая запись (ее впервые опубликовал Лев Аннинский в комментариях к трехтомному собранию сочинений Шукшина в 1985 году): «Внезапные рассказы». Цикл рассказов, нечаянно рассказанных людьми. Вовсе не придуманных, а

рассказанных случайно, в самых неподходящих условиях»¹.

Но Аннинский привёл куда более раннюю рабочую запись Шукшина, запись, безусловно, касающуюся того, как сам автор обозначил рождение замысла будущей книги: «Карманные рассказы». Очень-очень коротенькие рассказы – *крохотули* (курсив мой – Л.Б.). Сценки. Должен быть цикл. Надо набирать!»².

Что касается «крохотуль» Шукшина, то в особенности в ранних записях мы наблюдаем не только стремление к «краткости», но и самый процесс рождения стратегии минимализма с экзистенциальной направленностью. Сам авторский термин говорит о явных сходениях не столько к «крохоткам» Солженицына, с его лирическим и социально-политическим пафосом, сколько к «возвращённому» отцу-основателю экзистенциализма С. Кьеркегору (1813–1855), к его «*философским крохам*». Перевод этой книги, наряду с публикациями на русском языке других сочинений Кьеркегора, был внимательно освоен Шукшиным, равно как и труды других авторов по теории экзистенциализма и книги писателей – экзистенциалистов.

Лев Аннинский прекрасно уловил самую суть художественных поисков Шукшина, обозначив их

¹ Цит. по: Шукшин, В.М. Собр. соч.: В 3 тт. – Т.3. Рассказы 1972-1974 годов. Повести. Публицистика. / Сост. Л.Н. Федосеева-Шукшина. Комментарий. Л.А. Аннинского, Л.Н. Федосеевой-Шукшиной / В.М. Шукшин. – М: Мол. гв., 1985. – С. 655.

² Аннинский, Л.А. Внезапные рассказы: Комментарий / Л.А. Аннинский // Шукшин В.М. Собр. соч.: В 3 тт. – Т.3. – С. 655.

созиданием особой «шукшинской жизни». Он уловил и суть тайнописи Шукшина, а поэтому (совместно с Л.Н. Федосеевой-Шукшиной) восстановил авторские (по Шукшину) принципы циклизации в книге «Внезапные рассказы». Он ушёл от хронологии и от случайного (редакционного) расположения шести «внезапных» текстов, как это было в первой публикации (в журнале «Сибирские огни»), внёс правку в заглавия, сделав их более ёмкими и строгими, «бытийными», в соответствии с последними редакциями самого Шукшина. Так что в Собрании сочинений В.М.Шукшина 1985 года цикл уже выглядит так, как его замыслил автор: «Мечты» – «На кладбище» – «Как мужик переплавлял через реку волка, козу и капусту» – «Боря» – «Петька Краснов рассказывает» – «Сны матери». То есть перед нами не случайная роспись в основном горько- иронических, печальных «Больничных рассказов» (таково было первоначальное название сборника), которые воспринимались бы как сугубо автобиографический опыт пребывания «тематического больного» в «[таких-то] корпусах» больниц, в клиниках (в том числе психиатрической) и на курортном лечении в Ялте. Перед нами весьма сложное единство со «стержнем», где православный дискурс выстраивается весьма убедительно и органично в единстве с философским и психологическим дискурсами: здесь не промельки случайного, но целое, скреплённое единством авторского сознания его ценностной обращённости к высшим смыслам бытия.

В комментариях В. Десятова к VII тому Собрания сочинений В.М. Шукшина отмечается, что по замыслу автора в цикл должны были войти также рассказы «Рыжий» и «Кляуза». Примыкают к циклу по своей поэтике и тематике рассказы «Жил человек...», «Чужие». Комментатор справедливо указывает на авторский метод циклизации, который связан с развитием «общей идеи» – поиском ценностной сущности бытия. Она функционирует через структуризацию сквозных мотивов в выстраиваемых текстах, основу которых составляют: «смерть, болезнь (соответствующие места действия – кладбище, больница), страх, смех, причиняющий боль, обида и возмездие обидчику, детство, образ матери, связанный с темой потустороннего, мистического, и противостоящая перечисленным тема красивой жизни<... >. Во всех текстах цикла (кроме «Петька Краснов») рассказчик является действующим лицом³.

Цикл начинается с рассказа «Мечты». Обратим внимание на то, что Шукшин особо выделяет его среди других, беспокоясь, чтобы именно он был опубликован. Рассказ родился из «крохотули» «Мечта». Сатирический подтекст завязан на пошлой ситуации: «Знал одного парня в бытность в Калуге. Тот мечтал стать официантом. Через 20 лет встретил его в Москве, официант. Да ещё такой...лощёный» [VII, 260]. Правоверный советский писатель сделал бы разоблачительно-поучающий сюжет о том, как надо мечтать (в аспекте передового

³ Десятов, В.В. Внезапные рассказы: Комментарий / В.В. Десятов // Шукшин В.М. Собр. соч.: В 8т. – Барнаул, 2009. – Т.7. – С. 259-260.

мировоззрения), чтобы не превратиться в пустого, ничьёмого человека. «Минималист Шукшин поступает *абсолютно нелогично* и в развитии сюжетобразующей ситуации (про «сбытие мечт»), и в постоянных «отвлечениях» от сюжета. Подобные «отвлечения» и «нелогичность» нарратора часто не воспринимались критикой и советским литературоведением. Даже Л. Аннинский упрекал Шукшина в том, что, отделяя в душе своих героев «святость цели от грубости средств», тот будто бы «не может (хотя пытается)» *«логически»* (курсив мой, – Л.Б.) соединить или развести эти концы)⁴.

Здесь очень хорошо возражает Рауль Эшельман, выказывая упреки критикам в «максималистском» подходе к «минималисту» Шукшину: «Дело не в простом стремлении к «святой цели», а в более сложной стратегии: намеренно «сочувствуя неправому», Шукшин ставит себя (и своих героев) в безвыходное положение, в рамках которого обнаруживается не столько открытая «воля», сколько глубокая ограниченность данных возможностей»⁵.

В аспекте нашей темы скажем, что в поздних шукшинских текстах (в рассказе «Мечты» и во всём цикле «Внезапных рассказов») цензура раннего застоя просто не могла не заметить опасность, исходящую от Шукшина. Неистовым ревнителем государственности было, скажем

⁴ Аннинский, Л.А. Путь Василия Шукшина / Л.А. Аннинский // Тридцатые – семидесятые. – М., 1977. – С. 243.

⁵ Эшельман, Р. «Какая, брат, пустота»: минимализм в советской новелле / Р. Эшельман // Русская новелла. Проблема истории и теории: сб. статей / под ред. В.М. Марковича, В. Шмида. – Новосибирск.: Изд-во СибГУ, 1993. – С. 259-260.

так, безразлично, как автор-демиург, коммунист Шукшин ни капли не сомневался в метафизической святости высших целей бытия. Но им было, мягко говоря, не комфортно от того, что невоцерковлённый Шукшин – уже не под маской простака, а в облике скорбного философа, исповедующего православные ценности художника противопоставлял эти идеалы и ценности государственным, официальным святыням. Он стремился показать лицемерие Системы, превращающей во имя фантома социалистической (коммунистической) целесообразности лучшие человеческие качества в низменные инстинкты вживания, маргинализируя население.

В последних своих текстах Шукшин предельно заострял ситуацию. В «Мечтах» происходящее тем более выразительно, что «я», как и тот, «другой» («официант»), начинали в равных «стартовых» условиях: уйдя из деревни в поисках лучшей доли, «мы», шестнадцатилетние, тяжело работали на стройке, на заводе, находясь всегда в положении изгоев («Особенно почему-то нехорошо возбуждало всех, что мы – только что из деревни»), в положении абсолютно неправых, в вечных должниках государства («Что, мать-перемать, неохота в колхозе работать?»), «а так как город нас обоих крепко припугнул, придавил, то и стали мы вроде друзья» [VII, 18, 19]. «Намеренно сочувствуя неправому», Шукшин-нарратор фиксирует наличие признаков души «и у меня», и тогдашнего «моего вроде бы друга»: «Никакого презрения тогда не намечалось, наоборот, дурак дураком был,..

простодушный и до смешного доверчивый. Даже я учил его, чтоб он не был доверчивым» [VII, 19]. Вообще вдруг оказывается, что рассказ «Мечты» не про «официанта», а про меня, про историю моей души, про моё «начало» и про «предварительные итоги». Центральный хронотоп рассказа – неожиданная встреча «вроде бы друзей» в Москве через 20 лет. В рассказе много подтекстов, например, в самой нумерологии. «Мне» (16+20) 36, я вступил в возраст трагический для художника, и передо мной вопрос стоит, «как жить дальше» («один раунд из трёх я уже проиграл»). Шукшин в эти годы уже успешный режиссёр, актёр, сценарист, писатель. Но в рассказе «я» (и это не игра!) неудачник – даже в глазах лощёного официанта, бывшего простака. Кстати, наверняка он «мечтает», тогда как рассказчик «отмечтался». Другое дело, что, скорее всего, «мечта» официанта, «рыцаря копейки» сродни чичиковской мечте приобрести капитал и положение в обществе, упразднив душу живую за ненадобностью.

Шукшин не опрощает процесс такого превращения, не сводит его к частной «неправильности» мечты. Мы помним, что напуганные и «придавленные» городом подростки уходили в минуту отдыха не на танцы, не в клуб, а туда, «где потише», на старое кладбище («мы там мечтали»). Невоцерковлённые, живущие в атмосфере воинствующего атеизма, они, кажется, никак не связывали своё странное пристрастие мечтать на кладбище ни с поэзией, ни с религией, ни с тайной смерти. Между тем «авторская чувствительность» подсказывает читателю непростоту и подтексты.

Хронотоп кладбища и в религиозной, и в советской традиции здорового общества предполагает уважение к почившим, раздумья о бренности жизни и об «итогах». Обратим внимание на то, что, в сравнении с современными подростками, недоросли Шукшина на кладбище, ведут себя «нормально», хотя по-разному уже воспринимают (на подсознательном уровне) жизненные итоги тех, кто упокоился здесь (кладбище было богатое, купеческое).

Напомним, что Шукшин- новеллист черпал своё понимание основ быта и бытия из русской классики, одна из ведущих традиций которой состояла в актуализации связей с христианскими ценностями, прежде всего с пониманием того, что душа человеческая есть *«дыхание жизни»*, *«существо духовное бессмертное»*. Исследователи давно показали, что «существительное «душа» – самый частотный компонент в языке произведений В.Шукшина»⁶. И хотя в рассказе «Мечта» маркёр высоких смыслов («душа») встречается только два раза, он многозначен и многопланов, а весь цикл выстроен так, что образ души выступает смыслообразующим: он выявляет то, что рождается «открытое множество», объединённое общей идеей в циклической форме, пересечённой смыслами, возникающими на границах отдельных произведений, пронизанных идеей целого и

⁶ Соловьёва, А.Д. Системность лексики и фразеологии в лингвистическом анализе текста (на материале рассказа В.М.Шукшина «Охота жить») / А.Д. Соловьёва // Третьи Лазаревские чтения: «Традиционная культура сегодня: теория и практика»: мат-лы Всероссийской науч. конф.: В 2 чч. – Челябинска, 2006. – Ч.2. – С. 146.

воссоздающих *динамический образ* этого художественного целого.⁷

И вот мы читаем о проявлениях души у подростков, мечтающих на заброшенном кладбище (которое «скоро раскурочат под какой-нибудь завод», при котором уже нет храма); «<...> старушки. Тишина... Сказать, чтоб мысли какие-нибудь в голову лезли, – нет. Или думалось: вот жили люди...Нет. Самому жить хотелось, действовать может, *бог даст. В офицеры выйду. Скулила душа, тосковала*: работу на стройке я ненавидел. *Мы были с ним* разнорабочими, *гоняли нас, <...> обижали часто»* [VII, 19] (курсив мой - Л.Б). Обиженные, гонимые подростки на каком-то простом, «болевом» уровне ощущают душу, а о присутствии Божьего Промысла наивно заискивают.

Второй раз слово «душа» прозвучит в непростой ситуации, через 20 лет «я» и «он» уже никак не близки: мне не хочется с ним поговорить даже, тем более я не (хочу, чтобы он, самодовольный, лощёный, «посаженный на науку поведения» приобретателя и подлеца, «пожалел меня в душе», которой у него, скорее всего, нет и про которую говорится автоматически, присловьем.

Тем не менее в подтексте рассказа значимо осуществление Промысла Божьего: тот, кто выбрал поклонение золотому тельцу, получил своё, автор – своё. «Вроде бы друг» в «офицеры» – таки вышел: «губы

⁷ Дарвин, М.Н. Цикл / М.Н. Дарвин // Введение в литературоведение. Литературное произведение. Основные понятия и термины: Учебное пособие / Под ред. Л.В. Чернец. – М.: Высш. шк.; Изд. центр «Академия», 2000. – С. 487.

подобрал, сдержанный стал, вежливый», умеющий себя вести, он наживает свой капитал. А я? «Крепко с похмелья <...> Но ведь это я, писатель Шукшин, веду рассказ о том, что случилось в моей душе. Это моя душа жива, она плачет, но и радуется, и смеётся». Шукшин не морализует, он не категоричен. Однако формируемая нарратором коммуникация «автор – герой – читатель» убеждает в том, что речь идёт не о характерах, а о том, «что случилось в человеческой душе», о том, как душа может погибнуть, если забыть про неё.

С другой стороны, имеющий душу человек страдает, мучается от несовершенства жизни, от расхождения идеалов с действительностью. В последнем прижизненном тексте – во «внезапном» («больничном») рассказе «Кляуза» «я», оскорблённый, униженный хамством, в последний раз в слове отчаянном, «коньячном», обнаружил свою страдающую предельно душу.

Вернёмся к первому из «внезапных рассказов», вспоминаем открытый финал рассказа «Мечты»: «Вот так вот, – думал я сердито про официанта <...> Вот какой ловкий!.. Научился» [VII, 21]. Шукшин даже предположить не мог, чему именно «научатся» его антигерои в наше время.

Второй рассказ цикла – «На кладбище». Он продолжает тему веры. Ведущий исследователь новеллистики Шукшина С.М. Козлова настаивает на превалировании в рассказе экзистенциального начала в духе философской «внезапности» Сёрена Кьеркегора.

«Трепет мысли перед лицом вечности» – вот что лежит в основе субъектной организации шукшинского рассказа, – считает С.М.Козлова. На наш взгляд, ближе подошёл к истине А. Десятов: он обращает внимание читателя на первоначальное название рассказа – «Земная Божья Мать». Кроме того, исследователь убедителен в анализе народных экзистенций и ведущей роли православного дискурса в рассказе, который являет собой «открытый пласт» в его связи с другими текстами цикла. Показательно, что смысловым центром рассказа «На кладбище» выступает реальный апокриф конца XX века: о хождении богородицы по мукам рассказывает «реальная» старушка на «реальной» могилке сына: «<...> Я об вас, говорит, плачу об молодом поколении. Я есть земная божия мать и плачу об вашей непутёвой жизни. Мне жалко вас. Вот иди и скажи так, как я тебе сказала». – Да я же комсомолец! – это солдатик-то ей. Кто же мне поверит, что я тебя видел? Да и я–то не верю тебе». А она вот так вот прикоснулась к нему, – и старушка *легонько коснулась ладошкой моей спины, – и говорит: «Пове-ерите»* (курсив мой – Л.Б.). И пропала, нету её».[VII, 40].

Рассказы «Как мужик переправлял через реку волка, козу и капусту», «Боря» и «Петька Краснов рассказывает», а также, по версии составителей цикла в восьмитомнике 2009 г., рассказы «Рыжий» и «Кляуза», каждый по-своему разрешают сложнейшие коллизии нашей действительности. Но завершает цикл, гармонизируя все повествование, рассказ «Сны матери». Выход на обобщающий и строгий смысл вполне соответствует

содержанию этого замечательного текста, в основе которого развитие православного дискурса и дискурса искусства, творчества, который завязан на признании Шукшина, уже зрелого художника: «Она (мать) научила меня писать рассказы».

Рассказ «Сны матери» только на первый взгляд кажется простой записью народной экзистенции. Шукшин не ограничился «транскрипцией» сновидений и рассказа о них. Это качественно структурированный, многозначный, многослойный текст, запечатлевший родовую память, народную метафизику. В рассказе нашли отражение народные основы жизни и православной веры, которые противостоят, согласимся с исследователем, «как религиозно-церковной догматике, так и социалистическому атеизму, являясь выражением творческо-созидательной душевной энергии народа, его мирозерцания и мирочувствования, уходящего своими корнями в глубинную архаику народной культуры»⁸.

⁸ Козлова, С.М. Сны матери: Рассказ / С.М. Козлова // Творчество В.М.Шукшина: Энци. словарь-справочник: В 3 тт. – Т.3. – Барнаул. 2007. – С. 258.

Романс и баллада в структуре очерка

Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда»

Известно, что начало любовного романа Катерины и Сергея не просто соотносится с сюжетом знаменитой баллады о Ваньке-ключнике, Н.С.Лесков стилизует описание и вводит в него строки этой песни: «Много было в эти ночи в спальне Зиновия Борисовича и винца из свекрового погреба *попито*, и сладких сластей *поедено*, и в *сахарные* хозяйкины уста *поцеловано*, и черными кудрями на мягком изголовье *поиграно*»¹

О популярности этой баллады может говорить тот факт, что у текста это песни существовало несколько вариантов. В одном только собрании народных песен П.В. Киреевского имеется три варианта: баллада, старинная семейная баллада, известная баллада позднего периода. Обратимся к фрагментам текстов:

То-то, братцы, было *попито*,
Было *попито*, *поедено*,
На тесовой кроватке было полежано,
В *сахарные* усточки было *поцеловано*!

¹ Лесков, Н.С. Собр. соч.: в 11 т. – Т. 1 / Н.С. Лесков. – М.: ГИХЛ, 1956. – С. 104. Далее текст цитируется по этому же изданию с указанием тома римской цифрой, страницы – арабской.

