

стическим существам, а к документальной фактической реальности, то есть в балладе воссоздается образ советской истории как жуткого антимира, убивающего лучших, а главное – поэтов. Страшны не мертвые, а та жизнь, которая обрекает на смерть – в этом заключается инверсия балладного двоемирия.

А. Ахматова, используя жанр баллады, выходит за рамки других романтических жанров, демонстрируя сложность и противоречивость бытия и потрясение перед таинством жизни и смерти за счет неожиданной, нарочито трагической пророческой развязки в финале.

Литература

Ахматова А. А. Собрание сочинений в 2 томах. Том 1. – М., 1990.

Ахматова А. А. Собрание сочинений в 6 томах. Том 1, 3. – М., 1998.

Ермоленко С. И. Жанр романтической баллады в эстетике первой трети XIX века / Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX – начала XX века – Свердловск, 1989.

Кормилов С.И. История русской литературы XX века (20-30-е годы): основные имена. А.А. Ахматова. URL: http://society.polbu.ru/kormilov_lithistory/ch13_all.html

Лейдерман Н.Л., Тагильцев А.В. Поэзия Анны Ахматовой – Екатеринбург, 2005.

Семенко И. Жуковский – М., 1982.

Сильман Т. Заметки о лирике. – Л., 1977.

Словарь литературных терминов. URL: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/>

Советские писатели. Автобиографии. Том 3. – М., 1966.

© Кукарцева М.С., 2017

Куриленко М. В. (Пермь, ПГГПУ)

Смеховой мир Ю. Буйды (Рассказ "Закон Жунглей")

Аннотация. В статье анализируется центральный рассказ цикла Ю. Буйды «Жунгли» – «Закон Жунглей». С опорой на концепции М.М. Бахтина, Д.С. Лихачева и О.М. Фрейнденберг описывается комическое начало в художественном мире Юрия Буйды.

Ключевые слова. Ю. Буйда, смех, антимир, рассказ, М.М. Бахтин, Д.С. Лихачев.

Kurilenko M. V. (Perm, PSHPU)

Humorous world Y. Buida (The Story "Zakon Zhunglei")

Abstract. The article analyzes the central story cycle Y. Buida "Zhungli" – "Zakon Zhunglei". Relying on the concept of M. M. Bakhtin, D. S. Likhachev and O. M. Freidenberg describes a category of laughter and its place in the construction of the artistic whole.

Keywords. Y. Buyda, laughter, antiworld, story, M.M. Bakhtin, D.S. Likhachev.

«Смеховой мир Древней Руси» [Лихачев 1984] – известный труд Д.С. Лихачева, А.М. Панченко, Н.В. Поньрко. Концепция ученых утверждала цельность русского средневекового сатирического корпуса текстов, создание антимира по отношению к официальной культуре: «Внешне, в своем первом поверхностном слое, смех нарочито искажает мир, экспериментирует над миром, лишает мир разумных объяснений, причинно–следственных связей и т.п. Но, разрушая, смех одновременно созидает — творит свой фантастический антимир, который несет в себе определенное мировоззрение, отношение к окружающей действительности...» [Лихачев 1984:203]. Названием настоящей статьи мы хотим подчеркнуть цельность мира Юрия Буйды и особый, нелитературный по своему генезису характер его комизма. Такой смех является цементирующим основанием лучшего, на наш взгляд, цикла Буйды «Жунгли» [Буйда 2010], который стал предметом нашего внимания.

Задача работы – охарактеризовать природу смеха в рассказах Юрия Буйды и его место в построении художественного мира писателя.

Смех – категория более архаическая, чем комизм. Нам представляется, что корни смеха у Буйды именно архаического порядка. Поэтому исследовательская стратегия в изучении такого смеха может опираться на идеи книги О.М. Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра» [Фрейденберг 1997], рассматривавшей первобытное мировоззрение сквозь призму двух важнейших метафор – жизни и

смерти, и на концепцию карнавального смеха у Бахтина (в известной работе о Рабле [Бахтин 1990]).

«Закон Жунглей» (2010 г.) – главный рассказ в сборнике «Жунгли» - в нем можно восстановить модель мира всего цикла. Это ключевой фрагмент большой картины, созданной Буйдой. «Жунгли» - разговорное самообозначение образа жизни людей, живущих в поселке за кольцевой московской автодорогой. В этом локусе оформляется образ периферийного по отношению к Москве и перевернутого, нищего постсоветского антимира: «Здесь стояли здание типографии, где печатали бухгалтерские бланки, четыре пятиэтажки с потеками гудрона на стенах, десяток приземистых барачков из красного кирпича, множество сараев, гаражей, ... хибар... жили нелегалы – таджики, узбеки, афганцы и бог весть кто еще» [Буйда 2010: 58]. Это пространство станет основным местом действия всего цикла Буйды «Жунгли». Здесь определяется и характер главного героя Штопа. В рассказе он остро, до собственного самоуничтожения, переживает смерть внука. Но при этом рассказ по-настоящему трагический и смешной.

