

Уральский государственный педагогический университет



# Уральский филологический вестник

Русская литература  
XX-XXI веков:  
направления и течения

1

2020

Уральский филологический вестник 1 2020

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

# УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

№ 1 / 2020

серия

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX-XXI ВЕКОВ:  
НАПРАВЛЕНИЯ И ТЕЧЕНИЯ**

Екатеринбург 2020

MINISTRY OF EDUCATION OF THE RUSSIAN FEDERATION  
FEDERAL STATE BUDGETARY EDUCATIONAL INSTITUTION  
OF HIGHER EDUCATION  
"URAL STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY"

INSTITUTE OF PHILOLOGY AND INTERCULTURAL COMMUNICATION

# **URAL PHILOLOGICAL HERALD**

**№ 1 / 2020**

series

**RUSSIAN LITERATURE OF XX-XXI CENTURES:  
DIRECTIONS AND TRENDS**

Ekaterinburg 2020

УДК 821.161.1  
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)6  
У68

### **Редакционная коллегия**

*Серия «Русская литература XX-XXI веков: направления и течения»:*

- Н.В. Барковская, д-р филол. наук, проф. (редактор серии)  
(Уральский государственный педагогический университет, Екатеринбург, Россия)  
М.А. Литовская, д-р филол. наук, проф.  
(Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н.  
Ельцина, Екатеринбург, Россия)  
Е.В. Пономарева, д-р филол. наук, проф.  
(Южно-Уральский государственный университет, Челябинск, Россия)  
М.Н. Липовецкий, д-р филол. наук, проф.  
(Колумбийский университет, Нью-Йорк, США)  
Андреа Громинова, PhD  
(Университет свв. Кирилла и Мефодия, Трнава, Словацкая Республика)  
Йосеф Догнал, PhDr, проф.  
(Университет Масарика, Брно, Чешская Республика)  
У.Ю. Верина, кфн., доцент  
(Белорусский государственный университет, Минск, Республика Беларусь)  
О.Ю. Багдасарян, кфн., доцент (ответственный секретарь)  
(Уральский государственный педагогический университет, Екатеринбург, Россия)

У68 Уральский филологический вестник / Уральский  
государственный педагогический университет ; главный редактор  
Н. В. Барковская. – Екатеринбург : [б. и.], 2020. – Вып. 1. –  
173 с. – (Серия «Русская литература XX-XXI веков: направления и  
течения». Вып. 21). – Текст : электронный.

ISSN 2306-7462

В данном выпуске сборника представлены статьи, посвященные разным аспектам поэтики произведений XX в. В выпуск включены также статьи, касающиеся вопросов изучения гротеска как мировидения современного автора и как художественного приема.

Предназначен для литературоведов, критиков, студентов-филологов, учителей-словесников.

Тексты публикуются в авторской редакции.

*Ответственный за выпуск: Н.В. Барковская*

Зарегистрировано Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации ЭЛ № ФС 77-77355 от 31.12.2019

ISSN 2306-7462

© ФГБОУ ВО «УрГПУ», 2020

© Уральский филологический вестник, 2020

## **Editorial board**

*Series “Russian literature of the XX-XXI centuries: directions and trends”:*

N.V. Barkovskaya, Dr. Philol. nauk, prof. (series editor)  
(Ural State Pedagogical University, Ekaterinburg, Russia)

M.A. Litovskaya, Dr. Philol. nauk, prof.  
(Ural Federal University named after first President of Russia B.N. Yeltsin,  
Ekaterinburg, Russia)

E.V. Ponomareva, Dr. Philol. nauk, prof.  
(South Ural State University, Chelyabinsk, Russia)

M.N. Lipovetsky, Dr. Philol. nauk, prof.  
(Columbia University in the City of New York, USA)

Andrea Grominova PhDr., doc.  
(University of Ss. Cyril and Methodius in Trnava, Slovak Republic)  
Josef Dohnal, PhDr. prof.

(Masaryk University, Brno, Czech Republic)

U.Yu. Verina, Cand. Philol. nauk, docent  
(Belarusian State University, Minsk, Republic of Belarus)

O.Yu. Bagdasaryan, Cand. Philol. nauk, docent (Executive Secretary)  
(Ural State Pedagogical University, Ekaterinburg, Russia)

Ural Philological Herald / Ural State Pedagogical University ; ed. by  
N. V. Barkovskaya. – Ekaterinburg : [w. p.], 2020. – Issue 1. – 173 p. – (*Series  
“Russian Literature of XX-XXI centuries: Directions and Trends”*. Issue 21). – Text :  
electronic.

ISSN 2306-7462

This issue contains articles on various aspects of the poetics of works of the twentieth century. The issue also includes articles relating to the study of the grotesque as the worldview of a modern author and as an artistic technique.

Issue intended for specialist in literature, literary critics, philology students, teachers of language and literature.

Texts are published in the author's edition.

*Executive editor: N.V. Barkovskaya*

Journal Registration Certificate ЭИ No ФЦ 77-77355 as of 31.12.2019

ISSN 2306-7462

© FSBEI HE «USPU», 2020

© Ural Philological Herald, 2020

СОДЕРЖАНИЕ

*От редакции* ..... 8

**ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ**

*Кукуева Г.В.* Деталь в текстах рассказов-очерков В.М. Шукшина .... 12

*Кубасов А.В.* Принципы текстообразования литературной  
миниатюры: «Закорючки» Петра Мамонова ..... 23

*Зейферт Е.И.* Метафора и идеограмма как лиминальные элементы  
между дословесным и послесловесным в произведении..... 41

*Костюхина М.С.* Введение в литературное собаководение  
(тексты для детей) ..... 56

**ГРОТЕСК КАК МИРОВИДЕНИЕ И КАК ПРИЕМ**

*Турьшева О.Н.* Читатель как персонаж гротескного сюжета..... 74

*Барковская Н.В.* Приключения Чебурашки: гротескная  
реактуализация образа в современном сознании ..... 91

*Гимранова Ю.А.* Гротеск в романе Д. Глуховского «Текст» ..... 107

*Некрасова Ю.С.* Гротеск в рассказе О. Славниковой «Сестры  
Черепановы» как инструмент создания образа местности  
у иностранных учащихся..... 114

*Кузнецова Л.В.* Симметрия как композиционный принцип  
и основа мотивной структуры киносценария Владимира  
Сорокина к фильму «4» ..... 123

*Приказчикова Е.Е.* Гротеск как предчувствие: рецепция культового  
английского сериала «Robin of Sherwood» (1984–1986)  
в российском литературном интернет-пространстве XXI века  
на примере образа сэра Гая Гизборна ..... 130

*Ткачук А.А.* Гротескные образы истории и работа с травмой  
в современной детской литературе (на примере книг  
Е. Ельчина «Сталинский нос» и Ю. Яковлевой «Дети ворона») 152

*Багдасарян О.Ю.* Деревня как «творческий хронотоп»  
современной прозы («Южнорусское Овчарово» Л. Белоиван).. 161

CONTENT

---



*From the Editor Board* ..... 8

**LITERARY REPUTATION AS A CULTURAL MECHANISM**

*Kukueva G.V.* Detail in text of stories-essays by V.M. Shukshin ..... 12

*Kubasov A.V.* Text Production Principles as Exemplified in “Squiggles”  
by Peter Mamonov ..... 23

*Seifert E.I.* Metaphor and ideogram as liminal elements between  
pre-verbal and post-verbal in works ..... 41

*Kostyukhina M.S.* Introduction into canine literature (texts for children). 56

**GROTESQUE AS WORLDVIEW AND LITERARY DEVICE**

*Turysheva O.N.* The reader as a character of a grotesque plot ..... 74

*Barkovskaya N.V.* Adventures of Cheburashka: grotesque  
reactualization of the image in modern consciousness ..... 91

*Gimranova Ju.A.* Grotesque in the novel “Text” by D. Glukhovsky ..... 107

*Nekrasova Ju.S.* Grotesque in the short story by O. Slavnikova  
“Cherepanov sisters” as a tool for creating a locality image  
for foreign students ..... 114

*Kuznetsova L.V.* Symmetry as a compositional principle and motive  
structure basis in the film script “4” by Vladimir Sorokin ..... 123

*Prikazchikova E.E.* Grotesque as a anticipation: reseption of the cult  
English series “Robin of Sherwood” (1984–1986) in the Russian  
literary internet space on the example image of the sir Guy  
of Gisborne ..... 130

*Tkachuk A.A.* Grotesque images of history and work with trauma  
in modern children’s literature (on the example of the books  
by E. Yel’chin “Stalin’s nose” and Y. Yakovleva  
“Children of the crow”) ..... 152

*Bagdasaryan O.Ju.* The village as a “Creative Chronotope” of modern  
prose (“South Russian Ovcharovo” by L. Beloivan) ..... 161

## ОТ РЕДАКЦИИ

Настоящий выпуск нашего сборника получился весьма лаконичным, вероятно, сказалась дополнительная нагрузка, связанная с организацией и проведением дистанционного обучения. Мы признательны авторам, сумевшим представить свои статьи к нужному сроку даже в таких непростых условиях.

Первый раздел содержит статьи, посвященные жанровым аспектам современной литературы. Так или иначе, в каждой из статей рассматривается проблема соотношения внелитературного (будь то «правда жизни», первичные речевые жанры или творческая интуиция автора) и собственно художественного.

В статье Г. В. Кукуевой исследуется синкретическая жанровая модель в позднем творчестве В. М. Шукшина – рассказ-очерк. Такой жанр заостряет проблему соотношения правды жизни и художественной условности, весьма актуальную и для новейшей литературы, широко использующей жанры нон-фикшн и эго-документы. Исследовательница сосредоточилась на типологии и функциях детали в «невыдуманных рассказах» В. М. Шукшина.

По-своему проблема соотношения протолитературного и собственно художественного преломляется в статье А. В. Кубасова о миниатюрах Петра Мамонова, названных самим писателем и актером «Закорючками». Приемы текстообразования в таких миниатюрах, проанализированные автором статьи, позволили увидеть, как, казалось бы, непритязательные записи, нередко с ироническим эффектом, неожиданно смыкаются с традициями церковной словесности и наполняются высоким этическим пафосом. Специфику миниатюр-«закорючек», как показывает А. В. Кубасов, составляет взаимодействие разных дискурсов: религиозного, бытового, художественного, публицистического, взаимодействие первичных речевых жанров с жанрами вторичными, собственно литературными. В центре внимания исследователя – многоликость авторского «Я» в рамках «Я-нарратора».

Соотношение между внесловесным и вербальным в поэзии Аркадия Драгомощенко исследует в своей статье Е. И. Зейферт. В статье вводится понятие «дословесного»: «Дословесное – категория мышления и интуитивного прозрения, используемая для характеристики свойств элементов литературного произведения, относящихся к стадии его создания до словесного воплощения (дословесной стадии) и возможному естественному или искусственному сохранению части из них в тексте». Задача статьи – зафиксировать в тексте присутствие досло-

весных элементов. Такими «индикаторами» проявления дословесных элементов названы метафора и идеограмма, возникающие на границе между дословесным и собственно речевым уровнями произведения.

Статья М. С. Костюхиной «Введение в литературное собаководение (тексты для детей)» посвящена материалу, близкому, наверное, каждому читателю: она рассматривает образы собак в детской литературе. В данном случае речь тоже идет о художественном освоении внехудожественного в литературе: и природных реалий (в этом отношении статья примыкает к бурно развивающемуся направлению animal studies), и нравственно-этических максим, регулирующих отношения социума и природы. В качестве контрастной параллели назовем статью В. Г. Богомякова «Археология поэзии: от волка-злодея к волку-сотоварищу» (Новое лит. обозрение. 2019. № 4). Думается, что статья М. С. Костюхиной, содержащая аналитический обзор обширного литературного материала, связанного с образом собаки, будет востребована учителями-практиками, просто родителями, а также исследователями детской литературы.

Второй раздел включает статьи, подготовленные в рамках XXIII Всероссийской научно-практической конференции «Актуальные проблемы изучения и преподавания литературы в вузе и в школе. Лейдермановские чтения – 2020». Тема конференции этого года (прошедшей 27-28 марта, увы, в заочном формате) – «Гротеск в литературе: теоретические и исторические аспекты». Мы выбрали для публикации несколько материалов, содержащих как теоретическую постановку проблемы гротеска, так и конкретные примеры гротескной поэтики.

Статья О. Н. Турышевой «Читатель как персонаж гротескного сюжета» убеждает, что в классической литературе (включая сюда и литературу романтизма) читатель крайне редко становился предметом гротескного изображения. Тем поразительнее в современной литературе выглядит обилие гротескных образов, разоблачающих иллюзорность читательского сознания. О. Н. Турышева исследует функции и содержание гротеска, предпринятого в отношении фигуры читателя в литературе постмодернизма, а также стремится выявить те социокультурные основания, на почве которых формируется тенденция гротескного изображения читателя. Продуктивным моментом статьи является намеченная типология: охарактеризованы пять типов гротескных фабул с центральной фигурой читателя.

В статье Н. В. Барковской гротеск рассматривается как «форма времени», как выражение специфики мировосприятия человека конца XX – начала XXI столетия. Материалом для анализа послужила «длинная жизнь» образов Чебурашки и Крокодила Гены в российском

массовом сознании. Мягкий комизм сказочных героев-«неформалов» привлекал читателей в коснеющем советском обществе 1970–1980-х гг. В первые постсоветские десятилетия эти образы были вытеснены другими, более отвечающими духу времени. В 2010-х гг. наблюдается «ренессанс» интереса к этим героям-трикстерам, но трактовка их меняется. Современное культурное сознание дает либо их карикатурное изображение как «мемов» советского прошлого, либо, напротив, заново присваивает уже вдовыне гротескные образы, выражающие, в какой-то степени, ощущение нарастающего абсурда повседневности и «плавающей», неопределенной и неотрефлексированной, субъективности постсоветского человека.

Ю. А. Гимранова обратилась к приемам гротеска в романе Д. Глуховского «Текст», доказывая наличие в этом произведении известного автора-фантаста реалистической, в принципе, установки на изображение мира (реального и виртуального), обуславливающего судьбу героя. Отсылка к гротескному образу из «Превращения» Кафки вносит последний штрих в социальную сатиру, реализованную в романе.

Ю. С. Некрасова рассматривает гротеск в рассказе О. Славниковой «Сестры Черепановы» как способ конструирования образа *места*, локальной идентичности уральцев. А вот статья Е. Е. Приказчиковой выводит нас в интернет-пространство: исследовательница показывает феномен «гротеска как предчувствия» на материале рецепции пользователями Рунета образа сэра Гая Гизборна из культового сериала 1980-х гг. «Robin of Sherwood».