«Князь Волконский и Ваня-ключник», старинная семейно-бытовая баллада [Киреевский, № 304]²

Что уж то-то и *попито*, и погуляно,
Уж с младою княгинею поезжано,
За белые груди княгинины подержано,
На пуховых перинах со княгинею полежано!

«Князь Волконский и Ваня-ключник», широко известная семейно-бытовая баллада позднего времени (конец XVII века) [Киреевский, № 153].

Обращает на себя внимание то, что фразеология лесковского текста почти полностью повторяет текст старинной баллады, с той лишь разницей, что «тесовая кровать» заменена на песенный мотив «черными кудрями на мягком изголовье поиграно». Несмотря на то, что второй вариант широко бытовал, Н.С. Лесков опирался, видимо, на текст старинной баллады, что подтверждает сравнительный фразеологический анализ. Нужно отметить, что впервые сборники песен П.И. Якушкина читатель увидел в 1884 году. Тогда как повесть Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» была опубликована в 1867 году. Сопоставление текстов двух баллад интересно и в следующем плане. Второй вариант явно обнажает эротический подтекст сюжета. Н.С. Лесков же не прибегает к открытому эротическому дискурсу, сохраняя песенно-балладную лирическую струю в любовных отношениях: в глазах читателя Катерина и Сергей предстают героями народного любовного романа. Но

² Собрание народных песен П.В. Киреевского: в 2 т. / записи П.И. Якушкина. – Л: Наука, 1983. – Т. 1. – № 304.

верно замечает А.А. Горелов, «сколько-нибудь полная высоко песенная идеальная аналогия с сюжетом повести изначально ложна»³.

Согласно традиции, герои-любовники должны быть жестоко наказаны смертью. Повествователь же сознательно повернет русло сюжета, воспользовавшись ироничным замечанием-предупреждением: «Но не все дорога идет скатертью, бывают и перебоинки» [I, с. 104]. Диссонанс, порожденный фразистым красноречием героя-любовника, зазвучавший в сцене первого свидания любовников, снова дает о себе знать. Поимка и наказание молодца, сюжет той же баллады, заканчивается смертью свекра, а Катерина разворачивается «во всю ширь своей проснувшейся натуры» [I, с. 104]. Свекор «к утру умер, и как раз так, как умирали у него в амбарах крысы, для которых Катерина Львовна всегда своими собственными руками приготовляла особое кушанье...» [I, с. 105]. В этом эпизоде впервые включается в повествование семантика пословицы-эпиграфа: «Первую песенку зардевшись спеть» [I, с. 96]. Логика страсти требует устранения всяческих препятствий, в чем теперь и состоит «решительность» Катерины. Она берет ситуацию в свои руки и уже сама активно содействует развитию ситуации. В устранении преград проявляет необыкновенную находчивость, изощренность, что в лубочной литературе называется виртуозными «проделками» блудной жены.

³ Горелов А.А. Лесков и народная культура / А.А. Горелов. – Л.: Наука, 1988. – С. 139.

Поведение Катерины, взявшей развитие любовных отношений в свои руки, психологически близко женскому поведению народных эротических песен, что является их отличительной особенностью. Такое «женское поведение выражает не только полное приятие мужского желания, но и активно содействует развитию ситуации»⁴:

| | |
|---------------------------|---------------------|
| Брала девка лен, лен... | Сарафан я скину, |
| Постой, парень, не валяй, | Под себя подкину, |
| Сарафан мой не марай! | Ноженьки раздвину, |
| Сарафан мой белый... | Дороженьку укажу... |
| | [Киреевский, № 7] |

Как «нормативное», такое женское поведение определяет и лубочная картинка. «На любовные проделки женского пола, народ смотрел почти так же снисходительно, как и на проделки мужской братии»⁵. Д.А. Ровинский приводит описание ряда сюжетов лубочных картинок. Это и Чурила Пленкович, который ходит по ночам к прекрасной Катерине, жене старого Бермяты – все знают «да только посмеиваются». Это и история «ненасытной» княгини Апраксеевны, которая увлекает Касьяна «на долгие вечера посидеть», а когда тот отказывается от такой «чести», обвиняет его якобы в

⁴ Русский эротический фольклор. Песни. Обряды и обрядовый фольклор. Народный театр. Заговоры. Загадки. Частушки / Сост., науч. ред. А.Л. Топоркова; худож. Д.Д. Шимилис. – М.: Ладомир, 1995. – С. 24.

⁵ Ровинский, Д.А. Русские народныя картинки: в 2 т. / Собрал и описал Д.А. Ровинский: посмертный труд, печатан под наблюдением Н.Л. Собко. – СПб.: Издание Р. Голике, 1900. – 2 т. – С. 86.

воровстве. Здесь же «Повесть о шуте и трактирщице». Другая лукавая жена «замужем двадцать недель была и в то время ребенка родила; муж пришел от того в великое сомнение», но жена нашлась в ответе: «... ведь я, муж, двадцать недель за тобой, да двадцать недель, как ты живешь со мною, и того будет сорок!» – простак так и не спохватился, а еще себя обвинил в недогадке. И конечно же, «Повесть о купцовой жене и прикащике», которую Н.С. Лесков явно использует, переосмысливая канву старинных народных картинок. В ней «старый богатый купец» и «молодая жена», которой сильно понравился хозяйский «прикащик», его и зазывает она к себе в спальню, на супружескую кровать. Для того чтобы продлить любовные утехи, купчиха изобретает различные увертки и дурачит своего мужа. Впоследствии после смерти старика купчиха выходит замуж за «прикащика».

Во всех этих забавных и курьезных историях мы видим, что женская сторона, беря дело в свои руки, доводит его до конца, а если встречаются на пути преграды, способна разрушить их, не выходя за рамки бытовой ситуации. Поэтому сцена, в которой муж тайно пробирается и застаёт любовников, достаточно традиционна. Любовник прячется, а муж разоблачает проделки жены тем, что находит какие-либо предметы, принадлежащие любовнику. Подобное в сюжете баллады «Чурила в гостях у чужой жены». Муж находит «золотой колпак», «шелковые перчатки», «зелен кафтан», «сафьяновы сапожки». То же мы находим и в ряде бытовых сатирических песен:

Мой муж домой едет, Я гостя - в лукошко,
Постылый домой едет. Войлоком покрыла,
Некуда гостя дети, Под лавку подбила...
Некуда схоронити.

[Соболевский, т.7, № 184] ⁶

В любовной истории Катерины Львовны, помимо пояска Сергея, оставленного на постели, есть еще одна любопытная деталь. То ли наяву, то ли во сне, «тычется тупой мордой в упругую грудь» «претолстющий-толстый» кот, «тихонькую песню поет, будто ей про любовь рассказывает» [I, с. 106]. Такой лубочный «свидетель» изображен на картинке «Кавалер и блинщица»: преуморительный кот с растопыренными ушами, выпученными глазами, «претолстющий-толстющий», наблюдает за приставаниями франта к блинщице. Текст картинки не оставляет сомнения в прелюбодейском интересе лубочных героев-любовников. Но лесковский кот не только фантастический свидетель прелюбодеяний купчихи и приказчика. Трижды появляется он, обретая inferнальные черты, наводит суеверный страх на Катерину, предопределяет цепь преступлений и то, что дальнейшее развитие действия выйдет за рамки лубочных бытовых сюжетов. Готовность разрушить все преграды на пути к любовным утехам, выходящая за рамки лубочных бытовых сюжетов, известна балладной лирике, но отдельные мотивы есть и в сатирической песенной лирике.

⁶ Соболевский, А.И. Великорусские народные песни: в 7 т. / А.И. Соболевский. – Спб.: Гос. тип. 1895–1902. Далее в тексте: Соболевский, №...

Так, в хороводно-плясовой песне Тамбовской губернии «Заиграй, моя волынка» звучит шуточный мотив желания «свекру голову сломить»⁷. Чтобы избавиться от старого, ненавистного мужа, героиня песни «Вечор Дуню обманули» посылает его сорвать «цветик», и в результате, старый муж тонет. На что Дуня очень искренне радуется: «Слава Богу, слава Богу, утопился, / Слава Богу, утопился» [Русская народная поэзия, С. 365].

А вот в балладе может иметь место откровенно криминальный сюжет со зловеще-бытовыми деталями описания убийства. Героиня баллады «Жена губит мужа», «Жена мужа потеряла» [Киреевский, № 186, 357, 517], «Жена мужа зарезала» [Русская народная поэзия, С.324] «вострым ножичком» «вынимала сердце с печенью». Есть что-то демоническое в состоянии женщины, проявившемся в реакции на преступление: «рассмеялась», «ужаснулась», «взяла за черны кудри, ударила об сыру землю». «Шельма», пытаясь сокрыть свое преступление, прячет тело в погреб и распускает слухи, что «охотничек» уехал на охоту. Но разоблачение следует. Баллада не раскрывает мотивы преступления, ограничиваясь самим фактом, но осмысление этого факта происходит в концовке баллады: «Случилось несчастье, несчастье немалое» [Русская народная поэзия, С. 324].

В повести Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» прослеживаются явные сюжетные аналогии:

⁷ Русская народная поэзия: эпическая поэзия: сб./ Вступ. ст., предисл. к разделам, подг. текста, коммент. Б.П. Путилова. – Л.: Худож. лит., 1984. – С. 346. Далее в тексте: Русская народная поэзия, С. ...

убийство мужа, тело которого прячется в погребке, а любовники-убийцы распускают слух о пропаже Зиновия Борисыча.

Вернемся к любовной истории Катерины Измайловой. Центральный монолог Катерины, в сцене в саду под цветущими яблонями, по силе страсти и откровенности признаний созвучен любовной романсовой лирике. Песня-романс возникает и существует на стыке двух поэтик: фольклорной и литературной; целевая установка жанра – представить драматическую сторону человеческого бытия, выразить душевные, часто трагические переживания. Этот жанр характеризуется лиризмом, воссоздает интимные переживания людей, обладает определенными тематико-жанровыми особенностями. Для него обязателен мотив соблазнения: «Чем завлек ты меня, я не знаю, / Только знаю одно, что завлек»⁸. Для романсов характерно соединение природных картин и острых переживаний, любовных томлений и мотива измены. Исход может быть горьким, может сопровождаться мотивом смерти. В роковой круг смерти могут быть вовлечены мужья, дети, соперницы, сами героини. Все эти детали мы находим и в тексте Н.С. Лескова. Сцена в саду наполнена чувственным лиризмом и страстью, в ней звучат мотивы обольщения и измены. В повести в круг смерти вовлекается свекор, муж, невинное дитя, соперница и, наконец, сама героиня.

⁸ Гордские песни, баллады и романсы / Сост, подг. текста и коммент. А. Кулагиной, Ф.М. Селиванова. – М.: Современник, 1999. – 653 с. – № 284. Далее в тексте: Городские песни, баллады и романсы, №...

В указанном далее монологе Катерина в лирическом раздумье пророчит и дальнейший ход развития событий:

«...так ежели ты, Сережа, мне да изменишь, ежели меня да на кого да нибудь, на какую ни на есть иную променяешь, я с тобою, друг мой сердечный, извини меня, – живая не расстанусь» [I, с. 110].

Как подвид жанра любовный романс может переходить в другой – балладный, при особых условиях. Особенность лесковского текста еще и в том, что перед нами острсюжетная история о роковых обстоятельствах, и в центре этой истории человек особой трагической судьбы.

Опять мы сталкиваемся с ситуацией, когда развитие действия «любовного романа» определяет специфика жанрового бытования народной песни. В анализируемом нами тексте Н.С. Лескова происходит переход от жанрового подвида любовного романса к жанровому подвиду балладного романса. Дальнейшее развитие действия будет направлено по руслу балладного романса – что будет определено и острым выражением чувств, и сопутствующими им подробностями истории, в том числе и криминальной, и свершившимся трагическим исходом. И все-таки творцы баллад знали предел, дальше которого идти нельзя. Героиня же Н.С. Лескова устраняет этот предел уже обозначенным нами эпическим мотивом разнузданной силы, восходящий к былинам о Василии Буслаеве.

Л.И. Стрелец

***В мире пушкинской новеллы:
опыт изучения «Повестей Белкина» в аспекте жанра***

Общая характеристика «Повестей Белкина» в большинстве программ даётся в 9-10 классах в рамках темы «Жизненный и творческий путь А.С. Пушкина». Обобщающий нравственно-философский смысл частных историй, представленных в пяти новеллах, может быть соотнесён с ценностными представлениями юных читателей лишь при условии постижения ими ёмкого мирообраза, воплощающего пушкинское представление о жизни. Попытаемся осмыслить этот мирообраз через призму жанра, который оказывается знаком не только литературной традиции, но и выражением творческой индивидуальности писателя, его особого взгляда на мир.

Мы считаем возможным предложить сценарный конспект урока, который на наш взгляд, демонстрирует функциональный подход к рассмотрению категории жанра. Сущность этого подхода заключается в том, что изучение понятий, связанных с категорией жанра, не носит ознакомительного характера, а жанр не используется только как удобный маркер произведения. Н.Л. Лейдерман замечает: « Правда, нередко разговор о жанре на уроке литературы сводится к распознаванию, узнаванию жанра «по признакам». А ведь «узнавание» - это только самое начало читательского восприятия художественного текста...

жанровый аспект анализа произведения может быть очень продуктивен в процессе обучения школьников пониманию секретов художественного творчества»¹

«Повести Белкина» обладают особой притягательной силой. Написанное о них значительно превышает объём самих пушкинских новелл. Это одно из самых неоднозначных произведений русской литературы. Об этом свидетельствуют и результаты изучения первичного читательского восприятия.

Отвечая на вопрос, кто из героев новеллы «Выстрел» вызывает сочувствие, половина опрошенных называет Сильвио, другая половина называет графа, большинство девятиклассников, отвечая на аналогичный вопрос по новелле «Станционный смотритель», указывают на Самсона Вырина. Сопоставим восприятие школьников с высказыванием Виктора Шкловского: «Пушкину было не очень жалко станционного смотрителя. Вообще он не работает на жалость. Пушкину, вероятно, больше нравится гусар, чем коллежский регистратор».² Точка зрения В.Шкловского вовсе не является исключительной. Так, А.С. Пушкин сообщал П.А. Плетнёву, что им написаны «прозой пять повестей, от которых Баратынский ржёт и бьётся».³ А вот реакция В.К. Кюхельбекера: «Прочёл я четыре повести Пушкина...и,

¹ Лейдерман, Н.Л. Уроки для души / Н.Л. Лейдерман. – Тюмень, 2006. – С. 28-30.

² Шкловский, В.Б. За 60 лет: работы о кино / В.Б. Шкловский. – М., 1985.

³ Пушкин, А.С. Собр. соч: В 10 тт. / А.С. Пушкин. – М., 1977. – Т.9. – С. 357.

читая последнюю, уже мог от доброго сердца смеяться»⁴. Примечательно, что речь идет о четвёртой повести, т.е. о «Станционном смотрителе». Возможно, разницу в восприятии текста объяснит исследование разных жанровых стратегий в рамках пушкинского цикла.

Логика урока была predeterminedена высказыванием В.И. Тюпы, который обозначил в «Повестях Белкина» присутствие «двух глубинных жанровых истоков... **анекдота и притчи**, жанровые стратегии которых создают уникальный контрапункт, пронизывающий поэтику данного произведения в полном его составе».⁵

Новелла – малое эпическое произведение, в котором быстро развивающийся и круто разрешающийся конфликт выявляет в характере персонажа новые, неожиданные для читателя свойства. Возникшая в эпоху Возрождения, новелла характеризуется вниманием к личности героя, его индивидуальному сознанию. Традиционная для новеллы сюжетная коллизия связана с изображением действий героя, которые приводят его к успеху. В основе новеллы лежит анекдот.

Какие особенности жанра новеллы мы можем обнаружить в «Повестях Белкина»?

Динамизм и компактность сюжета. Это характерно для всех пяти повестей. В центре каждой повести ёмкая ситуация, неожиданное разрешение которой может быть либо отсрочено по времени («Выстрел», «Метель»,

⁴ Кюхельбекер, В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. / В.К. Кюхельбекер. – Л., 1979. – С. 250.

⁵ Тюпа, В.И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филолог. фак. высш. учеб. заведений. / В.И. Тюпа. – М., 2006. – С. 211.

«Станционный смотритель»), либо следовать непосредственно за ней («Гробовщик», «Барышня-крестьянка»).

Каждое событие, как и положено в новелле, завершается пуантом, неожиданным поворотом, который передаёт новое в поведении, мыслях человека, его связях с миром.

Так, в финале новеллы «Выстрел» это отказ Сильвио стрелять в графа.

Какие же новые, неожиданные для читателя свойства были выявлены в характерах героев?

Изменился граф, он научился ценить жизнь. Ощущение ценности жизни пришло вместе с любовью. Изменился ли Сильвио? Это трудный вопрос. Сильвио расчетлив, мстителен и завистлив. Можно ли назвать благородным его поведение во время второй дуэли? Да, он отказался от выстрела, который был бы, наверняка, смертельным для графа, но чувство мести его было удовлетворено. «...Я доволен: я видел твоё смятение, твою робость; я заставил тебя выстрелить по мне, с меня довольно. Будешь меня помнить. Предаю тебя твоей совести», - говорит Сильвио. Кроме того, Сильвио нарушает негласный кодекс чести – он целится в графа при женщине. Когда мы уже составили о нём своё мнение, неожиданно в последней фразе новеллы мы узнаём о романтической гибели героя и вынуждены это мнение корректировать.

В чём вина графа? Почему его, по мнению Сильвио, должна мучить совесть?

Граф не виноват ни в чём. Дуэль была спровоцирована Сильвио. Её истинная причина – зависть человека, который привык первенствовать.

В чём смысл неожиданного поворота в новелле «Метель»?

Таким поворотом является взаимное узнавание героев в финале. Герои, которые уверены в том, что они никогда не смогут быть вместе, по воле случая оказываются объединены нерасторжимыми узами.

Главным героем новеллы «Гробовщик» является Адриан Прохоров. Каким герой предстаёт в начале новеллы?