В антимире важна его география, она организует символически нагруженный хронотоп. Где-то далеко в центре мира – Москва, олицетворяющая цивилизацию, на периферии – Вторая типография, Жунгли, «адское» место, здесь «жили по большей части старики, инвалиды и алкоголики» [Буйда 2010:58]. Однако в символическом плане мирок этот обретает гротескно-всеобъемлющие размеры. Штоп «женскую задницу называл европой», а его дочь Камелию «сравнивали с коровой ... но на самом деле она была огромной страной ... на Камелию пошло так много стройматериалов, что на Европу уже не осталось: взгляните на карту, найдите там Бельгию или, например, Данию, и вы поймете, чем все это обернулось для Старого света» [Буйда 2010:72]. Камелия – это вся Россия «со всей ее ленью, пьянью и дурью, с ее лесами, полями и горами, великими реками и бездонными озерами, с медведями, зубрами и соболями, со всеми ее цивилизованными народами и дикими племенами» [Буйда 2010:с.74]. Это почти мифологическое отождествление персонажа с пространством обретает политическую идеологическую заостренность: друг Камелии набрасывался на

таджиков со словами: «Знаешь, кто я? Я Москва. А ты – Америка. И сейчас Москва покажет тебе дружбу народов!» [Буйда 2010:77].

Время в хронотопе так же символично. В рассказе упоминаются две конкретные даты: 1 мая и 7 ноября (главные советские праздники), однако действие в рассказе происходит перед и во время Пасхи, в страстную неделю. Таким образом, постсоветское пространство живет в мистериальном времени.

Пространство остается при этом реалистически-постсоветским: О мощи советского напоминают разрушающиеся памятники. На центральной площади стоит памятник Пушкину, сделанный из памятника Сталину, и ржавый бюст Сталина в огороде у Штопа. Это знаки, фетиши советской власти. Описан, то есть, ветшающий советский миф, где жив еще значок общества книголюбов, который Штоп прикреплял к своему пиджаку, собираясь на свидание, а прозвища здесь даются из популярных советских мультиков (Крокодил Гена).

Магические символы советского мифа подвергаются десакрализации, делаются «пустыми». Примечательно, что фигур(к)а Ленина «при галстучке, в пиджачке, брючках, ботиночках, со сложенными на груди ручками» (вечно живой, как и полагается) помещается внутрь пасхального яйца. Штоп бережно хранит фигурку и каждый раз при виде его радуется: «как живой, сучара!» [Буйда 2010:60].

Подытожим: Жунгли – постсоветский миф советского пространства. Советский миф – бессознательное, неискореняемое из человека. Пространство Жунглей – карнавалено перевернутый советский миф, тотальное высмеивание системы, антимир, понятный в своем причудливом языке.

Главный, кто переиначивает этот мир, ломает его, создает *антимир* (термин Лихачева), – Штоп: «У старика были какие-то особые, загадочные отношения со словами вообще и с человеческими именами в частности» [Буйда 2010:65]. Штоп – демиург этого мира, дающий вещам новые имена: Свою жену «он называл Жозефиной, хотя по документам она была Зинаидой» [Буйда 2010:65]; Если жена Жозефина, значит, он считает себя Наполеоном, властителем, королем, что подтверждает демиургическую природу героя. Дочь стала Камелией. Цветок это или женщина, торгующая собой? Внук Штопа, урод, с отростками на спине, – Франц Фердинанд. В

тексте его никто никак не называет, только врач однажды назвал его Йозеф Штраус. Франц Фердинанд, наследник престола Австро-Венгрии, был убит сербским студентом, что положило начало Первой мировой войне (он практически был последним правителем разрушившейся страны). То есть внук для старика был королем, смерть которого привлекла необратимые перемены. (Шут Штоп – в духе карнавального переворачивания - пародия на короля). Имя австрийского композитора Йозефа Штрауса связывает текст и его героев с классической музыкой, не зря, когда Штоп играет на гармошке, вспоминает Моцарта и Чайковского.

Кто же Штоп? Шут, юродивый или дурак? Разберемся с каждым понятием.

Шут принадлежит карнавальному миру. Карнавал – это особый диалог мира и человека, особое состояние всего мира. По Бахтину, карнавал – это «вторая жизнь народа, организованная на начале смеха», это «временный выход за пределы обычного (официально-го) строя жизни», переворачивание мира, пародия на него. Это великий «праздник смен и обновлений... он торжествовал как бы временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов» [Бахтин 1990:13]. Нельзя в точности сказать, естественно и стихийно так Буйда понимает смех, или как филолог он воспринял идею карнавала отчасти из работ Бахтина.