Статья Л. В. Кузнецовой, рассматривающая «взрыв» идеи симметрии в романе В. Сорокина «4» и экранизации И. Хржановского, содержит наблюдения над гротеском, призванным продемонстрировать инверсию идеи гармонической симметрии «четверки», опасность игры с альтернативами и алогизм того мира, в котором живут герои.

Статья А. А. Ткачук посвящена трудной теме – как рассказать о трагических страницах истории детям? Поставив в центр внимания гротеск в произведениях Ю. Яковлевой и Е. Ельчина, автор статьи показывает одну из возможных тактик выстраивания разговора о времени политических репрессий 1930-х гг. с юными читателями. Элементы сказочного и абсурдного, с одной стороны, позволяют рельефнее показать ненормальность жизни среди доносов и репрессий, с другой стороны, как пишет автор статьи, несколько сглаживают наиболее «острые углы» в произведениях, адресованных детям.

Абсурдно-иронический образ мира в «Южнорусском Овчарове» Лоры Белоиван, становится, как показывается в статье О. Ю. Багдасарян, «творческим хронотопом», многие чудеса и несообразности в сю-

жетах порождаются языковой игрой и базируются на сказочных традициях или мифологических архетипах. В таком «игровом» пространстве происходит инициация вновь приехавших в деревню, превращение их в «своих». Впрочем, ряд признаков Южнорусского Овчарова позволяет рассматривать эту деревню как «страну мертвых»; анализ рассказов позволил автору статьи сделать вывод о лиминальности обрисованного в книге зыбкого, меняющего координаты мира. О. Ю. Багдасарян справедливо подчеркивает отличие такого образа мира, широко использующего гротеск, от «деревенской прозы» позднесоветского периода.

Таким образом, наш небольшой сборник освещает разные грани освоения внехудожественного (природного, исторического, психологического, речевого) в современном искусстве, как в индивидуально-творческом, так и в рецептивном аспектах.

Хочется выразить особую благодарность нашим уважаемым рецензентам, которые нашли время внимательно и доброжелательно рассмотреть статьи, присланные им для отзыва.

Редакция желает всем авторам выдержки и терпения в трудных условиях самоизоляции и дистанционного преподавания, здоровья и творческого вдохновения!

*Н.В. Барковская*

## ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ

---

**Г.В. Кукуева**

ORCID: 0000-0001-6140-690X

*Сургут, Россия*

E-mail: kupala@inbox.ru

УДК 821.161.1-32(Шукшин В.)

DOI 10.26170/ufv20-01-01

### ДЕТАЛЬ В ТЕКСТАХ РАССКАЗОВ-ОЧЕРКОВ В.М. ШУКШИНА

**Аннотация.** Материалом исследования в данной статье являются рассказы-очерки В.М. Шукшина, представляющие собой синкретическую жанровую форму, в которой органично соединены жанровые признаки классического нарратива с приметами очеркового письма. В статье анализируется такой ядерный признак рассказов-очерков писателя, как деталь. Именно она служит основой лепки очеркового образа шукшинского героя в данном типе произведений. В ходе анализа выявлено, что в рассматриваемых текстах В. М. Шукшина реализуются следующие виды детали: вещная, социально-бытовая, поведенческая, портретная. Установлено, что деталь в рассказах-очерках полифункциональна; ее значимость зависит от проблематики произведения, а также от прагматической установки автора. В работе выявлены следующие функции детали: создание целостного представления социально значимой проблемы или портрета главного героя, экспликация внутреннего конфликта между персонажами, организация динамики повествования, усиление эмоционально-модальной стороны повествования.

*Ключевые слова:* малая проза, рассказы-очерки В. М. Шукшина, деталь, функции.

**G.V. Kukueva**

*Surgut, Russia*

### DETAIL IN TEXTS OF STORIES-ESSAYS BY V.M. SHUKSHIN

**Abstract.** The research material of this article are been V. M. Shukshin's stories-sketches, a syncretic genre form in which genre signs of a classical narrative are organically connected to marks of the the essay type of writing. In the article such nuclear sign of stories-sketches as a detail is analyzed. It forms a basis of a molding of an essay

type image of the Shukshin's hero in this type of creative works. During the analysis it is revealed that in the considered V. M. Shukshin's texts the following types of a detail are implemented: social, behavioural, portrait. It is established that the detail in stories sketches is multifunctional; updating of the functional importance depends on a work perspective, and also on pragmatism position of the author. In work the following functions of a detail are revealed: creation of complete representation of a socially important problem or portrait of the main character, an explication of the internal conflict between characters, the organization of dynamics of the narration, strengthening of the emotional and modal sides of the narration.

*Keywords:* small prose, V. M. Shukshin's stories sketches, detail, functions.

В историко-литературном пространстве исследователи [Беневоленская 1983; Журбина 1969; Чернец 1982; Шкляр 1989], характеризуют очерк как один из жанров эпической литературы, обладающих ярко выраженным аналитическим началом и стремлением к диффузии и трансформации. Взаимопроникновение рассказа и очерка, как считает В. И. Шкляр, обусловлено такими жанровыми свойствами рассказа, как «однотемность, завершенность сюжета и самого процесса создания характера героя, отражение тем и фактов, которые могут составить основу собственно публицистических жанров, и прежде всего очерка» [Шкляр 1989: 25]. В 60-е годы XX века жанр очерка был востребован писателями (см.: произведения Д. Гранина, В. Овечкина, В. Чивилихина, В. Пескова). Транслирование правдивых и типологически обобщенных ситуаций, героев или проникновенное исследование глубин русской души напрямую определялось социально-культурным запросом общества. Вместе с тем, природная «гибкость» очерка давала писателям свободу для экспериментирования, поиска новых, ярких и в чем-то необычных жанровых форм, которые помогли бы привлечь читательскую аудиторию.

Рассказы-очерки В. М. Шукшина относятся к позднему периоду литературного творчества автора. Выбор писателем данной жанровой формы продиктован самой литературной ситуацией 60-х годов XX века, требующей сближения художественности и документальности в произведении любого жанра; поиском новых литературных форм, разрушающих каноны классического повествования, а также обостренным желанием самого В. М. Шукшина воспроизвести правду человеческих взаимоотношений.

Для писателя проблема жанровой определенности текстов малой прозы концентрировалась вокруг вопроса, касающегося соотношения реальности и художественной условности. В поэтике его творчества сформировалось противоречивое отношение к сюжетности литературы: с одной стороны, утверждение неподвзятого искусства, которое

не показывает то, что зритель знает, что отлилось в законченную форму, приводит к пониманию важной роли событийности, раскрывающей характер героя без навязчивого слова автора, с другой стороны, сюжет для писателя – средство достижения главного – исследование человеческого характера, в котором не типическое, а индивидуальное, личностное должно быть на первом плане. В таком противоречии рождался важнейший принцип писателя «*человекоцентричность*». Он направлен на изображение «жизни души», требующей праздника, «потанной думы, надежды». Именно этот принцип позволил писателю соединить, казалось бы, взаимоисключающие признаки: натуралистическое, бытовое описание фактов и бессобытийные сюжеты, открытые финалы и остроконфликтную динамику сюжета и создать на этом фоне «*невыдуманные рассказы*» [Шукшин 1991: 403], в которых даже самый типичный факт и любые реалии подвергается художественному «обогашению».

Наше обращение к анализу рассказов-очерков В. М. Шукшина вызвано несколькими причинами, во-первых, осознанием его творчества как единого целостного пласта русской классической литературы, во-вторых, необходимостью понять, благодаря чему выстраивается каркас очеркового повествования в рассказах писателя и какую роль в этом процессе играет деталь.

Выявленные знаки очерковой манеры письма в текстах писателя [Козлова 1992; Кукуева 2007; Кукуева 2016; Куляпин 2005; Рыбальченко 1999] убеждают нас в том, что классическая жанровая форма очерка все-таки не свойственна малой прозе В. М. Шукшина. Документальность, точность фактов в текстах рассказов-очерков В. М. Шукшина получают особую эстетическую нагрузку, связанную с формированием художественно-речевой семантики и рассмотрением субъектно-речевых планов, анализ которых позволяет пролить свет на особенности жанровой и композиционной организации высказывания.

Приметами очеркового письма в текстах писателя являются: свободно организованная композиция, отсутствие драматически напряженного сюжета, документальность в описании ситуации, концентрация на изображении образа обычного, заурядного героя, а также бытовых и социальных событий. Наряду с этими признаками наблюдается выдвигание признаков анекдотического и сценического, повествования. Особое место в рассказах занимает деталь, по сути, она представляет собой основной элемент конструирования очеркового образа.

Соединение традиционного нарратива с приметами очеркового письма позволило выделить в творчестве В. М. Шукшина две группы

рассказов-очерков: 1) изображающие правду социальных обстоятельств; 2) описывающие характер колоритной личности.

Предметом исследования в настоящей работе является деталь как один из ядерных жанровых признаков рассказов-очерков, «лежащий в основе создания художественного образа, несущий значительную смысловую и эмоциональную нагрузку в произведении» [Тимофеев, Тураев 1974: 105].

Цель статьи – рассмотреть виды и описать функции детали в рассказах-очерках В. М. Шукшина.

В описании детали используется методика ретроспективно-проекционного анализа, напрямую соприкасающаяся с вопросом о бытовании текстов малой прозы в аспекте межжанровых отношений, а также методика лингвопоэтического анализа, имеющая своей задачей анализ адекватных и выразительных языковых знаков, общезыковых и индивидуальных, «имеющих специфическую функциональную нагрузку и предназначенных для передачи художественного смысла [Ревзина 1989: 138].

Сюжет рассказов-очерков В. М. Шукшина, изображающих правду социальных обстоятельств, базируется на привычной для литературы соцреализма коллизии – борьбе героя-энтузиаста с препятствиями, тормозящими движение жизни к светлому будущему. Документальная основа описываемых событий отражается в самих заглавиях произведений *«Правда»*, *«Коленчатые валы»*, в наименованиях учреждений того времени: *«колхоз “Гигант”*», *«областной сельхознаб»*, во фразах-клише, подтверждающих злободневность темы: *«трудовая расхлябанность»*, *«наказать со всей строгостью»*, *«халатность»*, *«стихийное бедствие»*, *«безалаберность»*, *«падёж свиней»*.

В первой группе текстов частотна профессиональная лексика: *«запасные коленчатые валы»*, *«шатунные вкладыши»*, *«жиклер»*, *«израненный вал»* («Коленчатые валы»); *«запальная свеча»*, *«контакты-усики»*, *«штурвал»* («Правда»). Лексика выступает в роли вешной детали, с помощью которой воспроизводится в произведении злободневная общественная проблема, требующая немедленного решения.

Наряду с отмеченной деталью наблюдается активность портретной и поведенческой деталей как важнейших приемов в изображении героя. Детали становятся выразителем семантики скрытого конфликта. Например, в рассказе «Коленчатые валы» имеют место детали-символы, с помощью которых конструируется динамический образ персонажа. Содержательное наполнение образа происходит путем последовательного развертывания деталей: 1) *«сидел какой-то незнакомый мужчина, лысый, с большим желтым портфелем»*; 2) *«<...> во*

*рту его жарко вспыхнуло золото вставленных зубов <...>*»; 3) *«Сеня грозно глянул на золотозубого. И вдруг его осенило: городской вид лысого, его гладкое бабье лицо, золотые зубы, а главное, желтый портфель – все это непонятным образом вызвало в воображении Сени чарующую картину заводского склада...»*; 4) *«Это... Женя, друг, выручи!»* [Шукшин 1984–1985, т. 2.: 81-82]. Деталь дает возможность читателю следовать за главным героем по тексту. Именно она формирует точку зрения Сени Громова как «некую композиционно-смысловую позицию, благодаря которой он оценивает и идеологически воспринимает изображаемый мир» [Успенский 2000: 20]. С точки зрения Сени атрибуты внешности – это своего рода знаки влиятельного начальника, который может помочь в решении производственной проблемы. Детали внешности «лысого» создают образ мужчины, противоположный герою, и эксплицируют скрытую в подтексте проблему нравственно-психологической «сшибки» двух характеров: открытого и искреннего в общении сельского шофера Сени и лицемерного Громова, играющего роль порядочного человека.

Поведенческая деталь у В. М. Шукшина, с одной стороны, формирует остросюжетность всего повествования, с другой – служит способом раскрытия потаенной сути человека. В рассказе-очерке «Крепкий мужик» именно данный тип детали придает динамику и остроту рассказу и позволяет обнаружить метаморфозы, происходящие с главным героем. В начале повествования поведение бригадира Шурыгина – это театрализованное представление актера перед публикой, причем представление, мастерски отточное и явно не впервые разыгрываемое в соответствии с выбранной ролью руководителя среднего звена: *«Сперва Шурыгин распорядился этим делом, как всяким делом, – крикливо, с матерщиной. Но когда стал сбегаться народ <...>, Шурыгин вдруг почувствовал себя важным деятелем с неограниченными полномочиями»* [Шукшин 1984–1985, т. 2: 442-443]. Однако впоследствии герой по непонятным причинам меняет сценарий привычной роли, чем вызывает недоумение со стороны окружающих: *«Шурыгин сам выпивать горазд и никогда не обзывался “пьяной харей”, Что с ним?»*; *«Кланька несмело – видела: что-то непонятное творится с мужем»* [Там же: 443]. Парадоксальность образа бригадира Шурыгина заключается в том, что совершая подлый, низкий поступок, он жаждет славы и претендует на роль исторической личности. Вот как сам герой оценивает свое поведение: *«Вырастут, будут помнить: при нас церкву свалили.<...> Будут своим детишкам рассказывать: дядя Коля Шурыгин зацепил тросами и...»* [Там же: 441-443]. Но вместо заслуженной славы и одобрения со стороны окружающих он превращается

в «идола окаянного», «дьяволину». Причем очень важно, что данные характеристики звучат в речи матери героя. Именно она, как никто другой, видит необратимые перемены, происходящие с сыном. Таким образом, «перевоплощение» героя просматривается через поведенческие детали. Знаком подлинной сущности героя является его финальный поступок: *«наддал газку... и пропел громко, чтобы все знали, что у него – от всех этих проклятий – прекрасное настроение»* [Там же: 445].