«Адриан Прохоров обыкновенно был угрюм и задумчив».

Найдите в тексте подтверждение этой характеристики.

«Итак, Адриан, сидя под окном и выпивая седьмую чашку чаю, по своему обыкновению был погружён в печальные размышления». « Все захохотали, но гробовщик почёл себя обиженным и нахмурился».

Чем более всего озабочен Адриан Прохоров?

«...чтоб запрашивать за свои произведения преувеличенную цену».

Есть ли в новелле момент, когда стремление к выгоде не является главным и единственным смыслом существования гробовщика?

Это происходит в финале. Очнувшись от ужасного сна, он понимает, что это было только наваждение. Фантастические видения, которые посещают его во сне,

заставляют хоть на мгновения отказаться от понимания смерти как исключительно коммерческого предприятия, а людей как возможных будущих клиентов. Осознав это, герой ощутил радость. Это тем более важно, что причина этого – не вино, как это было на праздновании годовщины свадьбы сапожника Готлиба Шульца. В финале Адрияна Прохорова радуется то, что купчиха Трюхина жива, а главное, что сам он живёт на белом свете и весь ужас кошмарной ночи позади.

Где видится вам неожиданный поворот в новелле «Станционный смотритель»?

Отвечая на вопрос, многие называют в качестве новеллистического пуанта бегство Дуни с Минским из родительского дома. Однако следует обратить внимание на то, что неожиданный поворот, как и в анекдоте, в новелле смещён к финалу, его задача – показать, как меняется представление о мире.

Чтобы обозначить в тексте момент неожиданного поворота, обратимся к первой встрече рассказчика с Самсоном Выриным. Найдите и прочитайте описание «картинок», изображающих историю блудного сына, назовите эпизоды из жизни героев им соответствующие.

Самсон Вырин на всё случившееся с его дочерью смотрит через призму этих картинок. Вспомним евангельскую притчу: младший сын потребовал от отца причитающуюся ему часть наследства, ушёл в город (1 картинка), всё промотал (2 картинка), вынужден был пасти свиней и готов был есть их корм (3 картинка),

раскаившись, возвращается к отцу и просится к нему в работники, но отец встречает сына с любовью и прощением(4 картинка). Бегство Дуни с Минским равнозначно уходу неблагодарного юноши из дому. Жизнь Дуни в Петербурге соотносится Самсоном Выриным с развратным поведением юноши, с которым связана неизбежная расплата: «Много их в Петербурге, молоденьких дур, сегодня в атласе да бархате, а завтра, поглядишь, метут улицу с голью кабацкою». Самсон Вырин ждёт возвращения дочери и предчувствует, что не дожждётся его.

Соответствует ли всё это действительности?

Какие факты игнорирует Самсон Вырин?

Минский, действительно, любит Дуню, судьба которой благополучна и счастлива.

Почему этого не замечает герой?

Потому что действительность для него менее реальна, чем история, изложенная в библейской притче. Счастье дочери не вписывается в схему, заданную картинками и поэтому отрицается.

В какой момент читатель понимает, что судьба Дуни состоялась, что счастье её прочно?

В финале рассказывается о приезде Дуни, посещении могилы отца, покаянии. Эта сцена соотносится с финалом библейской притчи. Однако, возвращение Дуни – это вовсе не возвращение утратившей всё и измученной жизненными невзгодами «блудной дочери». Житейский опыт подсказывает читателю, что подобные истории обычно заканчиваются трагически, но «правда» Самсона

Вырина была опровергнута самой жизнью. Чтобы принять такой финал, мы должны изменить, скорректировать своё представление о реальности. Это и есть тот неожиданный поворот, который является обязательным элементом новеллы.

Где видится неожиданный поворот в «Барышне-крестьянке»?

Утреннее объяснение Алексея Берестова и Лизы Муромской. Имя героини заставляет нас вспомнить карамзинский сюжет. Чистая душа бедной поселянки не вынесла столкновения с иной логикой жизни, которая определялась испорченностью аристократического общества. Алексей готов разрушить карамзинский сюжет и жениться на крестьянке. Герои «Барышни-крестьянки» всё время меняют маски, эта весёлая игра заставляет прояснить суть характеров героев, увидеть их истинное лицо.

Назовите успешных героев «Повестей Белкина» и тех, которые погибают.

Герои, которые добиваются успеха, обретают семейное благополучие и дом: граф Б., Бурмин, Минский, Алексей Берестов. Сильвио, Владимир, Самсон Вырин – гибнущие персонажи повестей Белкина.

Прочитайте характеристики персонажей и выделите общую черту, свойственную каждому из героев.

«Вообразите себе молодость, ум, красоту, весёлость самую бешеную, храбрость самую беспечную, громкое

имя, деньги, которым не знал он счёта и которые никогда у него не переводились...» (Граф Б.)

«Он имел именно тот ум, который нравится женщинам: ум приличия и наблюдения, безо всяких притязаний и беспечно насмешливый» (Бурмин)

«Он был чрезвычайно весел, без умолку шутил то с Дунею, то со зрителем; насвистывал песни....» (Минский)

«Барин, сказывают, прекрасный: такой добрый, такой весёлый» (Алексей Берестов).

Общей чертой является весёлость, насмешливость, готовность совершать легкомысленные поступки. Вместе с тем, совершая эти поступки, герои идут до конца через искушения, испытания, блуждания. Они открыты для жизни, не боятся поступить вопреки правилам и берут на себя всё бремя ответственности. В итоге они обретают то качество человеческой личности, которое А.С. Пушкин определил как «самостоянье».

Выделите общее в характерах гибнущих персонажей «Повестей Белкина». Приведите примеры из текста.

Угрюмость, расчетливость, гордость, приверженность к устоявшемуся жизненному укладу, обидчивость. Неожиданные жизненные повороты и невероятные происшествия кажутся для них непреодолимыми препятствиями, они отказываются от дальнейшей борьбы.

Так, рассказчик характеризует Сильвио следующим образом: «...его обыкновенная угрюмость, крутой нрав и

злой язык имели сильное влияние на молодые наши умы». Только гордый и расчётливый человек может подчинить всю свою жизнь одной цели – отомстить. При этом никакого серьёзного основания для мести нет, ведь Сильвио сам намеренно оскорбил графа и спровоцировал дуэль.

Решение Владимира тайно обвенчаться с Марьей Гавриловной только на первый взгляд кажется безрассудным, в его основе расчёт: «...венчаться тайно, скрываться несколько времени, броситься потом к ногам родителей...». Гордость и обидчивость Владимира проявилась и в его «полусумасшедшем письме». Приверженность к устоявшемуся жизненному укладу, обидчивость, угрюмость характерны и для Самсона Вырина. Он не готов к любым переменам в жизни, отрекаясь от её многообразия и полноты

Жанровым корнем новеллы является анекдот. Главный герой новеллы – его величество случай, а успех сопутствует тем персонажам, которые открыты для жизни, не боятся её неожиданных поворотов. В повестях А.С. Пушкина - это Граф Б., Бурмин, Минский, Алексей Берестов. Им противостоят Сильвио, Владимир, Самсон Вырин. Если первых можно назвать героями анекдота, то вторые – это герои притчи.

Притча не имеет чётких жанровых границ. В. Даль определяет притчу как « поучение в примере». В притче персонажи обычно безымянны, очерчены схематично, лишены характеров. Смысл притчи не в том, какой человек

в ней изображён, а в том, какой нравственный выбор сделан человеком.

Сопоставим историю блудного сына, запечатлённую на четырёх картинках, «украшавших... смиренную обитель» Самсона Вырина, с текстом притчи в Евангелии от Луки. В евангельской притче кроме отца и блудного сына есть ещё один герой – это старший брат, упрекающий отца: «...я столько лет служу тебе и никогда не преступал приказания твоего; но ты никогда не дал мне и козлёнка, чтобы мне повеселиться с друзьями моими. А когда этот сын твой, расточивший имение своё с блудницами, пришёл, ты заколол для него откормленного телёнка».

Смысл этого жанра универсален, она требует от читателя и слушателя активности, мысленного перенесения в ситуацию притчи. Попробуем и мы предположить, ***что мог мудрый отец ответить старшему сыну.***

Выполнить это задание девятиклассникам было непросто. Однако некоторые ответы были близки финалу притчи. («Отец мог сказать, что на долю младшего сына были неслучайно посланы испытания. Преодолев их, он многое понял»; «Младший сын был на краю гибели, но нашёл в себе силы вернуться к нормальной жизни»; «Отец обрадовался, что сын не просто вернулся, он вернулся с изменившимися взглядами на жизнь»).

Почему отец «разделил имение» и не препятствовал желанию младшего сына уйти из дому?

В этом и проявилась его мудрость. Он предоставил сыну возможность самому выбрать свой путь, пройдя через испытания и искушения.

Доступна ли эта мудрость Самсону Вырину?

Нет. Для того чтобы принять эту мудрость, нужно доверять жизни, принимать её целиком, не только её очевидные, проверенные практикой закономерности, но и её случайности, нужно уметь сомневаться. Самсон Вырин абсолютно уверен в своей правоте.

Итак, притча обращена к универсальным, вечным законам жизни. Анекдот обращён к частной жизни, где всё определяет личная инициатива и случай.

Логикой притчи или логикой анекдота определяется образ мира, выстроенный в «Повестях Белкина»?

Вернёмся к неоднозначности в восприятии образов и ситуаций, созданных А.С. Пушкиным. То сочувствие, которое испытывают миллионы читателей разных эпох к печальной участи станционного смотрителя, свидетельствует о том, что у Самсона Вырина есть своя правда, и она имеет право на существование. Можно согласиться с тем, что в большинстве случаев оправдались бы горькие мысли отца о судьбе своей «блудной» дочери. Но все дело в том, что и у Дуни есть своя правда, продиктованная стремлением к любви и счастью.

Образ мира, созданный А.С. Пушкиным в «Повестях Белкина», определяется сложным сплетением случайностей и закономерностей, значит можно сказать, что он определяется и притчевым мышлением, и

смелостью анекдота. Автор говорит о том, как важно в жизни верить в случай, не бояться крутых перемен, не стремиться подчинить своё существование определённому плану, уметь довериться течению жизни. Однако счастье обретают те герои, которые при этом не утрачивают чувство благодарной памяти о родном очаге.

И.С. Евланова

*Конструирование образа главного героя в свете
фольклорной традиции в романе Д. Рубиной
«Синдром Петрушки»*

В числе образов-мотивов, пронизывающих мировую культуру, одно из ведущих мест принадлежит кукле. Это обусловлено, прежде всего, высоким семиотическим статусом куклы, располагающейся в пространстве между миром вещей и миром знаков.

Сам термин «кукла» полисемантичен и может употребляться для обозначения различных (иногда мало связанных друг с другом) явлений. Проанализировав значение термина в разных словарях, приходим к выводу, что семантика слова «кукла» включает в себя ядерные и периферийные компоненты. К ядру можно отнести следующее значение: подобие человека, животного, сделанное из какого-нибудь материала для забавы детей или для театральных представлений (куклы на нитях (марионетки), тростевые (на тростях), перчаточные (надеваемые на руку), механические, верховые куклы

(перчаточные или тростевые, играющие над ширмой), теневые куклы (плоскостные тростевые куклы, проектируемые на экран как тени или силуэты)¹.

Периферийный набор компонентов в разных словарях содержит разные составляющие: анатомическая или повивальная кукла; болван, форма; насекомое, в предпоследней степени развития своего; фигура, воспроизводящая человека в полный рост; пачка листов бумаги, подделанная под пачку бумажных денег. Из перечисленных смыслов для нас значима трактовка куклы как фигуры, воспроизводящей человека в полный рост. В свете исследуемой проблемы нам ближе понимание феномена куклы в широком смысле.

Если рассматривать феномен куклы сквозь призму семиотики и культурологии, то кукла – это знак, фиксирующий накопленные модели окружающей действительности, в ней отражается представление человека о себе самом, о мире, о происходящих в нем процессах. Функционал куклы, изначально связанный с ритуалом, на современном этапе включает в себя украшение (салонные куклы и их близкие родственники – манекены) и игру (театральная кукла и детская кукла-игрушка). Кроме того, современная кукла, по мнению Т.Е. Карповой, имеет два полюса: с одной стороны, кукла – это подобие человека, оживляемое движением, с другой – кукла является выражением абсолютного обмана,

¹ Ожегов, С.И., Шведова, Н. Ю. Толковый словарь русского языка/С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – М.: Азбуковник, 1999. – С. 313.

недоверия, пустого содержания, т.е. симулякром². Е.О. Змеева справедливо отмечает, что «дихотомия «кукла – человек» связана с важнейшими основаниями культуры, ее константами. В оппозиции живое/ мертвое, одухотворенное/ бездушное куклу нельзя причислить ни к той, ни к другой стороне»³. На эту оппозицию в понимании куклы указывал и Ю.М. Лотман в статье «Куклы в системе культуры». Кукла изначально биполярна: с одной стороны, своим игровым аспектом она связана с патриархальностью и детством, с другой – ее нежизненность и автоматизм ассоциируются с псевдожизнью и смертью в контексте взаимосвязи с машинной цивилизацией (как доказала О.М. Фрейденберг, мертвенность куклы усугубляется и тем фактом, что она издревле использовалась при похоронных обрядах⁴ [11]).

Называя игровую функцию основной для куклы, Лотман противопоставляет традиционную неподвижную куклу заводной кукле-автомату: «Движущаяся кукла, заводной автомат, неизбежно вызывает двойное отношение: в сопоставлении с неподвижной куклой активизируются черты возросшей натуральности – она

² Карпова, Т. Е. Феномен куклы в русской культуре: историко-культурологические аспекты: автореф. дис. ... канд. культурол. наук: 24. 00. 02/ Т. Е. Карпова. – СПб., 1999. – 24 с.

³ Змеева, Е. О. Искусство куклы в России и Германии конца XIX – начала XX вв: художественные и культурно-исторические смыслы: автореф. дис. ... канд. Искусствовед.: 24.00.01/ Е.О. Змеева. – Ярославль, 2006. – С.3.

⁴Фрейденберг, О. М. Семантика постройки кукольного театра // О.М. Фрейденберг [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://booth.ru/vertep/vert_hist/freidenberg_semantika.pdf

менее кукла и более человек, но в сопоставлении с живым человеком резче выступает условность и ненатуральность. <...> Особенно наглядно это в отношении выражения лица: неподвижная кукла не поражает нас неподвижностью своих черт, но стоит привести ее в движение внутренним механизмом – и лицо ее как бы застывает. Возможность сопоставления с живым существом увеличивает мертвенность куклы»⁵.

Таким образом, с одной стороны, многообразие знаковых характеристик куклы располагается в зоне повышенной философичности модели «люди-куклы» (восходящей к Платону), с другой – в зоне игровых моделей культуры. Но при этом кукла сохраняет принадлежность к сфере жизни и смерти, реальности и иллюзии.

Сейчас в культуре мы наблюдаем синтез всех трех моделей, формирующих картину мира, в которой образ «кукольного театра» представляется метафорой времени. Об этом, в частности, говорит и К. Исупов, отмечая «особую феноменологию «кукольного», обнимающую значительные горизонты человеческой деятельности»⁶. Поэтому не случайно «кукольная тема» становится ведущей в романе Дины Рубиной «Синдром Петрушки», который завершает трилогию «Люди воздуха». Сквозной

⁵ Лотман, Ю. М. Куклы в системе культуры [Текст]/ Ю. М. Лотман. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/lotman/lotman-pupp.htm>

⁶ Исупов, К. Г. Мифологические и культурные архетипы преемства в исторической тяжбе поколений/ К. Г. Исупов// Поколение в социокультурном контексте XX века / Отв. ред. П.А. Хренов. – М: Наука, 2005. – С. 154.

идеей романов, составляющих трилогию, является идея двойничества как изображаемой реальности, так и героев романов. Как отмечает сама писательница, «в «Почерке Леонардо» она (реальность) двоится в зеркалах, в «Белой голубке Кордовы» – между искусной подделкой и искусством, в новом романе («Синдром Петрушки») – между куклой и человеком»⁷.

В романе «Синдром Петрушки» главные герои имеют своих кукольных двойников: Петр похож и внешне, и определенными чертами характера на Петрушку, героя кукольных представлений; «заместителем» Лизы является Эллис, кукла-двойник, ее точная копия, сделанная Петром.

Обратимся к образу главного героя романа – Петра Уксусова, тезки фольклорного Петрушки, популярного персонажа низовой культуры России, известного с XVII века. Генетически образ Петрушки восходит к праобразу персонажа-шута, который обладал общими внешними признаками в разных культурах (в Англии – Панч, в Турции – Карагез, во Франции – Полишинель и т. д.)

Петрушка – герой балаганной, праздничной, уличной культуры, герой у которого нет возраста, социальной или сословной принадлежности. Ему все дозволено, и он вопреки всему, даже собственной смерти, оживает всякий раз в начале следующего представления. Внешность фольклорного героя имеет традиционные типические черты: «... часто он гораздо больше других

⁷ Вашукова, М. Интервью с Диной Рубиной «Между земель, между времен»/ М. Вашукова. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.dinarubina.com/interview/kultura_tv_2010.html

кукол по размеру, носит нередко особую, не опирающуюся на бытовые реалии одежду, невероятно носат, к тому же горбат (в отдельных случаях с двух сторон), наконец, обладает собственным, нечеловеческим голосом. Генетически эту особенность Петрушки объясняет также и его возможная первоначальная связь с нечистой силой...»⁸.

Д. Рубина сознательно конструирует образ своего героя в свете фольклорного Петрушки, при этом сходство персонажей обнаруживается на нескольких уровнях:

1. Совпадение имени. Часто сам герой отождествляет себя с кукольным персонажем: *«Браво, Петрушка!»*⁹ [с.26]; *«лежи, лежи, Петрушка, лежи мирно, и когда-нибудь тебе воздастся, старый олух»* [с.28]; *«я ж и сам Петрушка»* [с.53].