В рассказе видим множество маркеров карнавального мира [Бахтин 1990], которые содержат не только смеховое, а по большей части трагическое начало. Во-первых, это *площадное смеховое действо*: жители Жунглей придумали особый обряд перед Пасхой: сначала нужно было поймать черного пса, который олицетворял дьявола, во время Пасхи следовало «выпустить этого черного зверя, облитого дегтем, на площади, поджечь, забросать камнями, насладиться муками, загнать в бездонный колодец или забить до смерти, одержав и на этот раз победу над дьяволом» [Буйда 2010:90]. Однако на карнавале не убивают. Этот ритуал очищает не через смех, а через убийство, что приводит нас к пониманию мира жунглей как мир не карнавального, а «кинишного», трагического антимира. Во-вторых, многочисленные ругательства, сквернословие как формы фамильярно-площадной речи. В-третьих, обилие

прозвищ. И, конечно, **гротеск** – как главный прием в исследуемом рассказе (и в сборнике в целом). Приведем самый яркий пример. Тело Камелии – это Земля: «Камелия была державой, стобашенной твердыней, одним из тех китов, благодаря которым земля держалась над поверхностью кипящего мирового молока, или одним из трех слонов, на которых стоял мир, или хотя бы ногой того слона. Господь сотворил ее лично, с таким же рвением, с каким творил землю, небо и Великую китайскую стену» [Буйда 2010:72].

Является ли Штоп шутом в том смысле, в каком его понимал Бахтин? Отчасти. Он играет на гармошке, орет песни, пьет свой пунш (самогон и варенье), пляшет, веселит всех. Но это **не** карнавальная маска. Он такой по природе своей. Это естественные проявления его души. Штоп принадлежит карнавалу в том смысле, что он переворачивает существующий мир, акцентирует на материально-телесном низе и переименовывает все вокруг. Но в текстах Буйды нет игры, нет театральности. Перед нами смех так, как его понимают авторы работы «Смех Древней Руси»: «Смех возвращает миру изначальную хаотичность. Смех создает мир нарушенных отношений, нелогический, свободный от порядков и условностей, желанный и беспечный. Смех как мировоззрение. Смысл смеха заключается в разрушении значений и упорядоченности знаков, их обесмысливание, построение мира без системы – антимира» [Лихачев 1984:12].

В мире антикультуры Буйды центральное место занимает кабак («Собака Павлова»), нищета и пьянство. Жизнь сделала крошечный мир слишком похожим на действительный, а в мире культуры показала его фактическую неупорядоченность и несправедливость. Смех нарочито искажает мир, лишает его разумных объяснений, тем самым созидает, творит антимира, стремясь к завершенности.

В таком случае, может, стоит отнести Штопа к категории «юродивых» о которой пишут Лихачев и Панченко? Юродство – это зрелище, это протест против общества, против мира. «Ночью юродивый — одиночка. Наедине с собой или с доверенным человеком он не безумен. Днем юродивый на улице, на людях, в толпе ... На людях юродивый надевает личину безумия, «глумится», как скорморох, «шалует». Всякое людное место становится для него сценической площадкой» [Лихачев 1984:82]. Нет, Штоп не юродивый.

Он не пытается обличить пороки этого мира, еще раз подчеркнем, он абсолютно не театрален, это не игра на публику.

Обратимся теперь к трактовкам дурака и шута Фрейденберг. Они выполняли одну функцию – глумились над королем, высмеивали его, обличали и порицали. Они нужны были царям/королям, чтобы видеть реальность. То, что действительно происходит среди народа [Фрейденберг 1997:99]. Штоп – сам себе король и сам себе шут. Он видит «свой» мир со всех сторон. Строит и осуждает его. Именно поэтому его антимир целостен.

В конце рассказа Штоп ворует черного пса, предназначенного для пасхального ритуала, спасает его и «воскресает» с ним в своем доме под звуки проигрывателя. Вот в этом созданном хаосе, ужасе, ином мире для них «нету больше смерти!» [Буйда 2010: 115]. То есть в мире падших случилось символическое воскресение. Таким образом, обозначив в «Законе Жунглей» и черты некоего *антимира*, и черты *карнавального мира*, мы пришли к выводу о том, что Буйда соединяет (сознательно или нет) обе эти концепции.

Литература

Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. - М.: Худож.лит., 1990.

Буйда Ю.В. Жунгли / Юрий Буйда. – М. : Эксмо, 2010.

Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н.В. «Смеховой мир» Древней Руси. М.: Наука, 1984.

Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра: период античной литературы. — М.: Лабиринт, 1997.

© Куриленко М.В., 2017

Кутовая Л. А., Кудреватых А. Н. (Екатеринбург, УрГПУ) «Капитанская дочка» А. С. Пушкина: к постановке проблемы жанра

Аннотация. В статье рассматриваются актуальные вопросы изучения «Капитанской дочки» А.С. Пушкина. Обращается внимание на то, что вопрос о жанровой специфике произведения до сих пор в литературоведении является дискуссионным. Чаще всего исследо-