Рассказы, описывающие колоритную внешность героя, сближаются с портретным очерком, предполагающим художественный анализ личности, воплощающей индивидуальное и типовое. «Важная функция портрета заключается в том, что он дает возможность наглядно, зримо представить героя и в этом плане стимулирует читательское воображение. Другая его функция – помочь через выделение каких-то внешних деталей заглянуть в мир души человека, в мир его эмоций и чувств» [Шкляр 1989: 44-45]. Концепцию человека В. М. Шукшин создает с помощью деталей. Так, например, в рассказе-очерке «Охота жить» образ таинственного героя, пришедшего на займку к старику-охотнику, выстраивается посредством нескольких деталей внешности: улыбки, взгляда, золотых зубов: *«Когда он прикуривал, Никитич лучше разглядел его – красивое бледное лицо с пушистыми ресницами. С жадностью затащился, приоткрыл рот – сверкнули два передних золотых зуба. Оброс. Бородака аккуратная, чуть кучерявится на скулах... Исхудал... Перехватил взгляд старика, приподнял догорающую спичку, внимательно посмотрел на него. Бросил спичку. Взгляд Никитичу запомнился: прямой, смелый... И какой-то “стылый” так – определил Никитич»*; *«И улыбка его понравилась Никитичу – не “охальная”, протестная, сдержанная»*; *«Взгляд потеплел»*; *«И улыбнулся ласково. Глаза у парня горели ясным, радостным блеском»* [Шукшин 1984–1985, т. 2: 195-198]. Несмотря на доброе расположение старика к незнакомцу, повтор деталей создает у читателя ощущение надвигающейся опасности. Тональность рассказа меняется с изменением признаков портретных деталей: *«Лицо парня Никитич не видел, но оно стояло у него в глазах – бледное, с бородакой; дико и нелепо звучал в теплой тишине избушки свирепый голос безнадежно избитого судьбой человека с таким хорошим, с таким прекрасным лицом»*; *«смутно – пятном – белело в сумраке, в углу, его лицо, зло и жутковато сверкали глаза»* [Там же: 200]. Динамика изменения внешности незнакомца не оставляет сомнений в надвигающейся трагедии.

В рассказе-очерке «Петя» детали внешности постепенно поглощают индивидуальность героя, превращая его в типовой образ мещанина с его трепетным отношением к бытовым атрибутам жизни: «Хо-

*дит он враскорячку. Мне кажется, это у него благоприобретенное, эта раскорячка. Подражает кому-то»* [Шукшин 1984–1985, т. 2: 481]. В конце рассказа автор, стараясь понять главного героя, переходит к житейским размышлениям: *«Бывает так, что человек – вставлен в костюм, и костюм идет по улице самостоятельно, человек только помогает ему передвигаться. С Петей не так. Петя идет сам – медленно, в раскачку – костюм удивительным образом подчеркивает то, что Петя никак не хочет скрывать: пузцо, смеющийся загибок и громадное удивление. Покой»* [Там же: 485].

Портретная деталь в рассказе-очерке «Рыжий» способствует конструированию обобщенного типа человека-характера. Главными героями повествования являются мальчик-подросток и водитель. Все происходящие события даны сквозь призму восприятия ребенка, который на протяжении всего повествования акцентирует свое внимание на действиях и единственной детали внешности шофера – цвете волос: *«крепкий, весь **рыжий-рыжий**, а глаза голубые»; «**рыжий** развернулся, быстро вскочил в кабину»; «**рыжий** прямо лег на руль»; «**рыжий** был спокоен»* [Шукшин 1984–1985, т. 2: 224–225]. Повтор детали, а также обилие глагольной лексики «работают» на создание драматизма ситуации, в которую попадают герои. Ситуация, с одной стороны, становится своеобразной лакмусовой бумажкой для водителя – он не струсил, не растерялся в ситуации надвигающейся аварии, не испугал своими действиями ребенка, с другой стороны, выводит повествование на уровень философских, жизненных обобщений: *«С тех пор я нет-нет ловлю себя на том, что присматриваюсь к рыжим: какой-то это особенный народ, со своей какой-то затаенной, серьезной глубинкой в душе... Очень они мне нравятся. Не все, конечно, но вот такие вот – молчаливые, спокойные, настырные... Такого не враз сшибешь. И зубы ему не заговоришь – он свое сделает»* [Там же: 225].

Важность детали видится не только в создании определенного типа личности, но и в воспроизведении масштабности проблемы, показанной через призму частного случая. В рассказах-очерках В. М. Шукшина эту функцию выполняет бытовая деталь. В рассказе «Жил человек...» смерть больного становится толчком к глубоким размышлениям автора о смысле жизни. Центральной деталью в рассказе является маленькая точка на экране медицинского аппарата и реакция на нее со стороны медицинского персонала и повествователя. Для врачей точка – еще одна цифра для статистики, для повествователя – символ угасающей жизни. Обратимся к фрагменту текста: *«<...> стоит в коридоре такой телевизор, возле него люди в белых халатах, смотрят в телевизор, некоторые входят в палату, выходят, опять*

смотрят в телевизор. А там, в синем, как кусочек неба, квадрате прыгает светлая точка... <...>. **Прыгала, прыгала эта точечка и остановилась.** Люди вошли в палату, где лежал... теперь уж труп; телевизор выключили» [Шукшин 1984–1985, т. 2: 249]. Повторяющаяся деталь способствует драматизации авторской речи. Ряд однородных сказуемых «прыгает», «прыгала», «прыгала», «остановилась» передает динамику угасания жизни: сначала действия предстали в настоящем времени, затем в прошедшем. Символическое обозначение человеческой жизни, как светлой тоненькой точки, угасание которой можно фиксировать с помощью экрана телевизора, затрагивает философско-этическую проблему быстротечности жизни и неизбежности смерти.

В рассказе-очерке «Залетный» бытовая деталь – сельский дом становится смысловым знаком, ведущим к пониманию характера главного героя Сани Неверова: *«Изба Сани стояла на краю деревни, над рекой, присела задом в крутизну берега, а двумя маленькими глазами-окнами смотрела далеко-далеко – через реку, в синие горы. Была маленькая оградка, какие-то старые бревна, две березки росли... Там, в той оgrade, отдыхала душа»* [Шукшин 1984–1985, т. 2: 281]. Расположение дома «на краю деревни» свидетельствует об одиночестве героя, о его оторванности от окружающего мира, что впоследствии подтверждается настороженным и даже негативным отношением сельчан к Сани: *«Бабы замужние возненавидели Саню с того самого дня, как он только появился в деревне. Появился он этой весной, облюбовал у цыган развалюху, торговал, купил и стал жить»* [Там же]. Выбор героем жилья для жизни неслучаен. Изба и Саня в рассказе становятся зеркальным отражением друг друга. Фрагменты описания портрета персонажа и его жилища наполнены душевным переживанием как автора, так и персонажа Филиппа Наседкина, их неподдельным сочувствием к человеку с искаленной судьбой. Сравним описание избы *«присела задом в крутизну берега, а двумя маленькими глазами-окнами смотрела далеко-далеко – через реку <...> Была маленькая оградка, какие-то старые бревна»* и портрета героя – *«весь больной, весь изрезанный (и плеврит, и прободная язва желудка, и печень, и колит, и черт его не знает, чего у него только не было, и геморрой), он жил так: сегодня жив, а завтра – это надо еще подумать»*. Важными составляющими детали дома являются окна, ассоциирующиеся с уставшим от жизненных тягот взглядом героя, и ограда как особое сакральное пространство, в котором душа обретает покой. Именно эти элементы помогают понять скрытые от глаз сельчан внутренние переживания героя, его желание по-житейски понять смысл жизни и смерти.

Таким образом, проведенный нами анализ показал, что деталь актуализирована на всех уровнях организации текстов рассказов-очерков В. М. Шукшина. Она отличается полифункциональностью. В текстах писателя выделяются несколько типов детали: вещная, поведенческая, портретная, социально-бытовая. Смысловая насыщенность детали зависит от содержательной стороны текстов. В текстах первой разновидности вещная деталь служит задачам изображения социально значимой проблемы, сопоставление персонажей посредством портретной или поведенческой детали ведет к эксплицированию скрытого морально-нравственного конфликта. Повторяемость вещной детали рождает динамику повествования. Во второй разновидности доминируют портретная и социально-бытовая детали. Функция портретной детали заключается, во-первых, в создании целостного образа персонажа, принадлежащего к определенному человеческому типу, во-вторых, в выстраивании тональности всего произведения. Социально-бытовая деталь служит усилению эмоционально-модальной стороны повествования.

## ЛИТЕРАТУРА

*Беневоленская Т. А.* Портрет современника : очерк в газете. М. : Мысль, 1983. 134 с.

*Журбина Е.* Теория и практика художественно-публицистических жанров. М. : Мысль, 1969. 243 с.

*Козлова С. М.* Поэтика рассказов В.М. Шукшина. Барнаул : Изд-во АГУ, 1992. 184 с.

*Кукуева Г. В.* Рассказ-очерк В.М. Шукшина как синтетический художественно-речевой жанр // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. 2007. № 8 (86). С. 32-38.

*Кукуева Г. В.* Рассказы В.М. Шукшина: лингвотипологическое исследование : монография. Барнаул : БГПУ, 2008. 284 с.

*Кукуева Г. В.* Узловые точки авторской стратегии в акте художественно-речевой коммуникации (на материале малой прозы В.М. Шукшина) // Язык и культура. 2016. № 3 (35). С. 23-38.

*Куляпин А. И.* Творчество В.М. Шукшина: от мимезиса к семиозису : учеб. пособие. Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2005. 140 с.

*Ревзина О.Г.* Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике // Проблемы структурной лингвистики. 1985–1987 : сборник научных работ. М. : Наука, 1989. С. 134-152.

*Рыбальченко Т. Л.* Литературные жанры // Творчество В.М. Шукшина в современном мире : сб. ст. / отв. ред. С. М. Козлова. Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 1999. С. 219-227.

*Тимофеев Л. И., Тураев С. В.* Словарь литературоведческих терминов. М. : Просвещение, 1974. 509 с.

*Успенский Б.* Поэтика композиции. СПб. : Азбука, 2000. 352 с.

*Чернец Л. В.* Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). М. : Изд-во Московского ун-та, 1982. 192 с.

*Шкляр В. И.* Публицистика и художественная литература: продуктивно-творческая интеграция : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Киев, 1989. 52 с.

*Шукушин В. М.* Нравственность есть правда // Я пришел дать вам волю: Роман. Публицистика. Барнаул : Алт. кн. изд-во, 1991. С. 403-413.

*Шукушин В. М.* Собрание сочинений : в 3 т. / сост. Л. Федосеева-Шукшина ; предисл. С. Зальгина. М. : Худ. лит., 1984–1985.

## REFERENCES

*Benevolenskaya T. A.* Portret sovremennika: ocherk v gazete [Portrait of a contemporary: essay in a newspaper]. Moscow : Mysl', 1983. 134 p.

*Zhurбина E.* Teoriya i praktika khudozhestvenno-publitsisticheskikh zhanrov [Theory and Practice of Artistic and Publicistic Genres]. Moscow : Mysl', 1969. 243 p.

*Kozlova S. M.* Poehtika rasskazov V.M. Shukshina [Poetics of V.M. Shukshin's short stories]. Barnaul : Izdatel'stvo altajskogo universiteta, 1992. 184 p.

*Kukuєva G. V.* Rasskaz-ocherk V.M. Shukshina kak sinteticheskij hudozhestvenno-rechevoj zhanr [Story-sketch by V.M. Shukshin as a synthetic art and speech genre]. In Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya. Iskusstvovedenie. 2007. № 8 (86). P. 32-38.

*Kukuєva G. V.* Rasskazy V.M. Shukshina: lingvotipologicheskoe issledovanie : monografiya [Stories by V.M. Shukshin: linguotypological research : monograph]. Barnaul : Barnaul'skij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet, 2008. 284 p.

*Kukuєva G. V.* Uzlovye točki avtorskoj strategii v akte hudozhestvenno-rechevoj kommunikacii (na materiale maloj prozy V.M. Shukshina) [Nodal points of the author's strategy in the act of artistic-speech communication (based on the material of short prose by V.M. Shukshin)]. In Yazyk i kul'tura. 2016. № 3 (35). P. 23-38.

*Kulyapin A. I.* Tvorchestvo V.M. Shukshina: ot mimezisa k semiozisu : ucheb. posobie [Creativity of V.M. Shukshin: from mimesis to semiosis: tutorial]. Barnaul : Izdatel'stvo Altajskogo universiteta, 2005. 140 p.

*Revzina O. G.* Sistemno-funkcional'nyj podhod v lingvisticheskoj poehtike [System-functional approach in linguistic poetics] // Problemy strukturnoj lingvistiky. 1985–1987 : sbornik nauchnyh rabot [Problems of structural linguistics. 1985–1987 : collection of scientific papers]. Moscow : Nauka, 1989. P. 134-152.

*Rybal'chenko T. L.* Literaturnye zhanry [Literary genres]. // Tvorchestvo V.M. Shukshina v sovremennom mire : sb. st. [Creativity of V.M. Shukshin in the modern world: a collection of articles] / Ed. S. M. Kozlova. Barnaul : Izdatel'stvo altajskogo universiteta, 1999. P. 219-227.

*Timofeev L. I., Turaev S. V.* Slovar' literaturovedcheskih terminov [Dictionary of literary terms]. Moscow : Prosveshchenie, 1974. 509 p.

*Uspenskij B.* Poehtika kompozicii [Poetics of composition]. St. Petersburg : Azbuka, 2000. 352 p.

*Chernets L. V.* Literaturnye zhanry (problemy tipologii i poetiki) [Literary genres (problems of typology and poetics)]. Moscow : Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 1982. – 192 p.

*Shklyar V. I.* Publicistika i hudozhestvennaya literatura: produktivno-tvorcheskaya integraciya : avtoreferat dis. ... doktora filol. nauk [Journalism and Fiction writing: productive and creative integration : abstract of the dissertation of Doctor of Philology]. Kiev, 1989. 52 p.

*Shukshin V. M.* Nравstvennost' est' pravda [Morality is Truth]. In Ja prishel dat' vam volju [I came to give you freedom] : Roman. Publicistika. Barnaul : Altaiskoe knizhnoe izd-vo, 1991. P. 403-413.

*Shukshin V. M.* Sobranie sochinenij : v 3 t. [Collected works : in 3 volumes] / Comp. by L. Fedoseeva-Shukshina ; prephrase by S. Zalygin. Moscow : Hudozhestvennaya literatura, 1984–1985.

#### Данные об авторе

**Кукуева Галина Васильевна** – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры филологического образования и журналистики, Сургутский государственный педагогический университет (Сургут).

E-mail: kupala@inbox.ru

#### Author's information

**Kukueva Galina Vasilievna** – Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of Philological Education and Journalism, Surgut State Pedagogical University (Surgut).