2. Черты внешности Петра обнаруживают совпадения с типичной внешностью фольклорного персонажа. Портрет, знаменующий первое знакомство читателя с героем, подчеркивает это совпадение: *«Голос – шипящий свист – раздавался не из бабкиного рта, а откуда-то... <...>. За спиной сидел странный дяденька, похожий на индейца: впалые щеки, орлиный нос, вытянутый подбородок, косичка на воротнике куртки...»* [с.11]. Внешность кукольника столь колоритна, что, по словам еще одного героя романа, профессора Ратта –

⁸ Некрылова, А. Ф. Сценические особенности русского народного кукольного театра «Петрушка»/ А.Ф. Некрылова// Народный театр: сб. ст. – Л: Ленгнгр. ин-т театра, музыки и кинематографии, 1974. – С. 130.

⁹ Рубина, Д. Синдром Петрушки / Д. Рубина. – Москва: Эксмо, 2012. – 496 с.

коллекционера и знатока кукольного дела, ему самому можно было бы «играть Петрушку, божественного трикстера!» [с.261]. Главный герой уже с первых страниц и на протяжении всего романа сравнивается с куклой: «Нацепив на орлиный нос круглую металлическую оправу, что сразу придало его облику нарочитое сходство с каким-то кукольным персонажем, он ребром ногтя натыкал на клавиатуре номер...» [с.13]; «...позади он: с жесткими, как вага, сутулыми плечами и скованной походкой, смахивающий на марионетку больше, чем все его куклы, вместе взятые» [с.34].

3. Особенность голоса: «...он обладал фантастической способностью чрево вещать, причем любыми голосами, особенно томно-женскими, и так, словно источник звука расположен где-то за его спиной, в углу комнаты или даже за окном» [с.69]

4. Демоническое начало, на которое не раз обращают внимание окружающие его люди (Лиза считала его способность чрево вещания бесовской [с.16]) и повествователь: «Он вынырнул из снежной мельтешни – маг? дьявол? – в распахнутой куртке – белая грудь с черной бабочкой. На руках он нес невесомую душу, спящую девочку, завернутую в покрывало» [с.457]; «..Петька хохотал, как дьявол...» [с.57]. Двойственность кукольного ремесла не раз обыгрывается в романе, обнаруживая в себе то божественное, то дьявольское начало.

5. В романе Петру, как в театре, отведена главная роль, он личность исключительная, находящаяся в особых отношениях с миром и окружающими людьми.

Однако в отличие от кукольного персонажа герой романа – личность трагическая. Образ Петрушки, сопровождающий героя на протяжении всей жизни, – комический двойник трагической личности. Помимо главного персонажа в романе обитает немислимое число кукол-Петрушек, соотносимых с традиционным фольклорным образом, который выступает в романе как своего рода тотемом, сопровождающим героя на протяжении жизненного пути.

Н.А. Митина

Заочная экскурсия на уроках литературы: традиции и инновации

Традиционно литературная экскурсия – ведущее и определяющее начало в целом комплексе способов работы, строящихся на прямом контакте с действительностью и эстетическом ее переживании: коллективные и индивидуальные наблюдения, прогулки, посещения, встречи, воспоминания и др. Понятие «экскурсия» вошло в обиход в XIX веке в тесной связи с образованием. Образовательный потенциал экскурсии был хорошо известен педагогам, ориентированным на наглядный принцип обучения. Не случайно как форма учебно-воспитательного процесса экскурсия была закреплена еще в «Школьном уставе» 1804 года. В этом документе указывалось на необходимость прогулок на природу, в ремесленные мастерские и так далее, и с тех пор она

активно использовалась в российской школе как одна из самых демократичных форм обучения, помогающих постижению новых знаний и впечатлений.

Попытки определить термин «экскурсия» приходится на XIX век. В «Толковом словаре живого великорусского языка» В.И. Даля она трактуется как «поездка», «прогулка», «вылазка», «посещение достопримечательных объектов»¹. Несколько позже Н.П. Анциферов трактует ее как прогулку, ставящую своей задачей изучение определенной темы на конкретном материале, доступном созерцанию². Вслед за Г.Л. Ачкасовой мы определяем экскурсию как «форму просветительской (образовательной) деятельности, содержанием которой является комплексное (визуальное, вербальное, эмоциональное) восприятие предлагаемых экскурсионным маршрутом визуальных объектов с целью приобретения знаний и впечатлений»³.

Экскурсия направлена на эмоциональное, активное знакомство детей с социальными условиями жизни, с бытом, обычаями, культурой прошлого. Для того чтобы сформировать у учеников систему взаимодействий между отношением к действительности и словесным искусством,

¹ Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка /В.И. Даль. – Т.1-4. – М., 1955.

² Анциферов, Н.П. Теория и практика литературных экскурсий / Н.П. Анциферов. – Л., 1926.

³ Ачкасова, Г.Л. Литературная экскурсия как средство формирования эстетической восприимчивости читателя-школьника: автореферат диссертации канд-та педаг.наук / Г.Л. Ачкасова. – Л.,1985. – С .5.

восприятие литературы не должно происходить вне историко-культурного контекста, не должно искажать эмоциональные реакции на события, затруднять осмысление произведения. Расширение культурного кругозора ребенка помогает преодолеть недостатки восприятия и точно расставить смысловые акценты. Очевидно, что знакомство с писателем, эпохой должно быть наглядным. Но у учителя не всегда есть возможность повести детей на экскурсию, тогда на помощь приходит такая форма урока, как заочная экскурсия.

Заочная экскурсия – прием изучения литературы в школе или форма урока, предполагающие сочетание рассказа учителя с демонстрацией наглядного материала: фотографий, репродукций, видеофрагментов, аудиозаписей. Преимущества заочной экскурсии перед другими образовательными формами в том, что объекты восприятия являются подлинниками, а их диапазон очень широк – от природного памятника до произведения искусства. И все они, неся в себе познавательное начало, являются отражением процессов развития природы и цивилизации, конкретной эпохи, судьбы автора, а порой и целого народа. Соприкосновение с подлинником учит понимать и чувствовать окружающий мир, оценивать творческие возможности человека, то есть приобщает к знаниям и основам культуры. То, чего дети не увидят на полотнах художников, учитель дополнит своим рассказом.

У заочной экскурсии несколько целей: информативная, эмоциональная, эстетическая. Важно подобрать материал, который будет соответствовать теме

урока и вызовет у школьников сильный эмоциональный отклик (а значит, запомнится), поможет детям создать точное представление об эпохе, стране, городе, людях и т.п.

Ведущая роль в любой экскурсии принадлежит экскурсоводу. В заочной экскурсии им становится учитель. Учитель-экскурсовод – посредник между наглядным материалом и зрителем. Общение с ним как с непосредственным носителем знания и эмоциональной оценки представленного материала обогащает восприятие зрителя, развивает его способность к самостоятельному суждению и межличностному взаимодействию. Но все это может произойти лишь в том случае, если учитель-экскурсовод сопровождает живой эмоциональный рассказ обширным, богатым материалом.

По своему содержанию заочная экскурсия демонстрирует локальный материал. По способу отражения действительности он может быть условно разделен на две группы: натуральный и изобразительный. К натуральным пособиям мы относим подлинные документы, реальные предметы и объекты, имеющие непосредственное отношение к литературе: письма или рисунки писателя, мемориальные вещи, первые издания произведений, уникальные экземпляры газет, журналов, рукописи, документальные фотографии. С их помощью можно раскрыть и своеобразие изучаемого периода, колорит эпохи, подтвердить правдивость и типичность изображенных в литературе явлений. Материал должен соответствовать содержанию и теме учебного материала,

быть доступным возрасту учащихся. Прежде чем показывать такой материал в классе, учитель обязан выяснить следующие сведения об источнике: где, когда и при каких обстоятельствах был найден данный документ, кто является его автором, с какой целью он был создан и какую роль сыграл в свое время. Необходимо также установить, на каком этапе урока, когда удобнее показать его при изложении нового материала.

Наиболее распространенным видом наглядности по литературе для заочной экскурсии является наглядность изобразительная, к которой относятся такие пособия, как портреты писателей-земляков, картины живописи, репродукции и иллюстрации, воспроизводящие природу края, быт и труд местного населения, фотографии, рисунки, макеты и модели исторических зданий, памятников и других достопримечательных мест.

Чтобы экскурсия обогатила учащихся неповторимыми впечатлениями, ее нужно подготовить: не только разработать программу, подобрать материал, маршрут «похода», но и настроить учащихся на активное чтение произведения писателя. Таким образом, экскурсия может выступать установкой на прочтение художественного текста.

Методика проведения заочной экскурсии должна исходить из специфики ее как небольшого путешествия.

XXI век – век информационных технологий. Информационные технологии не только облегчают доступ к информации, открывают возможности вариативной учебной деятельности, её индивидуализации и

дифференциации, но и позволяют по-новому, на более современном уровне организовать сам процесс обучения. С помощью ИКТ интенсифицируется информационное взаимодействие между субъектами информационно-коммуникативной предметной среды, результатом является формирование более эффективной модели обучения. Закономерно появление виртуального варианта заочной экскурсии.

Представить материал урока как происходящее «сегодня, здесь и сейчас», смоделировать его в реальном масштабе времени, воссоздать окружающую обстановку с высокой степенью реализма с целью получения обратной связи от учеников поможет новый прием (или форма урока) – виртуальная литературная экскурсия.

В «Толковом словаре» С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой понятие виртуальный трактуется как «несуществующий, но возможный»⁴. Для нас виртуальная экскурсия выступает как организационная форма обучения литературе или прием, позволяющий средствами ИКТ расширить и зрительно конкретизировать представление о мире писателя.

С помощью компьютерной техники и необозримого «электронного культурного наследия» стало возможно создавать самые удивительные экскурсии, режиссировать маршруты, которые могут меняться как угодно, скажем, в зависимости от времени суток или времени года. Теперь, используя широкие возможности

⁴ Ожегов, С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – М.: Издательство «Азъ», 1992. – Т. 1.

компьютерной техники и глобальной сети Интернет, можно проводить увлекательнейшие виртуальные экскурсии, напоминающие по форме слайд-шоу или слайд-показы. В результате такие виртуальные прогулки превращаются в настоящее путешествие.

Оставаясь в классе, ребенок отправляется в путешествие, в котором узнает нечто новое, эмоционально переживает, оказываясь, словно, очевидцем каких-то событий или явлений, и испытывает эстетические переживания, знакомясь с явлениями культуры и искусства. В отличие от фотоальбомов, почтовых открыток, которые используются в заочной экскурсии, формат виртуальной экскурсии создает интерактивный способ ее просмотра – благодаря интерактивным панорамным фотографиям ученики могут как бы попасть в соответствующее место, при этом сами выбирая последовательность и точки осмотра, а также различную дополнительную информацию – фотографии, тексты, звук или видео. Учитель может предложить ребятам маршрутный лист виртуального путешествия и взять на себя роль гида.

Огромную роль в активизации деятельности учащихся во время виртуальных экскурсий играет поисковый метод. Ученики не просто знакомятся с материалами экспозиций, но и занимаются активным поиском литературоведческой информации. Это достигается путём постановки проблемных вопросов перед экскурсией либо получением определённых творческих заданий. Во время проведения экскурсии учащиеся могут

записывать тезисы в тетрадь, делать пометки. Заканчивается экскурсия итоговой беседой, в ходе которой учитель совместно с учащимися обобщает, систематизирует увиденное и услышанное, выделяет самое существенное, выявляет впечатления и предварительные оценки учащихся; намечает творческие задания для них: написать сочинения, подготовить доклады, составить альбомы.

Если проведение экскурсии предложить ученикам, то ее эффект умножится многократно. Ученики сами могут создать свое путешествие, разработать маршрут, оформление и содержание экскурсии, то есть представить экскурсию как творческий проект.

При таком подходе развивается творческий подход к изучаемому материалу, формируются элементы информационной культуры, исследовательские навыки; пробуждается интерес к деятельности писателя, его внутреннему миру; приходит осознание ценности личностной индивидуальности.

Содержание экскурсии преподносится, разрабатывается и оформляется с учетом особенностей презентуемого материала, используя подходящие цвета и тона, графические элементы, анимационные эффекты и звуковое сопровождение. Собранные вместе, эти разные форматы медиа позволяют наиболее полно передать атмосферу каждого места, создать эффект присутствия.

Е.Н. Лисукова

***Об эффективности использования ИКТ
при изучении литературы в школе***

Современное общество все более приобретает черты информационного. XXI век по праву называют веком информационных технологий. Многие ученые склонны называть такую стадию цивилизационного процесса, как постиндустриальное общество, информационно-индустриальным (Л.И. Абалкин) или информационным обществом (Д. Белл, М. Маклюэн, Е. Масуда, Ф. Махлуп, В.М. Глушков и др.). Информационное общество – это социально-экономический уклад, в котором производство информационных продуктов и оказание информационных услуг преобладает над всеми видами социально-экономической активности людей. Информационные ресурсы определяют успешность практически всех видов человеческой деятельности.

В начале XXI века без медиа немыслимо социокультурное развитие любой нации практически во всех областях, включая и образование. Медиаобразование тесно связано не только с педагогикой и художественным воспитанием, но и с такими отраслями гуманитарного

знания, как искусствоведение (включая киноведение, литературоведение, театроведение), культурология, история (история мировой художественной культуры и искусства), психология (психология искусства, художественного восприятия, творчества) и т.д. В среднем современный школьник тратит более шести часов в день на общение с медиа. Информационное общество ожидает от системы образования определенных результатов, которые позволят сформировать успешных членов социума. Отвечая требованиям развития личности в современной педагогике, медиаобразование расширяет спектр методов и форм проведения занятий с учащимися.

Содержание учебной деятельности в аспекте медиаобразования, интегрированного в гуманитарные и естественнонаучные школьные дисциплины, в соответствии с целеполаганием включает: обучение восприятию и переработке информации, развитие критического мышления, умений понимать скрытый смысл того или иного сообщения, противостоять манипулированию сознанием индивида со стороны СМИ, формирование умений находить, готовить, передавать и принимать требуемую информацию, в том числе с использованием различного технического инструментария (компьютеры, модемы, факсы, мультимедиа и др.). Оно включает внешкольную информацию в контекст общего базового образования, в систему формируемых в предметных областях знаний и умений. Медиаобразование, интегрированное в школьные дисциплины, призвано выполнять уникальную функцию

подготовки школьников к жизни в информационном пространстве путем усиления медиаобразовательной аспектности при изучении различных учебных дисциплин.

Многие учителя, имеющие опыт работы с ИКТ, отмечают, что использование информационных технологий позволяет повысить качество образования, способствует усвоению учебного материала, формированию информационной культуры школьника, расширяет его духовный, социальный, культурный кругозор. Использование в обучении информационных и коммуникационных технологий позволяет развить у учащихся творческие способности, навыки исследовательской деятельности, умение принимать оптимальные решения, сформировать у школьников умение работать с информацией, развить коммуникативные способности, усилить мотивацию учения. С помощью ИКТ интенсифицируется информационное взаимодействие между субъектами информационно-коммуникативной предметной среды, результатом является формирование более эффективной модели обучения. Применение ИКТ на уроке необходимо, прежде всего, потому, что это требование времени, это средство доступа к учебной информации, обеспечивающее возможности поиска, сбора и работы с источником, в том числе в сети Интернет. Успех обучения зависит от творческой личности учителя, но, используя ИКТ, нельзя забывать о здоровьесберегающих технологиях. При этом надо всегда помнить, что компьютер не заменяет учителя, а только дополняет его.

Обращение к компьютерным технологиям на уроках литературы позволяет повышать интерес учащихся к занятиям, формировать целостное отношение к информационным знаниям и навыкам информационной деятельности, к образованию и самообразованию с использованием информационных технологий и мультимедиа, различных Интернет-ресурсов. Однако использование мультимедиа на уроке литературы не может быть самоцелью. Оно оправдано только достижением нового качества позиционирования литературного материала, прежде всего – художественного текста. Вряд ли стоит прибегать к «услугам» мультимедиа-проектора без особой необходимости, однако возникают учебные ситуации, когда его использование не только оправдано, но и открывает новые возможности при анализе текста. Одной из актуальных проблем остается определение разумного соотношения ИКТ и эстетики изучения художественного текста. Следует помнить, что использование мультимедийных ресурсов (гипертекст, презентации, аудио- и видеоматериалы) не самоцель, а инструмент достижения эстетического эффекта на уроке литературы: появление любого мультимедиа-материала должно быть оправдано методической логикой урока. Современный урок литературы должен гармонично сочетать в себе традиционные методы преподавания и инновационные мультимедийные технологии. Учитель может спланировать свои уроки так, чтобы использование компьютерной поддержки было наиболее целесообразным и продуктивным. Систематическое внедрение в

педагогический процесс информационно-коммуникативных технологий на уровне квалифицированного пользователя делает возможным формирование культурологических компетенций у учащихся, позволяет включить художественный текст в диалог культур, тем самым обеспечить процесс воспитания человека культуры в литературном образовании.

Признавая неоспоримую важность обращения к ИКТ на уроках литературы, следует помнить о специфике их использования. При интеграции медиаобразования в школьные учебные дисциплины цели медиаобразования следует конкретизировать до уровня учебных задач преподаваемого учебного предмета.

Литература, эстетически осваивая мир, выражает богатство и многообразие человеческого бытия в словесных образах. Центральное место на уроке литературы занимает работа с текстом, со словом писателя.

Мультимедиа-технологии неизмеримо расширяют возможности организации и управления учебной деятельностью и позволяют эффектно представить ключевые страницы биографий писателя, своеобразие его личности и творческой манеры (с опорой на ресурсы Интернета: сетевые энциклопедии, интернет-музеи, сайты, посвященные писателям). Использование мультимедийных средств на уроках литературы позволяет помочь ученикам в восприятии и понимании емкого словесного образа, созданного писателем, развить эмоциональную и интеллектуальную отзывчивость учащихся, а также

установить межпредметные связи при изучении литературных произведений в контексте явлений культуры – произведений живописи, киноискусства, авторской песни, музыки для кино и театра.

Обращение к произведениям фактически всех видов искусств на уроке литературы становится легко осуществимым благодаря обращению к мультимедиа средствам. Известно, что живопись и музыка делают процесс обучения насыщенным, создают доверительную и комфортную атмосферу в классе, позволяют ученикам настроиться на изучение творчества того или иного автора, вводят произведение в культурно-исторический контекст. Фотографии, портреты в единстве с живым словом педагога создают образ писателя, иллюстрации к текстам помогают представить персонажей. К тому же почти все художественные произведения получают свою «вторую» жизнь: на сцене, в кинематографе, в изобразительном искусстве, музыке и т.д. – то есть, художественное произведение попадает в широкий культурный контекст и может рассматриваться в многообразии связей, существующих между отдельными видами искусства. Путь изучения литературного произведения через диалог культур, диалог искусств помогает углубить его восприятие и анализ, что в результате позволит лучше понять емкий художественный образ.

Изучение литературы с помощью ИКТ при грамотном использовании мультимедиа-средств позволит достичь таких результатов, как знакомство учеников с произведениями русских и зарубежных писателей.

Развитие умений интерпретации произведений позволит выработать навыки самостоятельной работы с различными источниками информации, включая Интернет, при подготовке учебных проектов и исследовательских работ, а также поспособствует совершенствованию речевых и читательских умений, формированию положительных ценностных ориентаций, умению аргументированно оценивать явления культуры. Учитывая повышенный интерес школьников к компьютеру и возможностям виртуальной информационной среды, можно предположить, что умелое использование средств ИКТ и ресурсов Интернета в дидактических целях способно повысить интерес учеников к чтению и изучению литературы.

С.В. Федоров и Ю.В. Ээльмаа утверждают, что специфической особенностью использования ИКТ на уроках литературы можно считать тот факт, что на минимальном объеме информации (мультимедийная презентация к уроку не может быть перегружена материалом) необходимо стремиться достичь максимального уровня обобщения. Следует помнить, что формулирование основных положений урока должно осуществляться в режиме многократного «проигрывания», повторения и закрепления уже открытого и осмысленного, поэтому иллюстративный материал урока должен быть разнообразным по форме и единообразным по содержанию.¹

¹ Федоров, С.В., Ээльмаа, Ю.В. ИКТ в предметной области. Часть I. Гуманитарный цикл: Методическое пособие / С.В. Федоров,

Многие информационные материалы Интернета могут стать дидактическим подспорьем в изучении литературы. Прежде всего, это электронные библиотеки и сетевой журнальный зал, где можно найти нужные тексты. Материалы о биографии и творчестве поэтов, портреты, фото- и видеоматериалы есть в сетевых энциклопедиях, например, в Википедии, в Интернет-музеях, на сайтах, посвященных поэтам (в том числе на персональных сайтах современных русских поэтов), а также в литературной критике, выложенной в Интернете. Обращение к этим ресурсам под руководством учителя поможет школьникам в поиске нужных текстов (как художественных, так и литературно-критических), а знакомство с изобразительными, аудио- и видеоматериалами расширит их культурный кругозор, необходимый для развития читательских качеств. Иллюстративный материал практически для каждого урока учитель может найти в сети Интернет, самостоятельно его оформить как дидактическое пособие к уроку. Одним из важнейших преимуществ ИКТ-технологий на уроке литературы оказывается их адресность и ситуативная локализованность.

Применение средств ИКТ и Интернет-ресурсов на занятиях по литературе дает новые возможности для анализа текста позволяет повышать учебную мотивацию и развивать критическое мышление школьников и их умение

Ю.В. Эльмаа. – СПб.: ГОУ ДПО ЦПКС СПб Региональный центр оценки качества образования и информационных технологий, 2007. – 100 с.

быстро находить в Интернете самые разные тексты, давать им аргументированные оценки, составлять лексические, исторические и культуроведческие комментарии, необходимые для более глубокого понимания литературы прошлого; разрабатывать гипертекстовые комментарии, выявляющие интертекстуальную природу художественной литературы; анализировать изобразительные, аудио- и видеоматериалы, позволяющие изучать литературу в контексте других искусств, что углубляет ее восприятие и понимание, способствует расширению культурного кругозора и совершенствует навыки общения с мировой культурой.

О.А. Недомовная

***Функции фольклорных мотивов и образов
в сказах П.П. Бажова***

В современной русской литературе сказ как особый жанр утвердился достаточно прочно. Исследуя генезис литературного сказа, обращаются обычно к его фольклорным истокам и находят – с той или иной степенью убедительности – тот устно-поэтический материал, который лег в основу литературного произведения. Задолго до появления в литературе сказа как особого и достаточно распространенного жанра в произведениях некоторых писателей обнаруживаются, по крайней мере, два его важных признака: связь с народным преданием и повествовательный стиль, близкий к устной

разговорной речевой стихии. Трудно также оспорить, что именно Уралу принадлежит приоритет в сказовом творчестве.

Творчество П.П. Бажова прочно связано с жизнью горнозаводского Урала. Писатель формировался в среде горщиков, рудобоев, камнерезов – всех, кто неразрывно был связан своим трудом с природой Урала, искали объяснения земляным богатствам и создавали легенды, в которых нашла выражение любовь русских людей к родной земле. Сказы и легенды бережно передавались в рабочих семьях из поколения в поколение. Мечты «первых добытчиков» облекались в кладоискательские сказы, в которых говорилось о несметных сокровищах уральской земли, не только уже открытых, но и главным образом о тех, какие еще не найдены и хранятся в недрах гор, охраняемые «тайной силой»: девкой Азовкой, Малахитницей, гигантским змеем Полозом и его дочерьми Змеевками. Говорилось и о «первых добытчиках», которым таинственные хозяева гор приоткрывали путь к руде, к золоту, а также о прославленных мастерах, что «секрет» знают.

В 1939 г. увидел свет сборник «Сказов старого Урала» – «Малахитовая шкатулка», в который вошли четырнадцать сказов П. Бажова, как бы восстановленные по памяти, рассказанные когда-то дедушкой Слышко. «Малахитовая шкатулка» сразу вызвала шквал восторженных откликов. Критика почти единодушно отмечала, что еще никогда ни в стихах, ни в прозе не довелось так воспеть труд горнорабочего, камнереза,

литейщика, так глубоко раскрыть творческую сущность профессионального мастерства. Особенно подчеркивалась органичность сочетания самой причудливой фантазии и подлинной правды истории, правды характеров¹.

Читателей и критику покорила язык книги, сочетающий сокровища не только фольклорной, но и живой, разговорной речи уральских рабочих, смелого, самобытного словотворчества, обладающего огромной изобразительной силой. Однако вскоре обнаружилось, что характер этой книги многие читатели и критики понимают по-разному. В отечественном литературоведении выявились две тенденции в оценке «Малахитовой шкатулки» – одни считали ее чудесным документом фольклора², другие – великолепным литературным произведением³.

Однако вскоре стало ясно, что сказ – это совершенно особый жанр. Если литературная сказка пользуется опытом сказки фольклорной, то литературный сказ опирается на жанры устной несказочной прозы. Вопрос о существовании сказа в фольклоре принадлежит к числу основательно запутанных. Попытки дать

¹ Гельгардт, Р.Р. Фантастические образы горняцких сказок и легенд / Р.Р. Гельгардт // Русский фольклор: материалы и исследования. – М., 1961. – с. 58-72; Миронов, А.В. Образ Хозяйки Медной горы в сказах П. П. Бажова / А.В. Миронов // Творчество П.П. Бажова в меняющемся мире: сборник статей. – Екатеринбург: Объединенный музей писателей Урала, 2004. – С. 95-102.

² Скорино, Л. И. Павел Петрович Бажов / Л.И. Скорино. – М., 1947. – 384 с.

³ Блажес, В. В. П. П. Бажов и рабочий фольклор: учебное пособие / В.В. Блажес. – Свердловск: Уральский государственный ун-т, 1982. – 103 с.

исчерпывающую характеристику жанровой природы сказа предпринимались неоднократно в работах Н. Феды⁴, Т. М. Акимовой⁵ и др. Критериями жанровой принадлежности для устных повествований, которые принято относить к несказочной прозе, В. А. Михнюкевич считает следующие⁶:

1) объект изображения (факт или событие давнего, не столь давнего прошлого, настоящего или же вымышленный факт и т.п.);

2) принципы его отражения и осмысления (едва ли не важнейшую роль здесь играет позиция рассказчика);

3) особенности поэтики (если можно о ней говорить в связи с произведениями, не имеющими устойчивой морфологической структуры);

4) социально-бытовая и эстетическая функция произведения (информационная, художественная, дидактическая, мнемоническая и пр.);

5) форма исполнения.

Сказ – это эпическое произведение в прозе малой формы, повествование в котором ведется с установкой на достоверность. В одной фабуле могут соединяться несколько мотивов: традиционно фольклорных, ведущих

⁴ Федь, Н. М. Русский литературный сказ // Н.М. Федь. Жанры в меняющемся мире. – М., 1989. – С. 238-542.

⁵ Акимова, Т.М. Жанровая природа сказов П. П. Бажова / Т.М. Акимова // Фольклор народов РСФСР. Межвузовский научный сборник. – Уфа: Изд-во Башкирского ун-та, 1980. – С. 52-61.

⁶ Михнюкевич, В.А. Литературный сказ Урала: Истоки. Традиции. Поиски / В.А. Михнюкевич. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1990. – С. 40.

свое начало от преданий, легенд, быличек, устных рассказов, не исключаящих и фантастики, – и реально-исторических и социально-бытовых. Для полноценного сказа обязателен довольно развитый сюжет, позволяющий поэтически реализовать серьезные нравственно-философские и социальные идеи, одинаково близкие автору и его рассказчику, и делающий повествование занимательным. Для сказа характерен особый стиль, сочетающий устную разговорную интонацию с формами речи, закрепившимися в устно-поэтическом обиходе, а также диалектизмами и профессионализмами, характеризующими социальное положение и род занятий рассказчика, которым бывает человек из народа. Можно добавить, что сказовый стиль, имитирующий устную речь, предполагает примысливаемого заинтересованного слушателя⁷.

Как писал В. О. Перцов, «сказы Бажова не фольклор, но нельзя ни понять, ни оценить их по-настоящему вне связи с фольклором, как нельзя оценить и понять исторический роман, не соотнеся его с историей»⁸.

Исследователи творчества П. П. Бажова (Л. Скорино, М. Батин и др.⁹) в своих работах доказали, что «Малахитовая шкатулка», написанная на основе уральского фольклора, является, тем не менее,

⁷ Михнюкевич, В.А. Литературный сказ Урала: Истоки. Традиции. Поиски / В.А. Михнюкевич. – С. 105

⁸ Перцов, В.О. Подвиг и герой: Этюды о советской литературе / В.О. Перцов. – М., 1946. – С. 199.

⁹ Скорино, Л.И. П.П. Бажов / Л.И. Скорино. – М.: Сов. писатель, 1947. – 384 с.; Батин, М.А. П. Бажов / М.А. Батин – М.: Наука, 1983. – 248 с.

самостоятельным литературным произведением. Это подтверждает также и архив писателя – рукописи, демонстрирующие профессиональную работу Бажова над композицией произведения, образом, словом и т.д.

В начале 1940-х годов стало ясно, и в первую очередь самому П. П. Бажову, что его сказы не фольклорные, а авторские произведения, основанные на фольклоре. Поэтому меняется характер публикации сказов. В целом сборник все-таки объединял сказы в идейно-жанровом плане, кроме того, в дальнейшем Бажов сохранял кольцевую композицию.

Почти все крупные замыслы 1930-х воплощались в циклы. Бажов, для которого рабочий фольклор был личным художественным достоянием, ощущал, что каждый сказ в составе цикла приобретает дополнительную емкость, широту – происходит увеличение смысла каждого сказа. Писатель ощущал также, что фольклорная по природе циклизация является способом типизации, обобщения.

Тяга к цикличности, будучи родовым качеством фольклорной несказочной прозы, оказалась естественно привнесенной в сказовое творчество и стала сущностной для всех жанровых разновидностей сказов П. П. Бажова. Писатель ощущал ее природу и нисколько не стремился преодолеть. Напротив, он творчески использовал это жанровое свойство, о чем говорят не только публикации, но и черновики, где многие сказы снабжены подзаголовками, указывающими на их жанровую, временную, тематическую, региональную определенность

или обозначающими профессионально-социальную принадлежность рассказчика. Личность рассказчика оказывается одним из механизмов внутренней цикличности.

Последовательность расположения сказов, характер их соседства не случайны – перестановки привели бы к изменению смысла. Сказы соотнесены друг с другом, обладают композиционной закреплённостью, и в целом перед нами сборник-цикл который как бы представляет стройно организованную часть репертуара одного носителя рабочего фольклора, одного рассказчика – В. А. Хмелинина. Именно к этому стремился Бажов, готовя издание «записанных по памяти» народных сказов¹⁰.

Семейно-родовые предания уральских рабочих – это устная летопись семьи, рода, трудовой династии и вместе с тем – отражение «большой истории»: завода, поселка, города, истории освоения края и т.д. Они были двух типов: первый – предания узкосемейного плана, их основой является рассказ о частном событии из жизни семьи, не повлиявшем на других людей, не имевшем большого общественного резонанса и значения. Второй тип – это предания, содержащие обширные сведения по заселению местности, трудовой деятельности, открытию и разработке крупного месторождения, народных бунтах и т.п., но одновременно сохраняющие хотя бы в основных чертах рабочую родословную. Опираясь на предания

¹⁰ Блажес, В.В. Циклический характер сказов / В.В. Блажес // Бажовская энциклопедия / Ред.-сост. В.В. Блажес, М.А. Литовская. – Екатеринбург: Сократ, 2007. – С. 476.

обоих типов, Бажов пишет сказы «Тяжелая витушка», «Шелковая горка», «Надпись на камне», «Золотые дайки», «Малахитовая шкатулка» и др. В них просматривается структура и логика фольклорных генеалогических преданий: сказ дает характеристику или основателю рода, или какому-нибудь заметному члену династии, называются другие члены семьи, указывается, кто чем выделялся, инкорпорируются рассказы, любимые присловья, заветы стариков, дается народная этимология фамилий, топонимов и т.п.

Можно условно назвать циклы сказов, в основе которых лежит фольклорное семейно-родовое предание, семейными циклами. Представляя художественную цельность, семейный цикл в то же время не обособлен и от других сказов – напротив, он с ними часто соприкасается, имея общие сюжетные мотивы, одинаковые хромотопные характеристики, иногда даже общих второстепенных персонажей и т.п., что позволяет ему органично вступать в иное идейно-тематическое единство: новый цикл – тематический раздел в книге – отдельный сборник.

Как у любого исполнителя фольклорных произведений, у бажовского рассказчика в 1930-е и начале 1940-х хронология выстраивается не по датам, а по лицам и, в частности, для этого используется фигура рассказчика. Проблема рассказчика интересует нас в аспектах творческой индивидуальности такой личности и жанровой атрибуции повествований. Классический образец талантливого рассказчика – полевской старик, в прошлом рабочий, Василий Алексеевич Хмелинин, с которым в

детские годы общался П. П. Бажов. В очерках, письмах, стенограммах бесед писателя разбросаны характеристики Хмелинина, который во многом стал прототипом дедушки Слышко, образа рассказчика в первых сказах Бажова. Рассказчик может применять (это тоже характерно для фольклора) неопределенное временное прикрепление типа «в старые времена», «с давних годов», может обозначать время повествования через церковный праздник, может быть также привлечено имя заводовладельца.

В «Малахитовой шкатулке» рассказчик дает любопытное перечисление приказчиков: «Душного козла, который при Степане был, старый барин на Крылатовско за вонь отставил. Потом был Жареной Зад. Рабочие его на болванку посадили. Тут заступил Северьян Убойца. Этого опять Хозяйка Медной горы в пустую породу перекинула. Там еще двое ли, трое каких-то было, а потом и приехал этот... Его Паротей звали... Потом... Полторы Хари вместо него заступил. Здесь сразу перекинуты «мостики» к написанным к тому времени произведениям¹¹.

Чаще всего в сюжете сказа переплетается несколько мотивов, в устной традиции представляющих собой самостоятельные предания. Например, один из первых сказов Бажова – «Дорогое имячко». Здесь можно обнаружить, по крайней мере, шесть таких мотивов, имеющих генетические корни или типологические соответствия в фольклоре Урала:

1. «Старые люди» добывают самородную медь.

¹¹ Блажес, В.В. Циклический характер сказов / В.В. Блажес. – С. 474.

2. В чудной девице-великанше была «тайная сила».

3. «Старые люди», чтобы обезопасить себя от алчных пришельцев, прячут «золото да кразелиты» в Азов-гору.

4. Радостное настроение заключенной в Азов-горе девицы в связи с появлением Пугачева.

5. Намек на Ленина, чье «дорогое имячко» откроет сокровища горы.

6. Любовь русского казака Соликамского к могучей девице из чудского племени.

Конечно, все эти мотивы в сказе соединены не механически, а составляют элементы тщательно продуманного художником сюжета. Таким же образом создавался, по признанию самого Бажова, и знаменитый цикл сказов о камнерезах: сюжет «Каменного цветка» придумал сам автор. Отдельные детали, использованные в сказе «Малахитовая шкатулка» слышал в народе: например, о мастерице-девушке, вызванной в барский дом; о шкатулке, т.е. сундучке с драгоценностями, недоступным барам¹².

Близость Бажова к традициям повествовательного фольклора проявилась и в его стремлении к созданию цикла сказов, где действуют одни герои. Для предания не характерно рассказывать о герое от его рождения до конца жизни. Обычно сюжетным мотивом предания становится какой-то один эпизод из жизни героя.

¹² Михнюкевич, В.А. Литературный сказ Урала: Истоки. Традиции. Поиски / В.А. Михнюкевич. – С. 108.

В преданиях образ героя вырисовывается живо и многогранно лишь в совокупности всех сюжетных мотивов, связанных с этим героем. У Бажова именно в цикле сказов – «Каменный цветок», «Горный мастер», «Хрупкая веточка» – прослеживаются судьбы мастер Данилы, его возлюбленной, а потом жены Кати и их сына-камнереза. Можно обнаружить и две других группы сказов, составляющих своеобразные циклы. Первая: «Медной горы хозяйка» и «Малахитовая шкатулка» (о горщике Степане, его вдове Настасье и их дочери Танюшке). Вторую группу составляют сказы «Про великого полоза» и «Змеиный след».