**А.В. Кубасов**

ORCID: 0000-0001-9074-1133

*Екатеринбург, Россия*

E-mail: kubas2002@mail.ru

УДК 821.161.1-32

DOI 10.26170/ufv20-01-02

## **ПРИНЦИПЫ ТЕКСТОБРАЗОВАНИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ МИНИАТЮРЫ: «ЗАКОРЮЧКИ» ПЕТРА МАМОНОВА**

**Аннотация.** Статья посвящена рассмотрению принципов текстообразования в миниатюрах Петра Мамонова, получивших название «Закорючки». Представлен анализ конкретных образцов произведений, включенных в первый том книги писателя. Установлено, что специфику закорючек составляет взаимодействие разных дискурсов: религиозного, бытового, художественного, публицистического. Миниатюра предстает у Мамонова как метажанр, который реализуется в достаточно широком жанровом диапазоне: бытовой зарисовки, стихотворения в прозе, дневниковой записи. Религиозный дискурс связан с жанром внецерковной проповеди или исповеди. Особую роль в «Закорючках» играет визуальный код, дополняющий представление о характере героя-нарратора, который признает себя консерватором. На основании проведенного анализа делается вывод о том, что основными принципами миниатюр у Мамонова являются внутренняя диалогичность, аллюзивность, сочетание первичных речевых жанров со вторичными литературными, многоликость авторского Я в рамках Я-нарратора. Отмечается единство авторской онтологии и аксиологии, общность художественных стратегий, устойчивость семантических связей всех отдельных текстов, связывающих их в единый метатекст.

*Ключевые слова:* жанр миниатюры, религиозный дискурс, жанровый диапазон, аллюзивность, П. Н. Мамонов.

**A.V. Kubasov**

*Ekaterinburg, Russia*

## **TEXT PRODUCTION PRINCIPLES AS EXEMPLIFIED IN “SQUIGGLES” BY PETER MAMONOV**

**Abstract.** The paper discusses the principles of text production in the collections of storiottes called “Squiggles” written by Peter Mamonov. Analysis is made of certain selected storiottes, included in the first volume of the writer's book. It is established that the specifics of “Squiggles” is the interaction of different discourses: religious, everyday, artistic, publicistic. The storiotte appears in Mamonov's works as a meta-genre, which is implemented in a fairly wide genre range: household

sketches, poems in prose, diary entries. Religious discourse, which has a particular role in the book, is associated with the genre of non-Church sermons or confessions. A special role in "Squiggles" is played by visual code that complements the idea of the narrator's character, who declares himself a conservative. The analysis conducted allows drawing a conclusion that the basic text production principles involve the following: inner dialogueness, allusiveness, combination of primary forms of speech discourse with the secondary literary ones, and diversity of the author's voice within the voice of the narrator. The unity of the author's ontology and axiology, the commonality of artistic strategies is noted, as well as the stability of semantic connections of all individual texts that link them into a single metatext.

*Keywords:* storiette genre, religious discourse, range of genres, allusiveness, Peter Mamonov.

Жанр миниатюры широко представлен не только в литературе, но и в иконописи. При этом иконописная миниатюра, безусловно, намного старше литературной. В. Н. Щепкин в давней статье, посвященной анализу одного из лицевых сборников из Исторического музея, датированым XVIII веком и написанным раскольниками, отмечал: «Глубоким суеверным чувством дышат эти рисунки, и условия исторической эпохи отражаются в них весьма реально» [Щепкин 1897: 98]. Литературная миниатюра как самостоятельный жанр в полной мере проявила себя на рубеже XIX-XX веков, и в ней по-своему тоже отражаются «условия исторической эпохи». Вспомним в этой связи, например, «Опавшие листья» Василия Розанова. В XX веке миниатюра станет по-настоящему популярным жанром. Мастерами кратких текстов были Михаил Пришвин, Александр Солженицын, Владимир Солоухин, Виктор Астафьев... В этот же ряд нужно вписать имя Петра Мамонова, актера, певца, а также создателя миниатюр, получивших авторское именование «закорючки».

Что характерно для литературной миниатюры? Это, в первую очередь, предельно ограниченный текстовый объем. Он определяет основные особенности ее содержания и формы. Миниатюры в подавляющем большинстве случаев сосредоточены на одной теме, проблеме, явлении. Как следствие, они тяготеют к цикличности или множественности, которая компенсирует содержательную ограниченность единичного текста. Еще одним следствием лапидарности миниатюры является то, что в ней если и используется, то, как правило, какой-то один вид тропа, который приобретает структурообразующий характер. Чаще всего это синекдоха с ее принципом «часть вместо целого».

Миниатюра представляет собой не столько жанр, сколько мета-жанр, то есть более широкое и диффузное наджанровое образование, которое реализуется в различных жанровых вариациях – эссе, пейзаж-

ная или бытовая зарисовка, свободная медитация, стихотворение в прозе... В этом заключается одна из причин того, почему различные авторы дают своим миниатюрам окказиональные квазижанровые определения: Розанов называл их «опавшие листья», Солженицын – «крохотки», Астафьев – «затеси», Солоухин – «камешки на ладони», Бондарев – «мгновения», Мамонов – «закорючки». Понятие метажанра в свою очередь легитимизирует понятие «жанрового диапазона» [Тынянов 1968: 169]. Термин, введенный в употребление Ю. Н. Тыняновым, позволяет представить жанр не как статический феномен, а как динамический, предполагающий вариативность и переходные гибридные формы. Миниатюра, несмотря на краткость, казалось бы, препятствующую разнообразию форм, обладает достаточно широким жанровым диапазоном. Он обусловлен в том числе и взаимным проникновением и взаимодействием различных дискурсов. Следует признать удачным определение П.П. Каминского, который, анализируя публицистику В. П. Астафьева, пишет о наличии у писателя «переходных, несобственно-художественных жанров» [Каминский 2014: 150]. Определение «несобственно-художественный жанр» коррелирует с устоявшейся в стилистике такой дефиницией, как «несобственно-прямая речь». О «Закорючках» Мамонова можно сказать, что они сочетают в себе два начала: «собственно-художественное» и «несобственно-художественное», с условными диффузными границами между ними. Доминирует, безусловно, «собственно-художественное» начало. «Несобственно-художественное» может быть достаточно разнообразным: религиозным, публицистическим, философским, бытовым и т. д. Это обуславливает содержательное, стилевое, жанровое многообразие миниатюры. Важнейшими принципами текстообразования в «Закорючках» Мамонова мы считаем их внутреннюю диалогичность, аллюзивность, сочетание первичных речевых жанров со вторичными литературными, многоликость авторского Я в рамках Я-нарратора и ряд других.

Начнем с анализа заглавия книги П. Мамонова. В словаре В. И. Даля в статье на глагол «закорючивать» читаем: «...закорючить что, загнуть крюком, согнуть крюком, особ. кверху. <...> о человеке крючковатый, хитрый, лукавый и придиричивый» [Даль 1989: 590]. Очевидно, что слово «крючковатый / закорючливый» в отношении человека обладает некой смысловой пространственностью, несводимостью к какому-то одному точному значению. Попытаемся выяснить, как личностная «закорючливость» автора проявляется в его книге.

В «Закорючки» входят тексты, написанные в 2008-2010 годах. Если посмотреть на их названия, то легко заметить преимущественно однословные их номинации: «Причастие», «Чистота», «Обида»,

«Плоть», «Благодать», «Скорби» и т. д. Существительные, взятые для названия, определяют предмет авторского размышления. Еще более важным является то, что уже в заглавии миниатюр отражены фундаментальные принципы бытия верующего человека и определяющие их категории.

У Петра Мамонова, как и у каждого, свой путь к Богу. Поэтому автор отказывается от претензии на универсальность своего опыта и не навязывает его читателю. Он сосредоточен, скорее, на самопознании. Этим оправдан выбор формы повествования «закорючек» от первого лица. Миниатюры становятся для автора своего рода формой его публичной исповеди, личного дневника, открытого для читателя. Свои мысли, чувства, рефлексии он доверяет герою-нарратору. При этом, конечно, ни в коем случае нельзя ставить знак равенства между автором и нарратором. Они явления разной эстетической природы.

Обратимся к анализу некоторых «закорючек». Значительная их часть строится на взаимодействии с религиозным дискурсом. Будем понимать под ним вслед за Е. В. Бобыревой «институциональное общение, целью которого является приобщение к вере или укрепление веры в Бога» [Бобырева 2007: 2].

Начнем с миниатюры «Христос», важнейшей в смысловом отношении:

*Мне очень нравится, когда ученики-апостолы говорят: «Это Господь» (Ин 21, 7). В этом есть какая-то чрезвычайная интонация. Я сразу верю всему, что случилось. Становится понятно и просто жить. Все, что надо было нам услышать, Бог сказал<sup>1</sup> (6).*

Подлинно верующему человеку не нужна сложная система доказательств существования Бога. Он безусловно верит свидетельству апостолов, бывших с Христом. Обратим внимание на выражение «чрезвычайная интонация». В лингвистике нет такого понятия. Это не научный термин, а обозначение психоэмоционального, индивидуально-личного состояния. Интонация – явление, соприродное устной речи, а не письменной. Читая, мы наделяем текст интонацией в соответствии со своей установкой. Даже одни и те же фразы в разное время мы можем читать по-разному. Мамонов в простой форме выражает крепость своей веры и вместе с тем важнейшую онтологическую христианскую категорию. Кредо человека, утверждающего существование Бога, наделяется им «чрезвычайной интонацией», то есть выделяется логическим ударением.

---

<sup>1</sup> Здесь и далее цит. по: [Мамонов 2008] с указанием страниц в тексте статьи.

Миниатюра «Христос» разбита на три части, каждая из которых обладает относительной автономностью и выделена в отдельный абзац. Композиция миниатюр во многом определяется членением текста на абзацы. Они становятся субститутами глав.

*И еще: «Вечером лодка была посреди моря, а Он один на земле» (Мк 6, 47). Это я знаю (6).*

Отметим здесь важный в смысловом отношении эллипсис: при наличии субъекта знания опущен объект знания. Что именно знает герой-нарратор? Нулевая лексема (когда есть означаемое, но нет означающего) обуславливает многозначность трактовки: знает, что так и было с Христом; но также он знает и по себе ощущение абсолютного одиночества на земле.

Третий фрагмент миниатюры самый темный, потому что лишен вообще каких-либо комментариев. Он вынесен в постскрипtum:

*P.S. И это: «...повелел рассадить всех отделениями на зеленой траве. И сели рядами, по сто и пятидесяти» (Мк 6. 39-40) (6).*

Отсутствие какого-либо комментария к библейской цитате в данном случае проявляет себя как минус-прием, характерный для художественного дискурса в целом и для миниатюры в частности. Продуктивность минус-приема в том, что он допускает вариативную интерпретацию. Рождается пространство факультативного смысла, не поддающегося точной верификации. Быть может, нарратор и себя представляет в числе рассеявшихся слушателей проповеди Христа. Можно предположить и то, что нарратора привлекает в данном библейском фрагменте сочетание обыденного с экстраординарным: ведь далее в Евангелии от Марка следуют слова о чуде насыщения Христом всех пришедших пятью хлебами и двумя рыбами. Цитата из Евангелия от Марка соотносится с первым фрагментом миниатюры: там свидетелями жизни Христа были его апостолы, а в данном случае – масса простых людей, рассеявшихся рядами «по сто и пятидесяти». Наконец, включение в текст миниатюры цитаты без комментария как некоего «темного места» создает иллюзию спонтанной дневниковой записи. Такого рода заметки зачастую адресуются только самому пишущему и непонятны постороннему человеку.

Многие миниатюры находятся в отношении взаимного дополнения. К миниатюре «Христос» по смыслу тесно примыкает «**Вера**». Она вся уместилась в трех фразах, две из которых являются цитатами:

*Вера – это когда некуда идти. «Без тебя не могу творить ничего» (т. е. «ничего»).*

*«Вера есть непытливое согласие».*

*Св. Григорий Богослов (10).*

В разных миниатюрах выражены разные грани символа веры Мамонова. Три фразы находятся в отношении последовательного пояснения одна другой и столь же последовательного восхождения ко все более общему, устоявшемуся и авторитетному. Опыт нарратора выражает первая фраза. Смысл ее – выражение духовного тупика: «некуда идти» тогда, когда не знаешь, куда именно надо идти. Почему это так происходит – объясняет вторая фраза: только вера указывает человеку верный путь. Слово «вера» опять-таки лишено уточняющего слова (вера в кого? во что?), что придает ему более широкий смысл. Конечно, цитата из святоотеческой литературы ясно дает понять, что речь идет о вере в Бога. Однако этим дело не ограничивается. В данном случае вера связана еще и с убежденностью в правильности своего предназначения, предначертанности свыше своей судьбы.

В одной из редких рецензий на «Закорючки», написанной священником, был отмечен смешанный состав текстов: «Это такой жанр миниатюр, имеющих богословско-аскетическо-мамоновское содержание» [Спиридонов]. Миниатюры в этом определении предстают как микст разных типов дискурса, что позволяет сравнить их автора с богословом и аскетом в окказиональной, индивидуально неповторимой форме. Еще одно очень точное замечание этого же рецензента касается жанрового своеобразия закорючек. Отмечая, что в жанре миниатюры писали многие, в том числе и христианские авторы, он далее продолжает: «Однако и здесь Петр Мамонов умудрился отличиться каким-то своим неповторимым дыханием и стилем. Наверное, современная *внехрамовая проповедь* и должна быть такой: имеющей святоотеческое дерзновение и исходящая из современных реалий» [Спиридонов]. Внехрамовая проповедь, как и храмовая, характеризуется определенностью авторской позиции, но если храмовая проповедь следует традициям и правилам гомилетики, то во внехрамовой проповеди ведущую роль играет личный опыт проповедника и свободная форма его передачи. Уровень дидактизма этих проповедей тоже различный. Он, безусловно, слабее выражен во внехрамовой проповеди, ведь проповедник отталкивается, прежде всего, от своего жизненного опыта, который зачастую показывает не то, как надо делать, а как не надо делать. И еще одно следствие сравнения миниатюр Мамонова с внехрамовой проповедью заключается в акцентированной роли адресата. Проповедь не может быть безадресной. «Святоотеческое дерзновение», о котором пишет рецензент, проявляется в том, что автор, осознавая свои слабости и грехи, вольно или невольно все-таки ставит себя на некий амвон, с которого обращается к своей «пастве». Порой он раздваивается и видит себя в двух ипостасях: проповедующего и

одновременно слушающего проповедь, но это уже во многом идет от литературно-дневниковой природы закорючек.

Отдельно может быть поставлен вопрос о рецепции закорючек читателями. Приведем один отзыв, автор которого проводит интересную параллель между миниатюрами Мамонова и жанром дзуйхицу. Это японская короткая проза, тексты которой производят впечатление случайности, якобы бессознательной записи всего, что пришло в голову автору, не думающему о мере «литературности» своих опытов. Читатель, скрывшийся под ником *peterkin*, пишет: «Русские православные дзуйхицу, очень хорошо. Петр Николаевич как-то умудряется – при том что полностью поменял свою жизнь – не растерять былого выдержанного безумия, и эти записочки, если читать их внимательно, тоже несут его в себе. «Безумие», впрочем, для Мамонова слово неподходящее, потому что он-то как раз очень умный и у него бездна того, что называется художественным вкусом. Именно поэтому он может играть на гитаре не панк-рок или рок-н-ролл, а себя и нас. И поэтому же может писать не дзуйхицу и не романы со стихами, а вот такие вот “закорючки”» [LiveLib: URL].