Главная тема сказов Бажова – тема труда, талантливости простого народа. Фольклор интересовал писателя не как занимательная архаика, а как средство сохранения лучших трудовых и нравственных традиций прошлого.

Иногда Бажов может оттолкнуться лишь от кратко изложенного мотива или слуха, который в сказе разворачивается в организованный сюжет. В сказе «Кошачьи уши» мотив горящего огонька над кладом или залежами руды. Сам писатель объяснял это явление, давшее повод для работы народной фантазии, так: «Образ кошки возник в горных сказках опять-таки в связи с природными явлениями. Сернистый огонек появляется там, где выходит сернистый газ. Он походит на болотный огонек. Но тот стоит свечкой, прямой, тонкий. А

сернистый огонек имеет широкое основание и потому напоминает ушко»¹³.

Слезы Хозяйки, превратившиеся в руке Степана в изумруды («Медной горы хозяйка»), тоже имеют соответствия в преданиях. Образ царя змей в сказе «Золотые дайки» напоминает «князя змей» некоторых демонологических преданий. Бывает, что Бажов отталкивается всего лишь от одного слова, как это случилось в сказах «Огневушка-Поскакушка» и «Живинка в деле». Но при этом он так искусно имитирует фольклорный тон повествования, что невольно начинаешь верить в устно-поэтическое происхождение самого сюжета.

Бажов своим творчеством показывает, что существует некий предел, дальше которого в обработке фольклорных образов художник в сказе идти не может. Для жанров несказочной прозы совершенно нехарактерна символика и аллегория. Предание убеждает слушателя в истинности сообщаемого своей установкой на достоверность рассказа. В лучших сказах Бажова вся художественная убедительность фантастических образов состоит, как и в преданиях, в их зримости, пластичности, что обусловлено «их органичным фольклоризмом».¹⁴

¹³Бажов, П.П. Публицистика. Письма. Дневники / П.П. Бажов. – Свердловск, 1955. – С. 123.

¹⁴ Блажес, В.В. П.П. Бажов и рабочий фольклор / В.В. Блажес. – С. 6.

Семья в художественном мире Л.С. Петрушевской

Практически с первых опытов своей литературной деятельности Л.С. Петрушевская достаточно чётко обозначает ряд тем, которые становятся устойчивыми на протяжении всего её творческого пути и регулярно актуализируются едва ли не в каждом её произведении. Среди проблем, на которые обращает внимание писательница, исследователи традиционно выделяют такие, как интерес к проблеме глобального одиночества людей, их духовной оторванности друг от друга, размышления о сути жизни и смерти, о судьбе и её значении, о специфике взаимоотношений человека и мира, устройства бытия. Одной из наиболее важных тем творчества является семья, проблемы, происходящие внутри неё, проблема разрушения семьи и её различных деформаций. В обращении к данной тематике писательница не одинока и, безусловно, ведёт определённый диалог как с предшественниками, так и с некоторыми современниками, однако её подход существенно отличается от традиций, хорошо известных нам из опыта классической литературы. Петрушевская стремится быть достоверным и беспощадным зеркалом современности, за что её творчество всегда вызывало крайне неоднозначную реакцию критики: от восторженного приятия до возмущения и яростного отторжения. При более детальном рассмотрении обнаруживается явная склонность писательницы к

эксперименту, стремление опробовать свои силы в самых разных направлениях, при этом постоянно углубляя свои излюбленные темы. Как справедливо заметила Т.Г. Прохорова, говоря о своеобразии писательской манеры Петрушевской: «В ней переплетаются реалистические и постмодернистские, сентименталистские и натуралистические, модернистские и барочные интенции. Столь же разнообразна она и в жанровом отношении: это «реальные» рассказы и повести, сказки, мистические произведения»¹.

Семья, её фундаментальные основы и извечные проблемы – вот то, что всегда лежало в основе подавляющего большинства произведений писательницы, будь это повести, рассказы, сказки или даже стихи. При этом, рассматривая каждый раз частные ситуации, обращаясь к нарочито приземлённому и мирскому, иногда даже шокирующе грубому и натуралистическому, автор каждый раз стремится вывести читателя на уровень универсального, общечеловеческого. Примитивные, подчёркнуто бытовые и сюеминутные конфликты в какой-то момент обнаруживают связь с вечным, лежащим где-то в самой основе бытия, глубоко трагичным и в то же время возвышенным. Петрушевская рассматривает жизнь людей такой, какая она есть во всей её неприглядности, во всех её отталкивающих подробностях, но за этой «смертной» оболочкой видит драму бытия всего сущего, в основе которого угадывается первоначальный хаос, антиразум,

¹ Прохорова, Т.Г. Мистическая реальность в прозе Л. Петрушевской / Т.Г. Прохорова // Русская словесность. – 2007. – №7. – С.29.

который вечно противостоит гармонии. Вот почему герои произведений Петрушевской практически всегда находятся на некоей пограничной черте, интуитивно чувствуют алогичность существования и стремятся к прекрасному, но крайне редко им удаётся его достичь: счастье и гармония присутствуют как едва уловимая мечта, которая в конечном итоге практически никогда не сбывается. Сама же писательница, на первый взгляд, отстраняется и лишь наблюдает за происходящим, с одной стороны, словно сливаясь с сознанием своих персонажей и говоря на их языке, а с другой – занимая позицию, близкую взгляду матери, вынужденной смотреть, как её дети гибнут и теряются в условиях неразрешимых жизненных противоречий.

Как и прежде в русской классической литературе, семья для Петрушевской – это миниатюрная модель устройства общества, своеобразный микромир, но в её понимании этот мир находится на грани краха. Кризис милосердия, доверия, отсутствие взаимопонимания и непрекращающаяся внутренняя борьба, искажение пропорций и бесконечные уродливые деформации человеческих отношений – вот черты, характерные для большинства семей, изображаемых автором. Герои Петрушевской – это практически всегда самые обыкновенные люди. Автор сознательно отказывается от каких-либо форм идеализации, обращаясь к материалу реальной действительности. Писательница не пытается создать «выдающихся» героев, её интересуют

обыкновенные люди и знакомые для большинства людей проблемы.

Лучше всего об этом высказалась, пожалуй, сама Петрушевская в своём эссе «Попытка ответа»: «Это у меня маленькие людишки копошатся, ходят по кухням, занимают деньги, иногда сватаются через парикмахершу. Ни один из этих людей не начальник. Ни один не может не то, что руководить движением истории, но и просто руководить. Так себе персонажи. Они как я, как мои соседи. Я тоже вечно торчу на кухне, домохозяйка. Отсюда мелкие темы. <...> Я хочу защитить их. Они единственные у меня. Больше других нет. Я их люблю. Они мне даже не кажутся мелкими. Они мне кажутся людьми. Они мне кажутся вечными»².

Петрушевская зарекомендовала себя как мастер малой прозы, её произведения практически всегда отличает небольшой объём и специфическое построение материала. Автор избегает подробных вступлений и красочных описаний, она буквально с первых строк погружает читателя в атмосферу быта, действие часто начинается внезапно или с какой-то неожиданной мысли. Действительность воссоздаётся настолько точно и подробно, что осознание художественного текста стирается и читатель чувствует себя наблюдающим за реальной семейно-бытовой ситуацией. Независимо от того, какой жанр выбирает писательница (пьеса, рассказ, повесть или даже роман), её произведения всегда тяготеют

³ Петрушевская, Л. Попытка ответа / Л. Петрушевская // Девятый том. – М.: Эксмо, 2003. – С. 33–34.

к драматичности, некоторой сценичности. Диалоги между героями, их манера речи, а также описание событий даны таким образом, что легко могут быть перенесены на сцену. Более того, зачастую движение сюжета происходит именно благодаря слову, то есть порой диалог – это и есть единственное действие. Такие же элементы театрализации писательница обнаруживает и в самом устройстве жизни своих героев, которые, подобно актёрам, исполняют отведённые им судьбой роли. Суть проблемы нередко оказывается неочевидной, она словно спрятана под «слоем» бытовых стычек, конфликтов, ежедневной и хорошо знакомой большинству людей рутины. Писательница переносит истинную трагедию в сферу психологического, заставляя читателей ощущать её интуитивно, осознавать некое второе дно, скрытый рок, довлеющий над жизнью людей, обращается к таким приёмам, как иносказание и полифония, позволяя одновременно звучать сразу многим голосам, превращая их в подобие хора. В этом многоголосии, как правило, и обнажаются противоречия; герои, склонные каждый концентрироваться лишь на собственном монологе, не слышат друг друга, не обращают внимания на то, что в действительности происходит вокруг. Формально Петрушевская будто сторонится каких-либо глобальных проблем, она всегда изображает нечто приземленное и очень частное, но за всем этим бытовым безумием отчётливо ощущим поиск ответов на фундаментальные вопросы, волнующие человечество. Фоном же для этих поисков, как уже отмечалось выше, практически всегда

становится внутренняя жизнь семьи и протекающие в ней процессы.

Первое, что обращает на себя внимание в произведениях Петрушевской – искажение пропорций внутри семьи. В центре, как правило, находится женщина, мать, которая (зачастую вынужденно) становится воплощением жизненной силы, тогда как мужчина часто теряет свои природные качества. Его личность и внешний вид подвергаются множеству деформаций, и, в конечном итоге, он вовсе исчезает из семьи, отказываясь от своей «естественной» роли либо не в силах с нею справиться. Отношения в паре «мужчина-женщина» дисгармоничны, искажены, их ответственность перед обществом и семьёй неравноценна и положение их несоизмеримо. Поведение мужчины выражает интуитивный страх перед жизнью и нравственную незрелость, которую не может позволить себе женщина. Её положение в доме, необходимость и естественная внутренняя потребность заботиться об окружающих становятся одновременно и залогом её собственной выживаемости, поскольку ей изначально есть ради чего стремиться сохранить свою жизнь. В этом, вероятно, и следует искать фундаментальные различия двух типов мировосприятия – мужского и женского, а также крайне противоречивого их воплощения в творчестве писательницы. «Мужчина – в интерпретации Петрушевской – не может жить вне женского мира, и он старается обезопасить свой контакт с ним, стремясь свести его к чистой физиологии. <...> Мужчина – это по сути ускользающий человек, предмет любви многих женщин,

испуганно бегущий ото всех. <...> Мужчина так или иначе, но выскальзывает из «сетей и ловушек» жизни, женщине же это не дано по определению. Первородный хаос она носит внутри себя, и ответственность за жизнь в её биологическом смысле (за детей и стариков, в первую очередь) ей не на кого переложить»³. Уход мужчины и отказ от обязательств – это всегда тяжёлый удар по семье, но когда то же самое происходит с женщиной – это смерть. Автор предельно чётко даёт понять, что именно женщина является истинной основой для выживания семьи, и именно она берёт на себя исполнение всех функций, в том числе и заменяет собой мужчину.

Обратной стороной этого явления становится тирания матери, которая разрушает судьбы уже детей, подчиняет их своему контролю и порождает всё больше конфликтов. Яркий пример такого развития событий – знаменитая повесть «Время ночь», где это явление не только присутствует, но и передаётся от матери к детям подобно наследственному проклятию. Мать становится главной опорой для детей, но она же и уничтожает их, подавляя личность или даже становясь причиной гибели. Несчастные матери словно неосознанно мстят собственным детям за разрушенную жизнь, за недостигнутые цели и неосуществлённые мечты. Как справедливо заметила в своей статье О.М. Кириллина, «надламывает ребёнка в рассказах Петрушевской не

⁴ Маркова, Т.Н. Мир – сквозь призму «женского сознания» / Т.Н. Маркова // Современная проза: конструкция и смысл (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин): Монография. – М.: Изд-во Моск. гос. обл. ун-та, 2003. – С. 137–138.

грубость жизни, а слишком резкое столкновение с реальностью, бестактность родителей. Семья часто предстаёт у Петрушевской как место, где не уважают личные границы, вторгаются в них грубыми словами. В её рассказах дети вырываются из отношений ценой сумасшествия («Пляска смерти»), покончив с собой («Круги по воде»)⁴. В таких случаях исследователи говорят о появлении в творчестве писательницы такого типа женщины, как «страшная мать».

Устранение одной из фундаментальных составляющих семьи (как правило, это мужчин, муж, отец), естественно, приводит к искажению самих внутренних основ отношений и характеров людей. «Кривая семья» – вот трагедия, постоянно присутствующая на страницах произведений писательницы. Деформация происходит на всех уровнях, будь то связь между супругами или отношения родителей и детей, процесс разрушения и взаимного отталкивания оказывается неминуемым следствием. «Никто не может простить другому факт рождения. Дети проклинают родителей и обратно. Общий крик: «Зачем?»⁵. Люди теряют связь и ощущение реальности, становятся соперниками и стремятся освободиться друг от друга, при этом часто оказываясь неспособными позаботиться о себе самостоятельно. Семейная жизнь начинает превращаться в скопление неразрешимых противоречий и соединения

⁵ Кириллина, О.М. Маленький человек в «женской прозе» / О.М. Кириллина // Русская словесность. – 2010. – №4. – С. 40.

⁶ Петрушевская, Л. Бифем / Л. Петрушевская // Девочки, к вам пришёл ваш мальчик: Пьесы. – М.: Астрель, 2012. – С. 284.

таких противоположных сил, как жертвенность и жестокость, любовь и ненависть, стремление к духовной близости и потребность в личном пространстве.

Отношения между мужчиной и женщиной порой доходят до открытой войны, как это изобразила Петрушевская в повести «Конфеты с ликёром», где главная героиня пытается всеми силами спасти себя и своих детей, которых стремится убить её же обезумевший муж. Женщина, в иных обстоятельствах запуганная и раздавленная морально, полностью перевоплощается, становясь настоящим аналитиком и бойцом. Теперь, когда именно от неё зависит жизнь и здоровье её единственной ценности – детей, у неё более уже нет права на безволие и слабость. Мужчина весьма выразительно изображён здесь существом абсолютно дезориентированным в жизни. Он ищет не любви, а тотального подавления, к детям испытывает подозрение и неприязнь, стремится устраниться от всех форм участия в семейной жизни, и убеждён в своём природном праве на насилие и жестокость. При этом он и сам в определённой степени ребёнок – автор отчётливо показывает его полную моральную незрелость, эгоцентризм, склонность впасть в буйное состояние. Это один из ярчайших примеров развенчания образа мужчины-героя в творчестве Петрушевской.

Обращается Петрушевская и к иным, более гармоничным формам отношений, но в большинстве случаев всё заканчивается тоже крушением надежд. Счастье в любви становится недостижимым идеалом, и в

этом скрыта глубокая драма бытия человека. Так, в рассказе «С горы» мы читаем следующие строки: «Как бы летя с высокой горы, человек сжимает губы и каменеет, прищурены глаза, сердце падает, вся воля направлена на последний удар о подножие – но не остаться в живых, нет, тут не об этом идёт речь, а речь идёт о приближении чего-то пострашнее, и тут человек одинок. Рядом мчится вниз его любовь, и она должна растаять в другом направлении, сейчас пути разойдутся. Дело не в личной смерти, не о том идёт речь, дело именно в вечной разлуке»⁶.

Стремление обрести счастье, гармонию, познать смысл жизни заложено в самой природе человека, но обречено вечно терпеть поражение, само же счастье возможно лишь как мираж, вспышка, которую никогда не удастся превратить в вечность, но и оставить попытки сделать это человек не в силах. Именно поиск счастья и невозможность обретения его часто скрываются за многими сюжетами и образами произведений Петрушевской. «В отношениях между героями рассказов Л. Петрушевской наблюдаются разобщённость, и высшее счастье понимается как обретение взаимопонимания, сострадания. Важнейшими составляющими понятия «счастье» являются любовь, жертвенность, духовная близость. Но в мире, где человек обречён на одиночество, единение возможно лишь на краткое мгновение. Этот миг

⁶ Петрушевская, Л. С горы / Л. Петрушевская // Рассказы о любви. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – С. 125.

обретённого родства воспринимается героями как пик счастья»⁷.

Нередко автор обращается и к опыту своих предшественников, что выражается в заимствовании сюжетов и образов из мифологии и классической литературы (например, Медея, Пенелопа, Анна Каренина, Нина Заречная и многие другие). Помещая их в совершенно неожиданную обстановку современной жизни, Петрушевская не столько пародирует, сколько переосмысливает их, задумываясь о том, что судьбы людей неминуемо связаны в бесконечном течении времени. Писательница предлагает увидеть, какими эти сюжеты и образы являются теперь, к чему пришло человечество в целом. При этом она не стремится указать решение конфликтов, пути выхода из кризиса, охватившего все сферы человеческой жизни, особенно болезненно ударившего по семье; в её произведениях нет готовых ответов. Писательницу интересуют пограничные состояния, наблюдения за людскими судьбами, их внутренними поисками и переживаниями, преодоление ситуаций, кажущихся порой невыносимыми и смертельными.

Но было бы ошибочно утверждать, что автор не видит никаких перспектив в развитии семьи и человечества, в вопросе обретения гармонии и личного счастья. Они проявляются в извечной и неистребимой

⁸ Куан Хун Ни Концепция *счастья / несчастья* в рассказах Л.С. Петрушевской (сборник «Дом девушек») / Куан Хун Ни // Гуманитарные исследования. – 2008. – №1. – С. 68.

любви матери и её заботе о своих детях, в потребности мужчины в любви (которой он боится, но существовать без неё не может), в стремлении человека к идеалу и гармонии. Возможно, что они действительно недостижимы, но суть человеческого стремления в том, что люди вечно будут пытаться их обрести и понять, и это делает людей по-настоящему бессмертными, связывая воедино поколения и судьбы, передаваясь по наследству и заставляя снова и снова сохранять жизнь и оберегать её основы от разрушений.

Е.С. Симакова

*Немецкая литература о дураках и
карнавальная традиция*

Карнавал – это массовый культурный и поведенческий феномен, выступавший значимым компонентом средневековой и ренессансной народной культуры. В настоящее время широко изучается в современной философии культуры. Проблема карнавала является одной самых интересных и самых сложных в литературе.

По словам М.М. Бахтина, карнавал – явление не литературное, «это синкретическая зрелищная форма обрядового характера»¹, которая имеет под собой общую

¹ Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – М., 1965. – С. 9

карнавальную основу и способна видоизменяться, приобретать различные оттенки и значения в зависимости от того, в контексте какой эпохи она существует. Русская школа карнаваловедения представлена, прежде всего, трудами ученого и его последователей. Именно теория М.М. Бахтина стала стимулом к дальнейшим разработкам в этой области.² Большая часть его эстетических идей не только выдержали проверку временем, но и были подтверждены дальнейшим изучением темы. Это касается основных карнавальных мотивов, выделенных в его книге, идеи «переворачивания», на которой базируется карнавальная образность, его наблюдений за карнавальным языком и теми жанровыми традициями, которые проистекают из карнавала. Однако основополагающая идея «двумирности», оппозиционности ритуалам «серьезного» мира, положенная в основу его учения, не раз подвергалась критике.

Немецкие исследователи во главе с лидером школы карнаваловедения Д.Р. Мозером³ не приняли бахтинского понятия низовой смеховой культуры, основывающейся на идее двух культур в классовом обществе. В начале 90-х годов в Германии на страницах гейдельбергского журнала

² Аверинцев, С.С. Бахтин, смех, христианская культура / С.С. Аверинцев // М.М. Бахтин как философ. – М., 1992; Баткин, Л.М. Смех Панурга и философия культуры / Л.М. Баткин // М.М. Бахтин: pro et contra. Личность и творчество М.М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. Антология. – Т. 1. – СПб., 2001.; Иванов, В.В. Из заметок о строении и функциях карнавального образа / В.В. Иванов // Проблемы поэтики и истории литературы: сб. ст. – Саранск, 1973.

³ Moser, D.R. Fastnacht – Fasching – Karneval. Das Fest der „Verkehrten Welt“ / D.R. Moser. – Köln : Schaffstein, 1986. – 367 s.

«Эвфорион» развернулась активная дискуссия, поводом к которой стал перевод книги о Рабле. Русский оппонент М.М. Бахтина А.Я. Гуревич назвал бахтинскую концепцию «мифологией карнавала и смеховой культуры»: «Накопление огромного нового фонда конкретных наблюдений и, главное, изменение взглядов на историю, продиктованное кардинальными сдвигами в научном мировоззрении и в мировиденье современного человека, не могут не поставить историка-медиевиста перед констатацией: унаследованные от предшествующих поколений представления и о Средневековье, и о феодализме как его смысловом содержании все более ясно обнаруживают свою неубедительность и несостоятельность и нуждаются в решительном переосмыслении»⁴. И Гуревич, и его немецкие коллеги подчеркивают необходимость реконструировать историю карнавала, его дописьменное существование и на этой основе делать выводы о его сущности.

На данный момент круг исследований карнавала и его влияния на литературную традицию очень обширен: Л. Абрамян, А. Анисимов, С. Аничков, В. Даркевич, В.Ф. Колязин, Л. Леви-Брюль, К. Леви-Строс, А. Ляшок, М.Ю. Реутин, М. Рюмина, В. Топоров, И. Шароев, С. Шаумян и другие.⁵

⁴ Гуревич, А.Я. Средневековье как тип культуры / А.Я. Гуревич // http://ec-dejavu.ru/m/Middle_Ages_Gurevich.html

⁵ Абрамян, Л.А. Первобытный праздник и мифология / Л.А. Абрамян. – Ереван, 1983; Абрамян, Л.А. Смех как побочный продукт и движущая сила праздника / Л.А. Абрамян // Смех: истоки и функции / под ред. А. Г. Козинцева. – СПб., 2002; Аверинцев, С. С. Архетипы /

Именно немецкая культура, до сих пор сохраняющая карнавал в качестве живого праздничного ритуала (из 16 земель в Германии 11 проводят очень известные и активно поддерживаемые карнавалы) наиболее очевидно и последовательно переносит его традиции в «высокую» литературу. Литература о дураках стала одной из магистральных линий в развитии национальной традиции: С. Брант «Корабль дураков» (1494), Эразм Роттердамский «Похвала Глупости» (1509), Г. Сакс «Шлаураффия» (1530), Г.-Я. Гриммельсгаузен «Симплициус Симплициссимус» (1668), К. Рейтер «Шельмуфский» (1697), Й. Страницкий «Немецкий

С.С. Аверинцев // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. – Т. 1. – М., 1980.; Анисимов, А.Ф. Духовная жизнь первобытного общества / А.Ф. Анисимов. – М.-Л., 1996; Даркевич, В.П. Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX–XVI вв / В.П. Даркевич. – М., 1988; Даркевич, В.П. Народная культура средневековья: пародия в литературе и искусстве XI–XVI вв/ В.П. Даркевич. – М., 2004; Колязин, В.Ф. От мистерии к карнавалу. Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья / В.Ф. Колязин. – М., 2002; Леви-Строс, К. Путь масок / К. Леви-Строс; пер. с фр. – М., 2000; Лихачев, Д.С. Смех в Древней Руси/ Д.С. Лихачев. – Л., 1984; Ляшок, А.С. К вопросу о типологии карнавала как формы культуры / А.С. Ляшок // Современная культурология: предмет, методология и методика: сб. науч. тр. – Краснодар, 2002; Реутин, М.Ю. Народная культура Германии: Позднее Средневековье и Возрождение/ М.Ю. Реутин. – М., 1996; Рюмина, М.Т. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность/ М.Т. Рюмина. – М., 2011; Топоров, В.Н. Праздник / В.Н. Топоров // Мифы народов мира: энциклопедия: В 2 тт. / гл. ред. С. Л. Токарев. – Т. 2. – М., 1980; Шароев, И.Р. Театр народных масс / И.Р. Шароев. – М., 1978; Шаумян, С.С. Зрелищные формы культуры от истоков до зрелости/ С.С. Шаумян. – Краснодар, 2001.

Робинзон или Бернгард Крейц, то есть удивительные жизнеописания одного испорченного юноши. Халь в Швабии, 1722», анонимный «Путеводитель для веселых людей» (1781), Р.Э. Распе «Мюнхгаузен» (1785), Г.А. Бюргер «Мюнхгаузен» (1786), К.Л. Иммерманн «Мюнхгаузен» (1835–1839).

Карнавал в немецкой школе карнаваловедения трактуется как церковный праздник, непосредственно связанный с ритуалом, не противопоставленный ему, несущий в себе и даже выявляющий те христианские смыслы, с которыми он «работает». Подтекст основных карнавальных форм и символов лежит в области христианской религии. В. Калязин пишет: «Карнавал в немецкоязычных странах, называемый там чаще всего региональными синонимами: «фашинг» (*Fasching*) – в Мюнхене, «фастнахт» – во Франкфурте или Базеле (*Fastnacht*), «фастеловенд» (*Fastelovend*) – в Кёльне, или «шембартлауф» (*Schembartlauf*) – в Нюрнберге, существенно отличается от карнавала в итальянских регионах, хотя многое у него заимствовал, развиваясь долгое время параллельно под диктатом Ватикана – столицы католицизма. Немецкий карнавал – высокоупорядоченная и достаточно замкнутая структура, гораздо более близко стоящая к церковным канонам, чем карнавал итальянский или французский»⁶.

6 Колязин, В.Ф. От мистерии к карнавалу. Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья / В.Ф. Колязин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/c-2/Carnival.html>

Среди исследований карнавала большое место занимают работы, посвященные устной фольклорной традиции, реставрации дописменных форм и смыслов праздника. Так, А.Я. Гуревич в книге «Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства» исследует западноевропейскую средневековую культуру через восстановление посредством анализа письменных текстов миропонимания широких слоев народа, не имевших доступа к письменности. В своей книге В.Ф. Колязин описывает театрально-зрелищную сторону карнавала, взращенные им и выросшие на его почве театральные формы, театральные (или прототеатральные) типажи, маски, костюмы, реквизит и формы представления (ряжения), систему аллегорий, весь богатейший репертуар шутовства, то есть специфическое народное актерство, его простейшие и более сложные пространственно-декорационные приемы. Автор делает акцент на периоде Позднего Средневековья, в котором карнавальное шествие представляло собой грандиозное театрализованное зрелище, где были задействованы разряженные, шуты и аллегорические персонажи, повозки с театрализованно-декоративной архитектурой, заменявшие передвижную сцену. Карнавальное шествие восходило к языческой древности, к ритуалам, наполненным сакральным значением. Повседневная жизнь человека представлялась повторением космического, природного хода. Интерпретировались основные биологические процессы – еда, половой акт, смерть, которые и составляли параллель актам природы.

Не менее важным для средневекового сознания был образ земли, в которую все уходило (умирало), и из которой все рождалось. Отсюда так называемая амбивалентность карнавальнoй культуры: умирающее возрождалось, осмеянное возвеличивалось, великое осмеивалось, затем чтобы в этом осмеении еще более возвеличиться. Эти составляющие, вероятно, являются наиболее древними частями карнавальнoй традиции.

Хотя М. М. Бахтин пишет, что вербализация языка карнавала крайне трудна и необходим дополнительный термин («транспортировку карнавала на язык литературы мы и называем карнавализацией её»⁷), авторов, изучающих литературную традицию, базирующуюся на карнавале тоже достаточно много.

Так, последователь теории Бахтина М.Ю. Реутин в работе «Народная культура Германии Позднего средневековья и Возрождения» рассматривает народные книги указанного периода. По мнению автора, народные книги – это образец уникального жанра, тесно связанного с открытием книгопечатания, типографской техники «подвижных литер» (Иоганн Гутенберг, Майнц) и являющегося первой в истории европейских литератур фиксацией фольклорных текстов. Народные книги, с точки зрения Реутина, объединяют в себе две разновидности художественных произведений: бюргерский роман («Роговый Зигфрид», «Прекрасная Магелона», «Фартунат») и книги о шутах («Поп из Каленберга»,

⁷ Бахтин, М.М Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – М., 1965. – С. 12

«Соломон и Морольф»), состоящие из кратких повествовательных произведений и имеющие обширную устную традицию.

Реутин рассматривает образ «дурака – шута – плута» в процессе его эволюции в литературных произведениях: «Он был коротким, крепким и толстым, голова – огромной, а лицо все в морщинах. Его широкие уши свисали до середины живота. Глаза были велики, нос длинен, рот широк, зубы кривы. Его волосы стояли дыбом, и вид напоминал козла. Руки и пальцы – жирны и малы, платье с фартуком, ботинки набиты навозом. Шапка сшита из козьей шкуры, на ней виднелись рога, шерстяная накидка служила ему одеждой»⁸. Так выглядит мудрец Морольф, герой сборника шванков Г. Хайдена. Детали облика персонажа были позаимствованы из карнавального мира, в центре которого находился моделированный наподобие козла шут – фигура амбивалентная, воплощающая различные смыслы. Он одновременно воплощение мудрости и гиперсексуальности, антиповедения и физической силы, целенаправленности действий и вседозволенности. Эволюционируя, персонаж получает примитивную типизацию через пол, возраст и социальный статус. Шут – это уже не черт (Раш), не козел (Морольф), а мужчина (Поп из Каленберга, Уленшпигель, Лой и др.), запечатленный на пике своей жизненной активности (30–40 лет), горожанин: подмастерье, оруженосец или низший клирик, не принявший строгой

⁸ Реутин, М.Ю. Народная культура Германии: Позднее Средневековье и Возрождение/ М.Ю. Реутин. – М., 1996. – С. 36.

фиксации в социуме. «Происходит эмансипация и развитие субъекта, но он все еще прилагается к своему ритуальному действию, об архаичности и подлинном смысле которого даже и не догадывается», – пишет С.В. Гусева⁹. Такого рода амбивалентные шуты и составляют основу системы образов в «Корабле дураков» Себастьяна Бранта. Здесь противопоставляются, с одной стороны, дураки – носители пороков, с другой – шут-рассказчик, воплощающий вседозволенность и мудрость. Портреты брантовских дураков исторически конкретны, связаны с бытом, с жизнью города: здесь встречаются модники, псевдоученые, лжецы, мздоимцы, нерадивые родители, глупые школяры:

*От сребролюбья смятил свет:
Все жаждут лишь монет, монет!
Все нынче женам сходит с рук,
Все переварит муж-ублюдок!
Глупцов глупей, слепцов слепей
Те, кто не воспитал детей.*

В.Ф. Колязин рассматривает символ «корабля дураков» как происходящий именно из карнавального шествия, где в таком виде была представлена повозка с шутами. С другой стороны, сама идея очищения мира от глупости в совокупности с постоянной апелляцией к святому писанию, многочисленными морально-

⁹ Гусева С.В. Жанровое своеобразие романа К. Рейтера «Шельмуфский» в контексте западноевропейской смеховой культуры: дисс. На соиск. Уч. степ. канд. филол. наук. / С.В. Гусева. – Нижний Новгород, 2013. – С. 24.

дидактическими пассажами показывает, насколько «дозволено» то «вольнодумство», которое проявляет здесь автор. Его сатира не расшатывает мира, не составляет ему оппозиции, напротив, служит его улучшению, укреплению, исправлению. В том же амбивалентном контексте проявляет себя и рассказчик: он может быть максимально резок и раскован, но почти каждая из частей «Корабля дураков» содержит отсылки, примеры и цитаты, заимствованные из Библии:

*Всем нам пример – Христос: из храма
Гнал торгашей взаией он прямо,
И тех стегал веревкой даже,
Кто голубей держал в продаже*

В Позднем Средневековье соотношение шута-персонажа и его действия принципиально изменяются. В пьесах Г. Сакса осуществляется попытка «интериоризации» (термин Мелетинского)¹⁰, мотивации действия через характеристики персонажа. В образе шута происходят изменения: субъект и его внутренний мир превращаются в причину действия, а действие – в следствие и внешнее проявление субъекта. На этом этапе уже следует говорить о возникновении литературного характера и разрыве его действия с мифом и ритуалом (эта связь впоследствии проявляется спорадически). В Средневековье шутов разделяли на «шутов от природы» (люди с физическими недостатками, юродивые и карлики) и «шутов по призванию» – тех, кто обладал чувством юмора,

¹⁰ Мелетинский, Е.М. Историческая поэтика новеллы / Е.М. Мелетинский. – М., 1990.

меткостью мысли и остротой ума, умел пользоваться своей природной артистичностью, изображая глупца.¹¹

Отношение к шуту было противоречиво. Для церкви шут уже с XIII в. – безбожник, еретик, отступник. Церковь причисляла глупость к первородному греху, а шута рассматривала как символ тщетности земного существования, иногда – как облик Смерти. Не случайно в «Большой базельской пляске Смерти» смерть танцует в шутовском костюме. Эту негативную традицию активно поддерживает Эразм Роттердамский, для которого глупость – самый опасный враг, поскольку выступает как отсутствие духовности, как житейская мудрость, всегда враждебная высоким порывам, как бытовой ум, с которым невозможно бороться иначе, как жестким осмеянием, поскольку никаких контр аргументов она не воспринимает. Поэтому у Эразма Роттердамского Мория – облачена в шутовской колпак. Предмет её особой гордости – родословная. Отец ее – бог богатства Плутос, мать же – нимфа Неотита (юность). Самая верная служанка госпожи Глупости – Себялюбие. Глупость – образ у Эразма неоднозначный: *«Ежели ничего нет нелепее, чем трактовать важные предметы на вздорный лад, то ничего нет забавнее, чем трактовать чушь таким манером, чтобы она отнюдь не казалась чушью»*. Одно проявление глупости пугает, другое – забавляет, одно – способствует моральному разложению мира, другое – является комическим зеркалом, способным его исправить. Глупость, как и карнавальная шут, одета в дурацкий

¹¹ Парламент дураков / Вступ. ст. Н. Горелова. – СПб., 2005.

колпак, «имеет два лица», выступает в двух сущностях. «Премудрость мудрствований» ученых-богословов – не что иное, как глупость, а сумасбродство поэтов и влюбленных по-своему мудро, в нем заключен основной двигатель человеческого бытия. В народной же культуре шут, даже будучи признанным еретиком с точки зрения церкви, присутствует постоянно. Он – фигура, связанная с утопическими представлениями о свободной, сытой, равно благодатной для всех жизни. Какие бы беды с ним не случались, он всегда остается доволен и счастлив, выкручивается из любой авантюры. Он – неотъемлемая фигура средневековых утопий, например, «Шлаураффии» С. Бранта:

*Возле дома на порог
Кладут рассыпчатый пирог;
Окошки там из рафинада,
Бульжники из мармелада,
Плеть, сплетенный из колбас,
Щекочет нос, ласкает глаз.
Вино сухое из колодца
Бродяге прямо в глотку льется.*

Однако и здесь шут сохраняет свою амбивалентность, поскольку и сама подобная утопия на поздних этапах переосмысливается критически:

*Страну в былые годы предки
Придумали, чтоб наши детки
Боялись в этот край попасть, –
Боялись врать, грубить и красть...
Трудитесь! Мир не будет раем*

Для тех, кто хочет жить лентяем.

Шут – один из древнейших образов литературы, и шутовская речь, определяемая специфической социальной установкой – привилегиями шута, – одна из древнейших форм человеческого слова в искусстве. Поэтому еще один важный вопрос литературоведения, обращаясь к проблемам карнавала и карнавализации, в каких жанрах карнавальные традиции наиболее продуктивны и оправданы. Так, М. Бахтин пишет о том, что в романе стилистические функции шута всецело определяются отношением к разноречию: «Шут – это имеющий право говорить на непризнанных языках и злостно исказить языки признанные <...> плут, шут и дурак – герои незавершенного ряда эпизодов-приключений и незавершенных же диалогических противостояний. Поэтому и возможна прозаическая циклизация новелл вокруг этих образов».¹² Благодаря своему «шутовскому» слову и шутовской позиции именно плуты, шуты и дураки были героями прозаических текстов, жанр романа стал плодотворной почвой к дальнейшей интерпретации их образов.