Важное художественное средство смыслового усиления в миниатюре – *ритмизация*. Ритмизированные миниатюры воплощаются чаще всего в жанровой форме стихотворения в прозе. Разберем это на примере следующей «закорючки»:

*Хороший осенний денек. Кошка идет по дороге спокойно, бабочку увидела – бросилась, не поймала, метнулась на дерево, по стволу, обратно, и опять пошла, как ни в чем не бывало.*

*Так и со мной случается, когда чисто. Делаешь что-нибудь, "занимаешься", вдруг мысль хорошая бабочкой, ты ее – хвать, взметнется вверх сердце и снова – гаечку прикручиваешь. Спокойнейшим образом.*

*Слава Господу Богу!*

*Я смотрю на дорогу.*

*Там всего понемногу.*

*Слава Господу Богу! (7).*

Приведенная миниатюра называется «**Восторг**», она строится на композиционном приеме параллелизма и аналогии. Думается, ключевое выражение здесь спрятано между словами – «когда чисто». Автор использовал эллипсис, опустив важное уточнение: чисто – *где?* или *кого?* Очевидно, что слово «чисто» в данном случае следует отнести к категории состояния. Нулевая лексема позволяет придать универсальный характер высказыванию: чисто на душе и в природе. Тогда и открывается у человека внутреннее зрение, тогда и обыденные ситу-

ации обретают глубокое содержание. Бытовая сценка с кошкой, которая не может поймать бабочку, в восприятии нарратора обретает онтологический смысл, упорядочивающий сознание человека. Кошка, как и человек, – Божья тварь. Нарратор сравнивает себя с кошкой, но, в отличие от нее, ему удастся поймать мысль-бабочку, которая возвышает его сердце. Происходит все это в условиях будничности, обыденности, за прикручиванием какой-нибудь гайки. Промелькнутая мысль выражается итоговым безыскусным стихотворением, в котором постулируется многообразие и красота повседневного простого Божьего мира.

Если попытаться охарактеризовать тип мышления автора в миниатюре «Восторг», да и в большинстве других, то его можно назвать интуитивным. Он характерен, прежде всего, для художников. Мышление интуитивиста неопределенно, не всегда или с трудом переводится на язык понятий. Оно отражается в форме образных ассоциаций, которые передают отношения подобия, трудноуловимого сходства. Философы-интуитивисты полагают, что Бога невозможно постичь рационально, но его можно переживать как нечто прямо данное совести, интуиции, чувству.

Миниатюры Мамонова являются частично креолизованными текстами. Креолизация связана с тем, что некоторые фрагменты, в том числе стихотворные части миниатюр типографски набраны так, чтобы рождался образ пишущей машинки, на которой напечатан текст (поэтому для адекватного восприятия миниатюр нужно, конечно, обратиться непосредственно к книге). Читатель видит, что литера «а» в машинке засорена и не пропечатывает эту букву по всему тексту. Пишущая машинка, скорее всего, механическая, – это технический анахронизм в современную компьютерную эпоху. Но автор намеренно создает образ лирического героя-нарратора, который старомоден, который не хочет идти «в ногу со временем», консервативен в своих привычках и пристрастиях.

За счет креолизации рождается еще один важный аспект понимания приведенного поэтического текста Мамонова, как и других сходных с ним. Стихотворение как бы двойится: читателю явлено стихотворение как таковое, в привычном смысле этого слова, и одновременно через него дан *образ стихотворения*, то есть некий объективированный стиховой конструктор, родившийся на одном дыхании как импровизация, как молитва, восславляющая земное бытие. Объективация отчасти отодвигает стихотворение от уст автора, делает его более условным и предметным. Этот образ стихотворения, в отличие от собственно стихотворения, не нуждается в оценках, к нему некорректно при-

кладывать привычные категории художественной значимости. Второе, что порождает объективация, – это эффект стилизации. Практически все стихотворения, входящие в книгу, стилизованы под *наивное искусство*. Если бы какой-нибудь художник взялся иллюстрировать «Закорючки», то, вероятно, наиболее адекватны были бы работы, выполненные в стиле народного примитива. Не будем ломиться в открытые двери, доказывая очевидное: стиль примитива вовсе не означает примитивности как таковой.

Еще одна текстовая особенность миниатюр Мамонова – это имитация их даже не отрывочности, а *обрывочности*. Н. В. Пращерук относит «закорючки» к жанру фрагмента и пишет: «Для этого жанра характерны предельная смысловая и пространственно-временная концентрация, ослабление фабульного начала и целая система минус-приемов, те «пропуски», которые и формируют из всякого рода недоговоренностей и отрывочности «плотность» текста, его семантический объем» [Пращерук 2018: 45].

Один из минус-приемов заключается в имитации отсутствия начала произведения. Инициальные фразы в некоторых текстах воспринимаются как продолжение каких-то неизвестных читателю размышлений, бывших до фиксации мыслей на бумаге. Пример такого рода – миниатюра «**Покров**». Начинается она откуда-то как будто с середины:

*Ну, если этот плохой и тот; надо и его прогнать и другого и вон того – тоже. Погоди, а как же? Останешься один? А Царствие Небесное? Там все должны быть вместе и в любви (17).*

Вторая фраза в этом тексте особенно показательна: с позиции письменного литературного языка, она не только не полная, но и не вполне ясная. По всем приметам она принадлежит устной речи. Автор использует парцелляцию, еще одно значимое художественное средство, часто используемое в жанре миниатюры. Парцелляция (как и инверсия) увеличивает значимость каждого слова, приближая его по смысловой тесноте к стихотворению. Читатель подключается к мыслям героя-нарратора как бы откуда-то с середины. Вся цепочка причинно-следственных связей опущена, а зафиксирована лишь заключительная часть логической последовательности фраз, ведущая читателя к значимому выводу. Герой не сразу приходит к решению онтологической проблемы. Для этого необходим духовный труд:

*Заперся. Сижу один. 3 дня, 4-ре. Дурак дураком.*

Молитвы, которые шепчет герой, сведены к одной фразе:

*Пресвятая Богородице, спаси нас!*

Как готовый итог рождается душевное просветление и озарение:

*Вот оно: тот хороший, и этого жалко. А лучше всего под ручку, и она такая миленькая и веселенькая, и в платочке, который я люблю. И вечером выключили свет. И потом ночью (17).*

Перед нами то, что можно назвать *внутренним диалогом*, но графически не оформленным, записанным по пунктуационным правилам монолога. Герой-нарратор постоянно пытается зафиксировать и адекватно передать свою внутреннюю речь, главным отличительным свойством которой признается предикативность. Л. С. Выготский писал в этой связи: «Предикативность – основная и единственная форма внутренней речи, которая вся состоит с психологической точки зрения из одних сказуемых...» [Выготский 1995: 318]. Предикативность обуславливает элиминацию второстепенных членов, а также кажущееся нелогичным «перескакивание» с одного предмета на другой. Переключение от одной мысли к другой предстает как случайный процесс, без смыслового логического обоснования. Последняя фраза в миниатюре «И потом ночью» неполная, она возвращает читателя к названию – «Покров». Фактически заголовочно-финальный комплекс оказывается эвфемизмом, замещающим плотскую любовь, как одно из человеческих проявлений.

Отдельные ключевые слова в кратком текстовом пространстве миниатюры по необходимости должны наращивать свой смысловой потенциал. Посмотрим, как слово *Покров* претерпевает семантические трансформации. Вначале, когда читатель прочитал только лишь заголовок, в его сознании, скорее всего, должна рождаться мысль об одном из важнейших православных праздников – Покрова Пресвятой Богородицы, празднуемом 1(14) октября. Такое значение обусловлено предыдущим контекстом книги, и предшествующими заглавиями религиозного характера. Подкрепление такой ассоциации читатель находит в середине текста, в молитвенном обращении героя-нарратора: «Пресвятая Богородице, спаси нас!» Очевидно, фиксируемые события происходят когда-то накануне или во время праздника. Но, начиная с определенного момента, в содержание миниатюры проникает профанное начало, снимающее отчасти с котурнов религиозный пафос. Смысловой разрыв маркирован с помощью смены интонации – *...тот хороший, и этого жалко. / А лучше всего под ручку...* Между фразами нет прямой причинно-следственной связи, она здесь ассоциативная, возникающая во внутренней речи и сразу же перенесенная на бумагу. Настроение нарратора внезапно меняется с тревожного, мучительного на фривольно-игривое, что передает как бы невольная стилизация женской речи, приметой которой является ряд деминутивов – *такая миленькая и веселенькая, и в платочке*. Две последние фразы в мини-

туре закрепляют профанное начало, переводя духовное в плотское. Происходит их сретение, встреча, ведь и праздник Покрова в бытовом календаре знаменует переход от осени к зиме, стык двух времен года. Как следствие, слово *Покров* обытовляется. Его семантика теперь уже связана с повседневностью, с телесной жизнью человека, которая протекает не только днем, но и *под покровом* ночи. Важно подчеркнуть, что разные значения слова *Покров / покров* не отрицают друг друга. Точнее всего о них можно сказать, приведя цитату из работы Л. С. Выготского «Мысль и язык»: «Смыслы как бы вливаются друг в друга и как бы влияют друг на друга, так что предшествующие как бы содержатся в последующем или его модифицируют» [Выготский 1995: 325]. Бытовой профанный смысл *покрова* «как бы вливается» в смысл богословского *Покрова*. Автор предстает в данном случае в ролевом облике еретика, провокатора. По авторитетному мнению М. М. Бахтина, для карнавального языка «очень характерна своеобразная логика “обратности” (à l'envers), “наоборот”, “наизнанку”, логика непрерывных перемещений верха и низа (“колесо”), лица и зада, характерны разнообразные виды пародий и травестий, снижений, профанаций, шутовских увенчаний и развенчаний» [Бахтин 1990: 16]. Травестия и профанация сакрального освещают текст «закорючки» Мамонова «искорка-карнавального огня».

Миниатюра «Покров» дает повод поразмышлять над фигурой героя-нарратора. Повторим, что он не равнозначен автору, занимающему позицию вненаходимости по отношению к изображаемому художественно-документальному миру «Закорючек». Герой-нарратор реализует себя двояко: как изображающее начало и одновременно изображаемое. Будучи изображаемым через свою речь, он получает возможность менять свои ролевые маски. А их у героя-нарратора достаточно много: писатель, поэт, мастеровой, муж, проповедник, бунтарь, отшельник, человек кающийся, сомневающийся... В некоторых закорючках совершается незаметный переход от одной ролевой ипостаси к другой. В «Покрове» *текущий характер* героя-нарратора создается за счет ролей, сменяющих одна другую: сначала это человек, который сомневается, потом исповедуется и кается, а в конце неожиданно предстает в роли трикстера – умного дурака, провоцирующего читателя<sup>1</sup>. Так рождается интонационное и стилевое многообразие предельно лапидарных текстов.

---

<sup>1</sup> Анализируя «Закорючки» как самостоятельную книгу, не будем все же забывать о ролях Петра Николаевича в кино («Такси-блюз», «Остров», «Царь»), где характер трикстера более очевиден, представлен в деталях и подробностях.

Один из важных вопросов, связанный с определением жанра литературной миниатюры, касается ее величины. Полюс краткости очевиден – это однофразовые произведения, подчас состоящие из одного слова, не считая заголовка. Полюс распространенности проблематичен. Скорее всего, он может решаться лишь с опорой на волю автора: если состав книги мыслится им как однородный, то и достаточно объемный текст тоже следует относить к миниатюре. Остановимся на нескольких самых кратких закорючках.

Миниатюра **«Возлюби ближнего»** целиком укладывается в одну фразу:

*Пока что самые хорошие отношения установились у меня с кошкой (18).*

Начать анализ имеет смысл с заглавия, которое в данном случае обретает повышенную смысловую нагрузку. В качестве заголовка избрана два слова одной из самых известных заповедей Христа. Она же является и самой трудной для воплощения в жизнь. Основной текст миниатюры – это как бы ответная провокативная реплика героя-нарратора на слова Спасителя, обращенные в том числе и к нему. Диалогичность здесь не только внутренняя, но и внешняя. Можно сказать, что герой-нарратор постоянно колеблется между спором с Богом и смирением перед ним. Это противоречие является источником и двигателем его духовной работы. Ибо переход от одного состояния к другому не даруется, а зарабатывается размышлениями и деяниями. Еретический ответ героя-нарратора на императив заголовка содержит признание им своего несовершенства, своей греховности, человеческой слабости. Вместе с тем в этой фразе имплицитно содержится стремление преодолеть себя, свой трудный характер, и вопреки всему все-таки следовать библейской заповеди. Средством восполнения краткости является отмеченный выше графический образ пишущей машинки. Миниатюра как бы напечатана на ней. С помощью шрифта рождается дополнительная, вербально не выраженная ситуация мгновенного озарения, когда герой-нарратор, оставив все дела, садится за машинку, чтобы сделать признание себе и Богу.

Закорючка **«Воздержание»** вообще состоит из трех слов, не считая заголовка:

*Есть надо поменьше (19).*

Текстообразующим принципом организации этой миниатюры является интонационный контраст. Слово «воздержание» хотя и достаточно употребительно в повседневной разговорной речи, но все-таки еще сохраняет свою генетическую связь с религиозным дискурсом. За счет общего контекста книги и аллюзивных заголовков библейская

интонация оказывается акцентированной, выделенной, на ее фоне единственная фраза воспринимается как явно разговорная, бытовая, даже грубоватая, «трикстерская». В композиционном отношении эта миниатюра антонимична предыдущей: в «Возлюби ближнего» императив содержался в заголовке, а в «Воздержании» – непосредственно в тексте. Опять-таки нарратор обращается в первую очередь к себе самому, трактуя воздержание в самом простом первоначальном смысле.

Смысловой изощренностью отличается миниатюра **«Общение»**:

*Человек пристально следит за собой. А я слежу за ним (21).*

Лингвистический «фокус» этого произведения скрыт в многозначности некоторых слов, а также в синтаксическом оформлении текста. Слово *человек* выступает в двух значениях: первое – *человек* как некий абстрактный субъект, вообще человек; но поскольку я тоже человек, то возникает второе значение: слово *человек* в данном случае эквивалентно еще и *я*. В переводе на «простой» язык можно было бы написать примерно следующее: «Все люди следят за собой, и я в том числе. И я слежу за тем, как я слежу за собой». «Перевод» с русского на русский проясняет иронический характер заголовка. Общение, предполагающее акт коммуникации с Другим, в данном случае становится «общением» с самим собой. *Я* нарратора фактически двойится, он постоянно находится в ситуации внутреннего диалога первичного *Я* с объективированным, вынесенным вовне другим *Я*. Достигается это с помощью композиционного кольца, оно как бы материализует замыкание нарратора на своем внутреннем мире, его вечное хождение по вечному кругу проблем. В этой закорючке очевиден *принцип смысловой компрессии*.