Доказательство тому – история немецкого романа XVII – XIX веков, в котором глупцы – излюбленные герои, будь то Симплициус с его атрофированной моралью или враль Шельмуфский: «Он обладает подчеркнуто обытовленным сознанием, он не способен воспринимать отвлеченные, “высокие” идеи... и “этически

¹² Бахтин, М. М. Слово в романе / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М., 1975. – С. 216.

индифферентен”. Будучи не в состоянии самостоятельно определить, что хорошо, а что плохо, он действует в соответствии с примером своих “учителей”... В итоге он становится “кривым зеркалом” мира»¹³. На позднейших этапах дурак становится отражением, скорее позитивной альтернативы миру. Таково вранье барона Мюнхаузена, который, придумывая целые миры и помещая самого себя в ситуации небывалых приключений, одновременно утверждает норму благородства, несгибаемости, даже героизма. Таков и жизненный итог героя штифтеровского «Замка дураков», пришедшего к идеалу семьи, дружбы, мира в собственном доме, который важнее любых приключений и путешествий.

Таким образом, шут с присущими этой фигуре многослойными, сложными и вариативными смыслами представляется персонажем, неизменно привлекающим внимание немецкой литературы на каждом из важных этапов ее развития.

¹³ Сейбель Н.Э. История зарубежной литературы / Н.Э. Сейбель. – Ч. I. – Челябинск: ЧГПУ, 2005. – С. 114

*Структура книги В. Пелевина
«Ананасная вода для прекрасной дамы»*

Название книги «Ананасная вода для прекрасной дамы»¹ – прямое цитирование знаменитых строчек Владимира Маяковского «Я лучше в баре б..ям буду / подавать ананасную воду». С ними парадоксально рифмуется образ «Прекрасной Дамы» Александра Блока. Тем самым автор уже в самом названии задает некую метафору-диспозицию, в пределах которой предположительно должно развиваться действие.

Книга состоит из двух частей с зеркально отраженными названиями: "Боги и механизмы" и "Механизмы и боги". В первую вошли две повести ("Операция BurningBush" и "Зенитные кодексы Аль-Эфесби"), во вторую – три рассказа ("Созерцатель тени", "Тхаги" и "Отель хороших воплощений").

В центре первой части рассматривается идея бога как машины, изобретенной человеческим разумом ("Операция BurningBush"), и соответственно возможность богоборчества заключается в том, чтобы нарушить логику работы механизма ("Зенитные кодексы Аль-Эфесби"). Идея второй части такова: привычная нам реальность

¹ Пелевин, В.О. Ананасная вода для прекрасной дамы / В.О. Пелевин. – М.: Эксмо, 2004. Далее текст цитируется по данному изданию с указанием страницы в тексте..

лишь тень иного, божественного мироздания, а человек в ней – отражение мыслей божества, которое само, в свою очередь, должно в чем-то отражаться, хоть бы даже в бутылке от шампанского ("Отель хороших воплощений").

Уже в первой повести «Операция «BurningBush» мы видим обращение к традиционной для Пелевина теме неподлинности мира-симулякра, имитации имитации, лежащей в основе его художественного мира. К этой мысли нас отсылает и главный герой Семён Левитан, с детства восхищавшийся своим однофамильцем – диктором Юрием Левитаном, подражая и копируя его голос. Окружающие находят в нем настоящий имитационный талант, который маленькому Семену кажется волшебной силой.

В начале рассказа мы также слышим лекцию о современном устройстве мира, где Добросвет раскрывает мысль (многократно озвученную в других произведениях автора), что мир СМИ создает реальность–симулякр, теперь уже на примере личности Дж. Буша. Интересен и способ вербовки Семена: его пугают ужасами на экране (показывая фильм о том, что может с ним случиться в случае отказа от сотрудничества), а не в жизни, но он испытывает самый настоящий страх, имитацию жестокости сознание воспринимая как реальность.

Необычный талант Левитана приводит к тому, что его вовлекают в секретную операцию сил госбезопасности: он должен изображать голос Бога для президента США. Для этого у Семёна должен появиться опыт познания Бога, причем в «поставленные руководством сроки» (С.42).

Чтобы он случился, герой проходит курс ускоренной теологической подготовки. Перевоплощению героя способствует прием волшебного кваса с «усилителями осознанности» и ЛСД-25. Также используются тексты религиозного содержания, слова которых трансформируются в новую для героя реальность, которая приводит к утрате собственного «Я», утрате самоидентификации. Именно этот момент и будет точкой отсчета метаморфоз. А начнутся они с целой серии: слушая оду Державина «Бог» герой попеременно станет царем – рабом – червем и, наконец, Богом. Многообразные формы бессознательного: метаморфозы, сновидения, астральные путешествия – подвергаются множественной рефлексии, помогая раскрыть эзотерическое сознание героя.

Трансформация героя происходит в замкнутом пространстве – в депривационной камере, «цистерне», как её называет Левитан, являющейся в данном тексте развернутой метафорой. С одной стороны, это некая пародия восточной техники медитации, перенесения их на западную почву. Пелевин показывает нам динамичный мир, где промедление равно поражению, а потому не остается времени на длительное самопознание и те поразительные результаты, которых достигали йоги или отшельники за многие годы практики, нужны герою незамедлительно, ему нужен быстрый духовный апгрейд. С другой стороны, «цистерна» – вариант клетки, в которую заключено физическое тело героя. Одновременно для сознания героя данное пространство является коридором,

проводником в другую реальность. Левитан подчеркивает, что его перевоплощение возможно только в ней. За пределами «цистерны» он теряет ту необыкновенную силу, ясность ума, всё то, что присуще ему только в роли Бога. Сознание его свободно тогда, когда тело заключено в клетку. Таким образом, один емкий метафорический образ позволяет, развертываясь, превращается в хронотоп особого типа.

По ходу операции выясняются, что и американцы проводят подобную линию против лидеров СССР и России с той разницей, что вещание идёт от имени дьявола. Семёну приходится изображать и дьявола, то есть в образе, максимально противоположном первоначальному.

Что касается геометрической формы пространства повести, то это знакомая уже опрокинутая парабола. Точка отсчета здесь деперсонализация героя, затем следует восхождение к высшей точке – перевоплощение в Бога, и, наконец, низвержение. Интересна здесь и такая пространственная форма, как периферия – центр. На периферии происходит начало действия повести: база ФСБ, на которой держат главного героя, не в Москве и не в Вашингтоне, а бог весть где. И только в конце текста Левитан попадает в сакральный центр мироздания, который оказывается в Израиле.

Детали повести отсылают нас к другим произведениям Пелевина, в тексте присутствует автоцитация. Так, подписка Семена о неразглашении соотносится с «Меморандумом о намерениях» из романа «Числа»; в кабинете Шмыги лежит персидский ковер

(символ богатства и достатка), как и у Азадовского, героя романа «Generation P». Мир базируется на одних основах, которые и подкрепляются этими повторяющимися деталями.

Повесть написана от первого лица, русский автор пишет от лица еврея. В отличие от других книг Пелевина мистические переживания происходят в рамках европейской монотеистической культуры, а не Востока. Пелевин не только описывает, но и осмысливает современную нам реальность; в повести упомянуты бывший президент США Джордж Буш, Тони Блэр, под именем философа Дупина скрыт, несомненно, А. Дугин. Насыщение политическими реалиями характерно для пелевинских текстов, ведь это для него ещё одна возможность доказать мысль о том, что материальный мир – всего лишь мираж, заслоняющий или подменяющий истинное бытие, Ничто, Великую Пустоту, Внутреннюю Монголию.

Повесть *«Зенитные кодексы Аль-Эфесби»* состоит из двух частей: «Freedomliberator» и «Советский реквием». В первой части повести американцы, теряя эффективность боевых действий в Афганистане из-за постоянных утечек информации в WikiLeaks и последующих упрёков в негуманных методах ведения войны, решают использовать автономный искусственный интеллект в беспилотных летательных аппаратах (дронах, БПЛА).

Аппараты действуют необычайно эффективно вплоть до появления в Афганистане русского агента Савелия Скотенкова, получившего там кличку Аль-Эфесби

(якобы «из Эфеса»). Обиженный на Россию и Запад, Скотенков разрабатывает необычайную защиту от дронов: пишет на земле лозунги, отвлекающие искусственный интеллект, что приводит БПЛА к аварии. После ухудшения отношений с Россией американцам удаётся добиться отзыва Скотенкова, затем его похищают уже из России.

Вторая часть повести – «Советский реквием» (аллюзия к известному рассказу «Немецкий реквием» Борхеса) состоит из, возможно, неподлинного, монолога Скотенкова в тюрьме ЦРУ, где его должны в качестве наказания превратить в хронического игрока на курсе валют.

В этом рассказе механизм (БПЛА) сам испытывает метаморфозу, превращаясь из бездушной машины в цельное сознание, которое способно на эмоции, а, следовательно, может быть повержено, как обычный человек. Метаморфоза «машина – человек» в этом рассказе имеет и обратное направление, когда героя превращают в машину. Эту развернутую метафору Пелевин предлагает раскрыть читателю самому, заставляя воображение работать и додумывать то, о чем не сказал автор, что позволяет нарисовать противоречивую картину современного мира. По сути же писатель заявляет, что диалектические противоречия снимаются в акте иррационального постижения полноты мира: спецслужбистская кукла сама становится богом и вообще «ничего нет».

Метафора пространства здесь представляется довольно значительной и выражается в пространственной

конфигурации «центр – периферия», как и в первой повести. В «Зенитных кодексах Аль-Эфесби» также описано путешествие героя на ультимативную Периферию нынешнего мира, а именно в Афганистан, превращаемый его присутствием в Центр (событий, мира и всего прочего). Место обитания жрецов Кали в «Тхаги» также имеет черты периферии, необжитости. Точно таким же необжитым, периферийным пространством предстает в «Созерцателе тени» и Гоа.

Однако именно там, на периферии, все и происходит: там возникает фантастическая технология войны с дронами, там гид Олег получает мистическое откровение, там живут жрецы Зла. Также присутствующие в тестах инъекции из той же серии: изменение начинается с дальних границ (в данном случае – тела). Эту повторяющуюся топологию можно расценить и как метафорическое политическое высказывание: Центр пуст и, возможно, даже пустотен, однако Периферия является местом рождения настоящих событий.

В рассказе «Созерцатель тени» описывается попытка русского гида в Индии Олега учиться у своей собственной тени в процессе длительных медитаций. Герой едва остаётся жив, и рассказ не даёт ответа, было ли увиденное им иллюзией или действительным опытом. Рассказ пронизан иронией по отношению к попыткам европейцев проникнуть в индийскую культуру и самой Индии. Особое место в художественном мире Пелевина занимает реальность сна и близкая к ней реальность медитации. В рассказе «Созерцатель тени» окончательно

размывается граница между явью и сновидением. Ощущение своей особенности, значительности, избранности, исключительности сообщает жизни героя высший смысл, одновременно происходит трагическое столкновение между подлинным и мнимым, мечтой и реальностью, высшим смыслом жизни и грубой реальностью. Рассказ Пелевина – аллюзия к платоновскому мифу о пещере – одному из базовых текстов европейской культуры, который предстает здесь измененным, но узнаваемым².

В то же время действие рассказа происходит на Востоке. Это смешение Востока и Запада, религии и политики, так характерное для автора, пронизывает весь рассказ. Дихотомия Бог – машина присутствует и здесь: решая учиться у собственной тени, Олег конструирует машину для постоянной выработки света, чтобы тень никогда не исчезала.

Пространство здесь строго очерчено действие происходит практически в хижине, в которой живет герой – метафорической клетке, куда втиснуто тело героя. Именно там он конструирует машину и пытается постичь истину. В результате реальность оказывается набором неопределенностей, где в одной точке пространства и времени локализованы и прихотливо соединены мифологические времена, исторические эпохи, географические константы. Но как только герой достигает

² Заметим, что это не первое обращение Пелевина к Платону. Роман "АмпирV", к примеру, выстроен как платоновский диалог, в котором неопит задает вопросы наставнику и получает на них развернутые ответы.

просветления, его ждет падение и что он видит – иллюзию или действительность – остается неясным.

На фоне восточной культуры находится место и политическим реалиям России. Например, во время медитаций Олег видит «медвепута на тандеме» (с.120). Метаморфоза, происходящая в сознании героя (он превращается в «знающего», постигшего истину, откровение, но всего лишь на мгновение), сходна с той, что происходит с Вавилоном Татарским. Пелевин вновь дает нам ссылку на самого себя. Параллель провести легко: после нахождения пути оба испытывают просветление и оба, придя в себя, не могут объяснить окружающим, что же они испытали и было ли это явью или иллюзией.

Второстепенный герой предыдущего рассказа Борис продолжает поиски членов секты туги («Тхаги») – тайных поклонников индийской богини Кали, приносящих ей человеческие жертвоприношения. Борис хочет вступить в эту секту, но ему невдомёк, что жертвой станет он сам. Он вырывается из «паутины» ложной видимости, обретая такую же призрачную свободу, но, даже приходя к ней, он не сможет проникнуть в неё до конца – его убивают: с ним в конце рассказа происходит метаморфоза, которая выражается в смене роли «герой – жертва». Да и нашел ли он истину? Образ истинных служителей культа Кали показан здесь откровенно сатирически, что наводит на мысль о том, что они всего лишь ещё одна ступень в постижении этого мира, не более того.

Большую значимость в рассказе «Тхаги» приобретает деталь. Тривиальная бытовая деталь вдруг

приобретает метафорический, эзотерический смысл: имя Румаль знаменует орудие убийства (впрочем, как и «Лада-Калина», которую продают в секте, законспирированной под салон продажи машин), серьги виде серебряных монет сам герой назовет «ювелирной метафорой» (С. 148), даже волгоградская Родина-мать оказывается богиней Кали.

Таким образом, индивидуальная авторская метафора всегда содержит высокую степень художественной информативности, так как выводит слово (и предмет) из автоматизма восприятия, в данном случае нам представлена метафора самоидентификации и истины, которые являются доминирующими в произведениях писателя. Пространство здесь предстает точно таким же периферийным, как и в предыдущем рассказе «Созерцатель тени». Место обитания жрецов Кали в «Тхаги» также имеет черты необжитости: в углу неизвестно где находящегося подвала свалены автомобильные покрышки.

Заключительный рассказ сборника – «Отель хороших воплощений» – повествует о предсуществовании души девушки, которой ангел предлагает воплотиться. После отказа воплотиться она теряет индивидуальность в праисточнике жизни. Именно в этом рассказе встречается банка с ананасной водой, давшей название сборнику. Героиня рассказа балансирует на грани реальности, воплощение здесь – метафора безуспешной самоидентификации. Рассказ фактически построен на диалоге Маши и ангела, где она беспрестанно задает характерный пелевинский вопрос: «Кто я?». В контексте

рассматриваемого противопоставления «человек – машина» ключевым становится вопрос: «Стать человеком — это хорошо?». Но по сути ответа на него нет, так как героиня пропустила момент воплощения и не смогла реализовать себя в материальном мире. Именно в этом рассказе появляются и «ананасная вода» и «прекрасная дама». Они представлены здесь в качестве ёмких метафор: «– Кто ты? – Ангел новой жизни. – А кто я? – Ты – моя прекрасная дама». Автор подчеркивает чистоту и ценность чистого эзотерического сознания, незамутненной реальной жизнью. Вместе с тем банка с ананасной водой, как элемент грубого вещного мира, символ, скорее, краха и крушения надежд.

Рассказ пронизан архетипическим сюжетом вечного возвращения, авторской аллегорией жизни как путешествия, метафорой пути к себе. Само понятие реальности в прозе В. Пелевина безгранично. Однако реальность эта, многократно множась, не теряет некой внутренней связи. Разрастаясь до бесконечности, пелевинские миры перетекают из одного в другой. В данном рассказе привычная нам реальность всего лишь тень другого, божественного Мироздания, а человек в ней всего лишь отражение мыслей божества.

При анализе романов В.Пелевина, мы видим, что в них затронуты те же вечные вопросы и болевые точки, что и в классической литературе: истина и ложь, добро и зло, поиск смысла жизни и осознание своего «Я», стремление к свободе, вера и Бог.

Содержание

| | |
|--|-----|
| И.А. Голованов. Категория комического в драматургии и публицистике А. Платонова 1920–1930-х годов | 3 |
| Т. Н. Маркова. 21 Авторские стратегии 2000-х: способы самопрезентации | 21 |
| Л.Т. Бодрова. «Внезапные рассказы» В.М. Шукинина: поэтика цикла | 30 |
| И.В. Поздина. Романс и баллада в структуре очерка Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» | 43 |
| Л.И. Стрелец. В мире пушкинской новеллы: опыт изучения «Повестей Белкина» в аспекте жанра | 52 |
| И.С. Евланова. Конструирование образа главного героя в свете фольклорной традиции в романе Д. Рубиной «Синдром Петрушки» | 64 |
| Н.А. Митина. Заочная экскурсия на уроках литературы: традиции и инновации | 71 |
| Е.Н. Лисукова. Об эффективности использования ИКТ при изучении литературы в школе | 79 |
| О.А. Недомовная. Функции фольклорных мотивов и образов в сказках П.П. Бажова | 87 |
| О.С. Сабина. Семья в художественном мире Л.С. Петрушевской | 99 |
| Е.С. Симакова. Немецкая литература о дураках и карнавальная традиция | 110 |
| В.В. Шилова. Структура книги В. Пелевина «Ананасная вода для прекрасной дамы» | 124 |

Научное издание

Трансформации жанров в литературе и фольклоре

Сборник статей

*Серия «Трансформации жанров
в литературе и фольклоре»*

Выпуск 5

ISBN 978-5-91274-047-5

Компьютерная верстка Т.В. Садовникова

Подписано в печать 25.12.2013 г.

Формат 60х90/16.

Тираж 100 экз.

Объем 5,5 уч.-изд. л.

Бумага офсетная

Заказ №

Отпечатано с готового оригинал-макета в типографии ЧГПУ
454080, Челябинск, пр. Ленина, 69