*Ассоциативность* как принцип текстообразования миниатюры рассмотрим на примере **«Брак»**:

*Сижу. Смотрю в окно. Жена идет по тропинке. Думаю: куда это я пошел? (23).*

На первый взгляд, ничего аллюзивного здесь нет. Просто смешная ситуация, созданная за счет оговорки. Однако миниатюры Мамонова не столь просты, как кажутся подчас. Еще раз подчеркнем, что наивность их стилизованная, то есть мастерски сделанная. Читатель, знающий Библию, конечно, вспомнит фразу из ветхозаветного «Бытия»: «Потому оставит человек отца своего и мать свою и прилепится к жене своей; и будут [два] одна плоть» (Быт. 2, 24). Аллюзивность данной миниатюры имплицитна, не имеет сигналов в виде цитат или реминисценций. Она требует самостоятельного вычитывания библейской заповеди из сценки и одновременного вчитывания ее в текст миниатюры. Вне этой проекции «Брак» остается не вполне понятной су-

губо бытовой зарисовкой, полуанекдотического характера. С помощью операции выводимости и опоры на Священное писание миниатюру Мамонова можно «затранскрибировать» примерно так: подлинным является лишь тот брак, который отвечает завету Бога, определяющим бытие мужчины и женщины, соединяющим их в единое целое. Проявляться это должно бессознательно, органично, идти не от разума, а от самой жизни, когда жена воспринимается мужчиной как его второе Я.

*Принцип параллелизма* как один из структурообразующих для миниатюры лежит в основе текста «**Жизнь и смерть**»:

*Ива у реки большая, сгорбленная и старая. Узловатый, весь в жилах и черных дуплах ствол. Ствол окружен сетчатым ореолом веток, веточек и совсем крошечных прутиков и листков. Похоже на жизнь, полную суетливых, не всегда нужных движений. Иногда: очень важное – крупная ветка и хорошие, сочные листья. Все присоединено и соединяется смертью. Это ствол. Он уже умер, выкормил зеленую жизнь. Нижняя часть растет в землю. Я не вижу корней, но знаю о них; они напитаны соком и никогда не перестанут, потому что питает их Бог. Смотрю на иву и уже меньше боюсь смерти; не так сильно начинаю ценить жизнь. Как ива всем своим деревом глядит в плавно и быстро текущую реку, так и меня все больше интересует бесконечность и небеса.*

*P.S. долго жужжит электробритва  
прикасясь к моему лицу  
надел очки смотрюсь в зеркальце  
только глаза не изменились  
я много лет жизни прожил  
скоро придется умирать  
электробритва жужжит  
и кивает в ответ (11).*

Миниатюра Мамонова строится как развертывание затекстной концептуальной метафоры: я – старая ива. В различных культурах ива символизирует печаль, кротость и сострадание [Трессидер 2001]. В славянской мортальной символике она является знаком скорби и одновременно смирения (плакучая ива). Образ такой старой ивы, данный в миниатюре, навеян не «ПЛЕНЭРОМ», а сугубо бытовым явлением: бритьем героя-нарратора и разглядыванием себя в зеркале. Зеркало является важнейшим предметом, с помощью которого достигается самообъективация человека. Миниатюра двухчастна: обе части лиричны, при этом белый стих, завершающий миниатюру, мог бы быть первым, а часть об иве идти следом за ним. Такой потенциальный вариант композиции можно назвать прямым, а тот, что предложен автором, –

инверсивным. Инверсия обусловлена тем, что быт первичен, а реакция на него – вторична, является отражением его. Какова в данном случае функция инверсии, понимаемой не как фигура синтаксиса, а как особенность композиции произведения?

Любая инверсия порождает дополнительные смыслы. Стихотворение и часть об иве связаны между собой как причина и следствие: бреясь, я думаю о смерти, и это рождает у меня ассоциации себя со старой ивой. Тот порядок, что дан в миниатюре, когда сначала дано следствие, а потом вызвавшая его причина, должно побудить читателя после стихотворения вновь обратиться к началу, к описанию ивы. Так возникает за счет инверсии композиционное кольцо. *Принцип реверсивного чтения*, то есть возвратного, также является текстообразующим для миниатюры. В данном случае он прямо запрограммирован в композиции.

В относительно объемных закорючках автор получает возможность использовать несколько художественных средств, одни из которых играют роль центральных, ядерных, а другие – периферийных, дополнительных. Аллюзивность «Жизни и смерти» обусловлена не только символическим потенциалом образа ивы. Иногда даже выбор той или иной словоформы ведет читателя к значимым ассоциативным смыслам. Такой словоформой в анализируемой закорючке является *зеркальце*. Почему не *зеркало*? Стихотворную строку с ним вполне возможно представить – *надел очки смотрю в зеркало (в зеркальце)*. Очевидно, потому, что именно *зеркальце*, а не *зеркало* ведет читателя ко классическому тексту с известной фразой: «Свет мой, *зеркальце!* скажи, да всю правду доложи...» И как в сказке зеркальце «докладывает» героине всю неприятную правду о ней, так и зеркальце в закорючке Мамонова докладывает ему суровую правду о том, что *скоро придется умирать*. С зеркальцем и с гером-нарратором согласна элекробритва, которая *жужжит и кивает в ответ*.

Мы ограничили анализ «Закорючек» первым томом. Два последующих отличаются от него большей лапидарностью миниатюр. При этом все три тома можно представить как единый «метатекст». В. С. Киселев определяет его функцию и природу как способность «завязывать смысловые отношения на любом уровне от объема до авторства и жанра» [Киселев 2006: 14]. Метатекст по отношению к Мамонову можно расширить, подключив к нему еще и его песенное творчество. О нем хорошо написал рецензент «Новой газеты»: «Главная тема, которая не менялась со времен горячечных песен “Звуков Му” по сей день, – ты и вечность. Смерть, Бог, время – и ты со своими глупостями...» [Шенкман 2016]. Как литературное, так и песенное творчество

Мамонова объединяется единством авторской онтологии и аксиологии, общностью художественных стратегий, устойчивостью семантических связей, размыкающих границы произведения как на уровне отдельной книги, так и творчества писателя в целом.

## ЛИТЕРАТУРА

*Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М. : Худож. лит., 1990. 543 с.

*Бобырева Е. В.* Религиозный дискурс: ценности, жанры, стратегии (на материале православного вероучения) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Волгоград, 2007. 42 с.

*Выготский Л. С.* Мышление и речь. 5-е изд. М. : Лабиринт, 1995. 352 с.

*Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. Т. 1. М. : Рус. яз., 1989. 699 с.

*Каминский П. П.* Природа в публицистических очерках Виктора Астафьева 1960-1990-х гг. // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2014. № 1 (27). С. 150-157.

*Киселев В. С.* Метатекстовые повествовательные структуры в русской прозе конца XVIII – первой трети XIX века : монография. Томск : Изд-во ТГУ, 2006. 544 с.

*Мамонов Петр.* Загорючки. Т. 1. Авторское издание, 2008. 47 с.

*Пращерук Н. В.* Современная духовная проза: традиции, смыслы, поэтика : учебное пособие. Екатеринбург : Изд-во Уральского университета, 2018. 110 с.

*Спиридонов Андрей* «Уже не хочешь Феррари...» О книге Петра Мамонова «Загорючки», 1 том. URL: <http://www.donor.org.ua/index.php?module=articles&act=show&c=5&id=626> (дата обращения: 22.04.2020).

*Трессидер Джек.* Словарь символов. М. : Фаир-пресс, 2001. 444 с. URL: [https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/JekTresidder/189.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/189.php) (дата обращения: 25.03.2020).

*Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М. : Наука, 1968. С. 169.

*Шенкман Ян.* Мамонов напополам // Новая газета 2016. 14 апреля. URL: <https://novayagazeta.ru/articles/2016/04/14/68204-mamonov-napopolam> (дата обращения: 24.04.2020).

*Щепкин В. Н.* Два лицевых сборника Исторического музея // Археологические известия и заметки. М., 1897. № 4. С. 97-128.

LivLib. Книжный портал с персональными рекомендациями и личными коллекциями. URL: <https://www.livelib.ru/book/1000559107-zakoryuchki-1j-tom-pjotr-mamonov> (дата обращения: 23.04.2020).

## REFERENCES

*Bakhtin M. M.* Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Rennansans [The work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow : Khudozh. lit., 1990. 543 p.

*Bobyreva E. V.* Religioznyy diskurs: tsennosti, zhanry, strategii (na materiale pravoslavnogo veroucheniya) : avtoref. dis. ... d-ra filol. nauk [Religious discourse: values, genres, strategies (based on the material of Orthodox dogma) : abstract dissertation doctor of philology]. Volgograd, 2007. 42 p.

*Vygotskiy L. S.* Myshlenie i rech'. 5-e izd. [Thinking and Speech. 5th edition]. Moscow : Labirint, 1995. 352 p.

*Dal' V. I.* Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka : v 4 t. [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language : in 4 vol.]. V. 1. Moscow : Rus. yazyk, 1989. 699 p.

*Kaminskiy P. P.* Priroda v publitsisticheskikh ocherkakh Viktora Astaf'eva 1960-1990-kh gg. [Priroda v publitsisticheskikh ocherkakh Viktora Astaf'eva 1960-1990th]. In Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya. 2014. № 1 (27). P. 150-157.

*Kiselev V. S.* Metatekstovye povestvovatel'nye struktury v russkoy proze kontsa XVIII – pervoy trety XIX veka : monografiya [Metatextual narrative structures in Russian prose at the end of the XVIIIth century – the first third of the 20th century : monograph]. Tomsk : Izd-vo TGU, 2006. 544 p.

*Mamonov Petr.* Zakoryuchki. T. 1. Avtorskoe izdanie [Squiggles. V. 1. Author's Edition]. 2008. 47 p.

*Prashcheruk N. V.* Sovremennaya dukhovnaya proza: traditsii, smysly, poetika : uchebnoe posobie [Modern spiritual prose: traditions, meanings, poetics : textbook]. Ekaterinburg : Izd-vo Ural'skogo universiteta, 2018. 110 p.

*Spiridonov Andrey.* «Uzhe ne khochesh' Ferrari...» O knige Petra Mamonova «Zakoryuchki», 1 tom [You don't want Ferrari anymore... "About Pyotr Mamonov's book 'Squiggles'", Volume 1]. URL: <http://www.donor.org.ua/index.php?module=articles&act=show&c=5&id=626> (access date: 22.04.2020).

*Tressider Dzhek.* Slovar' simvolov [Symbol's Dictionary]. Moscow : Fairpress, 2001. 444 s. URL: [https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/JekTresidder/189.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/189.php) (access date: 25.03.2020).

*Tynyanov Yu. N.* Pushkin i ego sovremenniki [Pushkin and his contemporaries]. Moscow : Nauka, 1968. P. 169.

*Shenkman Yan.* Mamonov napopolam [Mamonov in half]. In Novaya gazeta 2016. 14 aprelya. URL: <https://novayagazeta.ru/articles/2016/04/14/68204-mamonov-napopolam> (access date: 24.04.2020).

*Shchepkin V. N.* Dva litsevykh sbornika Istoricheskogo muzeya [Two Facial Chronicle of the Historical Museum]. In Arkheologicheskie izvestiya i zametki. Moscow, 1897. № 4. P. 97-128.

LivLib. Knizhnyy portal s personal'nymi rekomendatsiyami i lichnymi kolleksiyami [Book portal with personalized recommendations and personal collec-

tions]. URL: <https://www.livelib.ru/book/1000559107-zakoryuchki-lj-tom-pjotr-mamonov> (access date: 23.04.2020).

#### Данные об авторе

**Кубасов Александр Васильевич** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теории и методики обучения лиц с ограниченными возможностями здоровья, Уральский государственный педагогический университет.

Адрес: 620017, Россия, Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: [kubas2002@mail.ru](mailto:kubas2002@mail.ru)

#### Author's information

**Kubasov Alexander Vasilievich** – Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Theory and Methods of Teaching Persons with Disabilities, Ural State Pedagogical University.

**Е.И. Зейферт**

ORCID: 0000-0001-8117-7091

*Москва, Россия*

E-mail: elena\_seifert@list.ru

УДК 82:81

DOI 10.26170/ufv20-01-03

## **МЕТАФОРА И ИДЕОГРАММА КАК ЛИМИНАЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ МЕЖДУ ДОСЛОВЕСНЫМ И ПОСЛЕСЛОВЕСНЫМ В ПРОИЗВЕДЕНИИ**

**Аннотация.** Автор статьи считает, что произведение продуктивно исследовать с учётом категории «дословесное». Дословесное – категория мышления и интуитивного прозрения, используемая для характеристики свойств элементов литературного произведения, относящихся к стадии его создания до словесного воплощения (дословесной стадии) и возможному естественному или искусственному сохранению части из них в тексте. В тексте могут бытовать ставшие словесными дословесные элементы. Метафора и идеограмма – одни из наиболее сильных индикаторов проявления дословесных элементов в тексте, они являются лиминальными элементами между дословесным и словесным в тексте. Естественное присутствие в метафоре и идеограмме дословесных элементов делает восприятие тропов сильнее. Один из важнейших дословесных элементов в произведении – изображённый в нём непостижимый центр, возникающий при создании идеограммы (он редко показан словесно, потому что является дословесным). Другой дословесный элемент, который может оказаться в тексте, – это «промежуточное» метаболы. Овеществление метафоры в процессе рецепции происходит при реализации метафоры. Дословесное озарение автора также проявляется, когда метафорические объекты обмениваются признаками друг друга. Метафора и идеограмма становятся рубежными, лиминальными элементами между дословесным и словесным в произведении. Автор статьи стремится приблизиться к постижению присутствия дословесного в произведении, делает шаги на пути решения этой задачи.

*Ключевые слова:* метафора, идеограмма, лиминальность, граница, дословесное.

**E.I. Seifert**

*Moscow, Russia*

## **METAPHOR AND IDEOGRAM AS LIMINAL ELEMENTS BETWEEN PRE-VERBAL AND POST-VERBAL IN WORKS**

**Abstract.** The author of the article believes that the product is productively investigated taking into account the category of “pre-verbal”. Pre-verbal – a category

of thinking and intuitive insight used to characterize the properties of elements of a literary work related to the stage of its creation to the verbal embodiment (pre-verbal stage) and the possible natural or artificial preservation of some of them in the text. The text may have verbal elements that have become verbal. A metaphor and an ideogram are some of the most powerful indicators of the manifestation of pre-verbal elements in a text; they are liminal elements between pre-verbal and verbal in a text. The natural presence in the metaphor and ideogram of pre-verbal elements makes the perception of tropes stronger. One of the most important pre-verbal elements in a work is the incomprehensible center depicted in it, which occurs during the creation of an ideogram (it is rarely shown verbally because it is pre-verbal). Another pre-verbal element that may appear in the text is the “intermediate” metaphorism. The materialization of the metaphor in the process of reception occurs when the metaphor is realized. The pre-verbal insight of the author also appears when metaphorical objects exchange signs of each other. A metaphor and an ideogram become boundary, liminal elements between pre-verbal and verbal in a work. The author of the article seeks to come closer to comprehending the presence of the pre-verbal in the work, takes steps towards solving this problem.

*Keywords:* metaphor, ideogram, liminality, border, pre-verbal.

По моим наблюдениям, метафора является сильным индикатором, проявляющим наличие дословесных элементов в тексте. Под дословесными автор статьи понимает элементы, участвовавшие при рождении произведения до словесного его вычерпывания, но не намеренные затем воплотиться в слове [Зейферт 2015: 22-34]. Часть из них могла «случайно» (имеется в виду закономерная «случайность» в понимании Ю. Тынянова [Тынянов 1977: 279]) сохраниться в тексте. Процесс создания художественного произведения переживает три стадии: молчание (дословесная фаза) – говорение (словесная фаза) – молчание (послеловесная фаза). Известно высказывание Осипа Мандельштама: «Пиши безобразные стихи, если сможешь, если сумеешь. Слепой узнает милое лицо, едва прикоснувшись к нему зрячими перстами, и слёзы радости, настоящей радости узнавания, брызнут из глаз его после долгой разлуки. Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова ещё нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта» [Мандельштам 1993: 215]. Анализируя стихотворение Мандельштама «Silentium», литературовед Д. И. Черашняя обозначает «тишину» как стадию рождения поэзии: «тишина, молчание как необходимое условие и предпосылка для обострения внутреннего слуха поэта и настраивания на “высокий лад”», «зарождение внутреннего звучащего образа» [Черашняя 2011: 16-17].

Дадим **определение** категории дословесного, важного для данной статьи. Дословесное – категория мышления и интуитивного прозрения, используемая для характеристики свойств элементов литературного произведения, относящихся к стадии его создания до словесного воплощения (дословесной стадии) и возможному естественному или искусственному сохранению части из них в тексте.

Обозначим **гипотезу** в данной статье. Произведение продуктивно исследовать с учётом категории «дословесное». В тексте могут бытовать ставшие словесными дословесные элементы. Метафора и идеограмма – одни из наиболее сильных индикаторов проявления дословесных элементов в тексте, они являются лиминальными элементами между дословесным и словесным в тексте. Естественное присутствие в метафоре и идеограмме дословесных элементов делает восприятие тропов сильнее. Моя гипотеза опирается на аналитическое осмысление метафоры и идеограммы: чтобы воспринять их в тексте, необходимо воссоздать в сознании эти тропы целиком: увидеть два плана метафоры, соединённые автором, и вновь соединить их, определить центр и части идеограммы. Особый интерес приобретают случаи реализации метафоры и перекрёстный обмен метафорическими признаками между двумя метафорическими объектами.

**Целью статьи** является анализ стихотворений новейших русских авторов с целью обнаружения дословесных элементов в зоне метафоры и идеограммы. Из цели вытекают **задачи** поиска и анализа «промежуточного» метаболы, центра идеограммы, к которому тяготеют её части, случаев реализации метафоры и обмена признаками между метафорическими предметами.

Во второй половине XX века – начале XXI века наблюдается первичное внимание к феномену метафоры. С одной стороны, метафора очень активна в поэзии: её образ различен у крупных авторов (Алексей Парщиков, Аркадий Драгомощенко, Александр Скидан, Андрей Сеньков и др.), метафора интенсивно развивается у поэтов разной величины. С другой стороны, пристальный интерес к метафоре проявляют учёные и эссеисты. Вводятся в научный оборот термины «метаметафора» (Константин Кедров) и «метаболы» (Михаил Эпштейн). Термин «метаметафора» был придуман К. Кедровым в 1978 г. Впервые суть метаметафоры в печати была объяснена автором в работе «Метаметафора Алексея Парщикова». «Метаметафора отличается от метафоры, как метagalaktika от galaktiki», в метаметафоре – «каждая вещь – вселенная» [Кедров 1984: 90-91; Кедров 1989], – пишет Константин Кедров. Главная особенность метаметафоры, по мнению К. Кедрова, – двойная инверсия внутреннего и внешнего (выворачива-

ние или инсайдаут). Метабола, по М. Эпштейну, – это «выведение в дискурс промежуточного понятия П, которое становится центральным, объединяет удалённые предметные области и создаёт непрерывный переход между ними. Формула метаболы: И  $\diamond$  П  $\diamond$  Р, где Исходное и Результирующее взаимобращаются через выведенное в текст Промежуточное» [Эпштейн 1988: 166-169], в то время как в метафоре «И – исходное слово, Р – результирующее слово, а переход от первого ко второму осуществляется через промежуточное понятие П, которое никогда в дискурсе не присутствует» [Дюбуа, Эделин 1986: 56].

Проблематики метафоры в своих эссе и письмах нередко касается Алексей Парщиков. В эссе об Александре Колдере «Вверх ногами. Метаневесомость» [Парщиков 2006: 159] он скорее размышляет о возможностях собственной метафоры, даруя Колдеру часть своей поэтики.

Эзра Паунд приходит к понятию идеограммы, части которой движутся к недостижимому центру, а не друг к другу, как в метафоре. Здесь важно не достижение центра, а энергия при движении к нему; части идеограммы словно пытаются преодолеть разрыв, делающий их соотносённость невозможной [Паунд 1997; Чухрукидзе 1999]. Вихревое движение энергий, образующее произведение путём взаимодействия частей внутри него, Паунд определял как вихрекс. По Паунду, «вихрекс – это не просто владение техникой или какие-то навыки, это разумение и знание жизни во всей её полноте, это красота, небеса и ад, сарказм, подлинный круговорот силы и чувства» [Materer 1979]. Понятие «вихрекс» впервые появилось в 1 номере журнала «Blast» (1914), вышедшего в результате общих усилий Эзры Паунда и Уиндема Льюиса. Эрнест Феноллоса в работе о китайской идеограмме говорит об энергичном обмене между объектом и субъектом [Fenollosa 1969: 10-13] и как предшественник близок Паунду.

Ряд исследований других авторов касается интересных локальных, описательных, зачастую историко-литературных проблем в области метафоры [Темиришина 2012; Буйко 2013; Донская 2013]. Характерно, что о метафоре много пишут практикующие поэты.

В одной из своих статей, посвящённой локальному исследованию метафорики определённого поэта (Андрея Сен-Сенькова), я заявила об исследовании не метафоры, а метафорического типа мышления, под которым имела в виду «использование метафоры и близких ей тропов как основного способа поэтического мышления, ментальное сгущение метафор, насыщение ими поэтического текста, а не просто наличие метафор в поэтическом арсенале автора» [Зейферт 2015: 229]. Термин «метафорический тип мышления» вытекает из понятия «метафорический стиль». Как считает Б. В. Томашевский, «в зависимости от преоб-

ладания метафоры или метонимии можно характеризовать стиль писателя как метафорический или метонимический» [Томашевский 1996: 66]. Это утверждение восходит к гипотезе В. М. Жирмунского, о чём сообщает в комментариях к учебнику Б. В. Томашевского С. Н. Бройтман: «Идея наличия метафорического и метонимического стилей восходит к работам В. М. Жирмунского. <...> А. Блок в статье 1921 г. «Поэтика Блока» определяется им как “поэт метафоры”. В 30-е годы к понятиям метафорического и метонимического стилей обращается Р. Якобсон, характеризуя стиль Б. Пастернака как “метонимический»» (Заметки о прозе поэта Пастернака / Якобсон Р. Работы по поэтике. – М., 1987.)» [Бройтман 1996: 315].

Авторы, уделяющие активное внимание метафоре, могут относиться к разным школам и направлениям (метареализм, концептуализм, конструктивизм и др.). В настоящей статье гипотеза доказывается на **материале** лирики Алексея Парщикова, Аркадия Драгомощенко, Андрея Таврова, Владимира Аристового, Юрия Казарина, Игоря Булатовского.

Нередко консерватором дословесных элементов в тексте становится троп (метафора, идеограмма).

Так, при создании идеограммы важнейшим дословесным элементом, явленным в тексте, становится недостижимый центр, к которому стремятся части идеограммы. Этот центр обычно остаётся затекстовым, но может сохраниться в тексте. По Эзре Паунду, части идеограммы движутся к центру, но не достигают его. Таким образом, части идеограммы – элементы словесные, а сам «пустой» центр, к которому они движутся, – дословесный. Паунду можно частично возразить: части идеограммы движутся не к центру, а от центра, рождаясь от него, а приближаются к нему лишь инерционно, возвращаясь к нему.

Можно наглядно увидеть, как недостижимый центр запечатлён Аркадием Драгомощенко в «точке слияния», куда стекаются части идеограммы «жёлтое», «иней», «лев», «золото», в то время как центр, излучающий части другой идеограммы («пролёт», «ястреб», «лестница», «крыши»), остаётся затекстовым:

Иные, словно раздвинув полог, вспыхивают тенью,  
чей полог невесом вполне, – от жёлтого к инею, –  
в точке слияния льва с золотом.

Отвесны сети окраин.

Не описать меру усталости весенней земли,  
Предчувствия запахов

(пролёт. ястреб. лестница. крыши)

[Драгомощенко 2005: 32].

(Аркадий Драгомощенко. «Вдоль всех этих чёрных деревьев...»)

А. Драгомощенко показывает здесь центр как «точку слияния» излучаемых от него энергий, то есть застаёт самое раннее, первоначальное состояние только что рождающегося произведения. При сближении или совпадении в тексте центра и его лучей, с одной стороны, парадоксальным образом максимально раздвигаются границы между творящим субъектом (биографическим автором), находящимся на самой ранней стадии зарождения вещи, и объектом изображения, всегда пребывающим в настоящем, с другой – происходит уникальное стяжение всех стадий создания произведения в «настоящее вечное», одновременное – в синхронное.

Характерно, что в этом стихотворении Драгомощенко возникает дополняющий мотивы «пустого центра» мотив «пустоты»: «Утро какой пустоты нас оденет с тобою?». «Пустое утро» – это кусочки плаценты непостижимого центра частей другой идеограммы: «архипелаги слепящие облаков», «небесные острова» и «ветер из области полуденного сечения» [Драгомощенко 2005: 32] («Вдоль всех этих чёрных деревьев...»). Тяготение к центру также усиливают мотивы тяги, дуновения, притяжения:

Тетива маятника.  
Глазного яблока дрожь.  
Узкий парус пустыни

[Драгомощенко 2005: 26].

(Аркадий Драгомощенко. Ослабление признака)

Изображая центр, поэты показывают его постепенный переход в абсолютную тишину, уже неслышную уху человека:

<...>

всем, что пахнет сейчас, как только что срезано, сжато,  
сорвано с веток, срублено, сметено,  
пахнет раем – запахом без возврата;  
так, наверное, там и должно

пахнуть (как здесь), как будто идут от края  
поля зрительного огромные огненные косцы,  
но не двигаются, в каждом взмахе сгорая  
до горького пепла, до сладкой пыльцы,

до тишины, но не той, что ставит на место  
слух, вправляя вывихнутый его сустав,  
а той, что для слуха находит место  
в самой себе, составом его став, –

звуком, целым звуком, но не звучащим,  
а зовущим всё, что ни есть вокруг,  
называющим всё по имени в этой чаще,  
чтоб в ответ услышать звучащий звук,

но не зовущий, а проходящий мимо,  
за деревьями, в сторону той реки,  
где говорят друг с другом неостановимо  
только глухие камушки и немые пузырьки...

[Булатовский 2012: 77]

(Игорь Булатовский. «Все облака перепутаны – где какое...»)

Алексей Парщиков сохраняет множество субъектно-объектных ракурсов в определённом контексте:

Бегун размножит веером легко  
от бёдер дополнительные ноги,  
сам за собой попросится гуськом  
и дышит сам себе в наспинный номер

[Парщиков 2014: 146].

(Алексей Парщиков. Стадион)

В стихотворении Владимира Аристовой сложная смена ракурсов и углов зрения – человек смотрит в глаза находящегося внутри его души, тот устремляется между глаз смотрящего и, когда они разворачиваются за ним, исчезает:

Ты включил свет в потёмках чужой души  
Но чья-то рука его выключила не медля  
На тебя устремились голубые глаза  
этого человека

Ты успел пробежать между ними  
И когда они повернули назад, ты был уже далеко

[Аристов 2015: 36]

(Владимир Аристов. «Ты включил свет...»)

Может ли лексический элемент быть остаточным, органично вросшим в завершившееся произведение, если лексика возникает уже на стадии словесного вычерпывания произведения? Дословесным элементом, отраженным в словесном полотне, может стать только предлексический, пред-словесный элемент. К примеру, сопоставительный признак между двумя объектами в метафоре, который зарождается в то время, когда произведение возникает целиком на дословесной стадии. Этот признак намеренно не вычерпывается словом и обычно остаётся затекстовым в заботе о читательском сотворчестве. Если же он сохраняется в тексте, то именно как «плацентарный» элемент.

М. Эпштейн говорит о метаболе как о метафорическом тропе, в котором наблюдается «выведение в дискурс промежуточного понятия, которое становится центральным, объединяет удалённые предметные области и создаёт непрерывный переход между ними» [Эпштейн 1988: 166-169]. Всегда ли метабола эстетически ценна? Здесь важно отличать естественное вращение в ткань произведения сопоставительного признака как момента рождения, создающее высокохудожественный контекст, и искусственное его монтирование, показывающее слабый художественный уровень. При искусственном припаивании сопоставительного признака неизменно возникает ощущение избыточности смысла, авторского многословия, закрывающее читателю сотворчество.

М. Эпштейн утверждает, что промежуточное «создаёт непрерывный переход» между сопоставляемыми объектами. Но, на мой взгляд, непрерывный переход в подлинной метафоре любого типа, в том числе метаболе, невозможен. Талантливая метабола рождает каскад разрывов, слабая – неполноценный разрыв. «Непрерывный переход» как раз возникает в художественно слабых метаболах. Можно говорить о естественном и искусственном присутствии дословесных элементов в тексте.

В своём стихотворении, посвящённом Аркадию Драгомощенко, Владимир Аристов через метаболу «лезвия слёз» показывает возможность/невозможность человеческим состраданием «вырезать» кусочек пустотного мира как пространства близости к непостижимому и отдохновения. Лексический ряд «надрез», «краснота», «порез», «ранка» обладает высокохудожественной переполненностью. Он приходит из дословесного (и именно поэтому не избыточен) и раскрывает метафору, которую при такой её исчерпанности спасает необычность.

...мир без тебя

тише и тоньше сейчас  
словно бы все  
лезвия слёз своих обнажили  
но всё же оставили мир без надреза  
и некуда закатиться, исчезнуть невинной вещи  
все они, все они здесь,  
сочтены

вижу, лишь лёгкая краснота  
на месте том, где стоял ты  
но через такой порез  
не произойдёт ничего

мы соберём, собираем к себе  
всех, кто летел над настурцией  
всех кто  
по ту сторону ранки

[Аристов 2015: 22-23]

(Владимир Аристов. «Аркадий, можно ль найти ненужный...»)

Приведём примеры высокохудожественных метаболов, метафор с двойными разрывами из поэзии Андрея Таврова («промежуточное» здесь выделено моим курсивом):

...так красный купол Флоренции год ищет совпасть с собой,  
в темноте себя *улиткой*-лучом уцелев

[Тавров 2014: 147].

<...>

Там же, на *пенной* розе, охлаждающей площадь –  
единственная на округу наяда...

[Тавров 2014: 155]

<...>

Вдави эти *снежки*, эти могилы с живыми, живыми  
морями, рыжеволосыми, пятипальными, сапфируоками, с живыми  
внутри,

вдави их друг в друга – в кулаке хрустнет бритва,  
утраченная буква мира, чтоб тихо *растаять*  
[Тавров 2014: 161].  
(Андрей Тавров. Проект Данте. Мальчик-с-Пальчик)

Мотив улитки показывает, как можно спрятаться в самом себе. Слово «пенная» связывает розу и наяду. Таяние снежков в кулаке объясняет исчезновение буквы мира (проведём параллели с романом А. Таврова «Матрос на мачте»: сам образ «матроса на мачте» конфигурацией напоминает утраченную первую букву семитских алфавитов – алеф; изображённая в романе фигура Владимира Соловьёва и есть алеф, возвращение которого сохранит мир).

Особым случаем становится такой, когда из сферы дословесного приходит и проявляется в тексте признак, не общий для метафорических объектов, а принадлежащий одному из них и словно дарованный другому. В этом случае один объект как бы частично прорастивается из тканей другого. Он может быть окрашен в цвет другого, как в этом примере:

Долог был этот парк, и свод неба шевелился – рой синих опилок  
меж полюсами магнита  
[Тавров 2015].  
(Андрей Тавров. Бах, или Пространство ручья)

Эпитет «синий», высокочастотный для изображения неба и крайне редкий для опилок, заполняет здесь всё пространство метафоры.

Овеществление метафоры на глазах реципиента происходит в реализации метафоры, когда метафорический образ приобретает реальные черты.

При реализации метафоры один из её элементов, живущий в воображении, тот, с которым сопоставляется реальный предмет, обретает материальные признаки, как в стихотворении Юрия Казарина:

\* \* \*

Гуси изображают снег:  
он кричит, боится – растает.  
Если близко подходит зверь или человек –  
он срывается и улетает.  
До весны. На один на глубокий вдох  
человека, воды...

И вот – Вернулся.  
Обнимает небо и ждёт, чтобы Бог  
улыбнулся...

[Казарин 2015: 291]

(Юрий Казарин. «Гуси изображают снег...»)

Здесь метафорический «снег» наделяется способностью таять, что приравнивается к «исчезать, улетаая (перелетая)» по отношению к птице. Возникает гибридный образ «снег-гусь», одновременно способный «кричать», «таять», «срыватьсь», «улетать до весны», «обнимать небо», «ждать». Этот цельный образ (грамматически он единственного числа и мужского рода, как снег) черпается из дословесного, из того времени и пространства, где он подлинно существует. Таким образом, субъект одновременно находится в прошлом и настоящем астрономических временах. Подобный субъект предлагаю называть гибридным.

У Алексея Парщикова в стихотворении «Реальная стена» метафорическая стена просвечивается реальными элементами («кирпичная», «кладка»), один из которых («кладка») рождает дочерний троп метафорического типа – сравнение:

Нас пересилит в будущем кирпичная эта руина –  
стена, чья кладка похожа на дальнее стадо коров.  
Именно стена останется, а взаимность  
разбредётся по свету, не найдя постоянных углов

[Парщиков 2006: 77].

В другом стихотворении Юрия Казарина два метафорических объекта «снег» и «собака» как полюсы холода и тепла создают единый образ «горячего, рыжего, золотого» снега, «сухого огня», что возвращает метафору к дословесной, слитной фазе:

\*\*\*

Вернёшь ли Господу рубаху –  
упрёшься в стужу, как в стекло.  
Погладишь снег, потом собаку –  
большое рыжее тепло.

Погладишь белое над бездной,  
погладишь небо с рыжиной,  
сухой огонь в коробке тесной

с последней спичкой ледяной.

На корточках костёр наладишь.  
Обнимешь пламя высотой.  
Погладишь свет и снег погладишь –  
горячий, рыжий, золотой

[Казарин 2015: 338].

Случаи и примеры проявления дословесного в тексте, безусловно, можно продолжить.

Анализ подтверждает нашу гипотезу. Один из важнейших дословесных элементов в произведении – изображённый в нём непостижимый центр, возникающий при создании идеограммы (он редко показан словесно, потому что является дословесным). Другой дословесный элемент, который может оказаться в тексте, – это «промежуточное» метаболы. Овеществление метафоры в процессе рецепции происходит при реализации метафоры. Дословесное озарение автора также проявляется, когда метафорические объекты обмениваются признаками друг друга. Метафора и идеограмма становятся рубежными, лиминальными элементами между дословесным и словесным в произведении.

Автор статьи стремится приблизиться к постижению присутствия дословесного в произведении, делает первые шаги на пути решения этой задачи.

## ЛИТЕРАТУРА

*Аристов В.* По нашему миру с тетрадью. Простодушные стихи. М., 2015. – 76 с.

*Бройтман С. Н.* Комментарий // Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие / вступ. ст. Н. Д. Тмарченко ; коммент. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тмарченко. М. : Аспект Пресс, 1996. С. 315.

*Буйко А. С.* Метапоэтический космос Константина Кедрова // Карповские научные чтения : сб. науч. ст. Вып. 7 : в 2 ч. Ч. 2 / редкол.: А. И. Головня (отв. ред.) [и др.]. Минск : Белорусский Дом печати, 2013. С. 65-68.

*Булатовский И.* Ласточки наконец // Новый мир. 2012. № 10. С. 77.

*Донская Е. В.* Метаметафоризм и образный язык современной культуры // Учёные записки Таврического федерального университета им. В.И. Вернадского. 2013. Т. 26 (65). № 4. С. 225-232.

*Драгомощенко А.* На берегах исключённой реки. М. : ОГИ, 2005. 80 с.

*Дюбуа Ж., Эдлин Ф.* и др. Общая риторика. М. : Прогресс, 1986. 392 с.

*Зейферт Е. И.* О процессе рождения лирического стихотворения: «внутренний образ» и «телесные слова» // Вестник РГГУ. 2015. № 2. С. 22-34.

*Зейферт Е. И.* Метафорический тип мышления А. Сен-Сенькова // Кормановские чтения : статьи и материалы Межвузовской научной конференции (Ижевск, апрель 2015) / ред.-сост. Д. И. Черашня. Ижевск, 2015. С. 228-242.

*Казарин Ю.* Стихотворения. М., 2015. 384 с.

*Кедров К.* Метаметафора Алексея Парщикова // Литературная учёба. 1984. № 1. С. 90-91.

*Кедров К.* Поэтический космос. М. : Сов. писатель, 1989. 334 с.

*Мандельштам О. Э.* Слово и культура // Собрание сочинений в 4 т. М. : Арт-Бизнес-Центр, 1993. Т. 1.

*Парщиков А.* Ангары. М. : Наука, 2006. 234 с.

*Парщиков А. М.* Дирижабли. М. : Время, 2014. 224 с.

*Паунд Э.* Путеводитель по культуре. Сборник избранных статей / сост. К. Чухрукидзе. М. : РФО, 1997.

*Тавров А. М.* Проект Данте. М. : Водолей, 2014. 384 с.

*Тавров А. М.* Бах, или Пространство ручья // Урал. 2015. № 8.

*Темиришина О. Р.* Типология символизма: Андрей Белый и современная поэзия : монография. М. : ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 2012. 290 с.

*Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие / вступ. ст. Н. Д. Тамарченко ; коммент. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко. М. : Аспект Пресс, 1996. 334 с.

*Тынянов Ю. Н.* О литературной эволюции // История литературы. Поэтика. Кино. М., 1977. 578 с.

*Черашня Д. И.* Лирика Осипа Мандельштама: проблема чтения и прочтения. Ижевск, 2011. 294 с.

*Чухрукидзе К.* Pound & F. M.: Логос, 1999. 176 с.

*Эпштейн М.* Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX-XX веков. М. : Советский писатель, 1988. 418 с.

*Fenolossa E.* On a Chinese Written Character / Ed. by E. Pound. California : City Lights Books, 1969.

*Maier T.* Vortex: Pound, Eliot and Lewes. London : Cornell Univ. Press, 1979.

## REFERENCES

*Bulatovskii I.* Lastochki nakonets [Swallows at last]. In Novyi mir. 2012. № 10. P. 77.

*Donskaya E. V.* Metametaforizm i obraznyi yazyk sovremennoi kul'tury [Metametaphorism and the figurative language of modern culture]. In Uchenye zapiski Tavricheskogo federal'nogo universiteta im V.I. Vernadskogo. 2013. T. 26 (65). № 4. P. 225-232.

*Dragomoshchenko A.* Na beregakh isklyuchennoi reki [On the banks of an exclusive river]. Moscow : OGI, 2005. 80 p.

*Dyubua Zh, Edelin F.* i dr. Obshchaya ritorika [General rhetoric]. Moscow : Progress, 1986. 392 p.

*Zeifert E. I.* O protsesse rozhdeniya liricheskogo stikhotvoreniya: «vnutrennii obraz» i «telesnye slova» [On the process of the birth of a lyric poem: “internal image” and “corporeal words”]. In Vestnik RGGU. 2015. № 2. P. 22-34.

*Zeifert E. I.* Metaforicheskii tip myshleniya A. Sen-Sen'kova [Metaphorical type of thinking of A. Sen-Senkov]. In Kormanovskie chteniya : stat'i i materialy Mezhdvuzovskoi nauchnoi konferentsii (Izhevsk, aprel' 2015) / red-sost. D. I. Chersashnyaya. Izhevsk, 2015. – P. 228-242.

*Kazarin Yu.* Stikhotvoreniya [Poems]. Moscow, 2015. 384 p.

*Kedrov K.* Metametafora Alekseya Parshchikova [Metametaphor of Alexei Parshnikov]. In Literaturnaya ucheba. 1984. № 1. P. 90-91.

*Kedrov K.* Poeticheskii kosmos [Poetic cosmos]. Moscow: Sov. Pisatel', 1989. 334 p.

*Mandel'shtam O. E.* Slovo i kul'tura [Word and culture]. In Sobranie sochinenii v 4 t. Moscow : Art-Biznes-Tsentr, 1993. T. 1.

*Parshchikov A.* Angary [Hangars]. Moscow : Nauka, 2006. 234 p.

*Parshchikov A. M.* Dirizhabli [Dirigibles]. Moscow : Vremya, 2014. 224 p.

*Paund E.* Putevoditel' po kul'ture. Sbornik izbrannykh statei [Culture Guide. Collection of Selected Articles] / sost. K. Chukhrukidze. Moscow : RFO, 1997.

*Tavrov A. M.* Proekt Dante [Project Dante]. Moscow : Vodolei, 2014. 384 p.

*Tavrov A. M.* Bakh, ili Prostranstvo ruch'ya [Bach, or Creek Space]. In Ural. 2015. № 8.

*Temirshina O. R.* Tipologiya simvolizma: Andrei Belyi i sovremennaya poeziya : monografiya [Typology of Symbolism: Andrei Bely and Modern Poetry : monograph]. Moscow : IMPE im. A.S. Griboedova, 2012. 290 p.

*Tomashevskii B. V.* Teoriya literatury. Poetika : ucheb. posobie / vstup. st. N. D. Tamarchenko ; komment. S. N. Broitmana pri uchastii N. D. Tamarchenko [Theory of literature. Poetics : Study Guide / Introductory article of N. D. Tamarchenko ; comments of S. N. Broitman with the participation of N. D. Tamarchenko]. Moscow : Aspekt Press, 1996. 334 p.

*Tynyanov Yu. N.* O literaturnoi evolyutsii [About literary evolution]. In Istoriya literatury. Poetika. Kino [History of literature. Poetics. Movie]. Moscow, 1977. 578 p.

*Chersashnyaya D. I.* Lirika Osipa Mandel'shtama: problema chteniya i prochteniya [Lyrics of Osip Mandelstam: the problem of reading and perusal]. Izhevsk, 2011. 294 p.

*Chukhrukidze K.* Pound & F. Moscow : Logos, 1999. – 176 p.

*Epshtein M.* Paradoksy novizny. O literaturnom razvitii XIX-XX vekov [The paradoxes of novelty. On the literary development of the twentieth and twentieth centuries]. Moscow : Sovetskii pisatel', 1988. 418 p.

*Fenollosa E.* On a Chinese Written Character / Ed. by E. Pound. California : City Lights Books, 1969.

*Materer T.* Vortex: Pound, Eliot and Lewes. London : Cornell Univ. Press, 1979.

Данные об авторе

**Зейферт Елена Ивановна** – доктор филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет.

Адрес: 125993, Россия, Москва, Миусская пл., 6.

E-mail: [elena\\_seifert@list.ru](mailto:elena_seifert@list.ru)

Author's information

**Seifert Elena Ivanovna** – Doctor of Philology, Associate Professor, Russian State University for the Humanities.

**М.С. Костюхина**

ORCID: 0000-0001-8016-7676

*Санкт-Петербург, Россия*

E-mail: eakost@yandex.ru

УДК 821.161.1-93

DOI 10.26170/ufv20-01-04

## **ВВЕДЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРНОЕ СОБАКОВЕДЕНИЕ (ТЕКСТЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ)**

**Аннотация.** Среди животных, ставших персонажами литературных произведений, особое место занимают собаки. Верность и преданность людям, близость к дому и быту ребенка сделали собак излюбленными героями отечественной и зарубежной литературы для детей.

Хотя собака является таким же литературным персонажем, как и другие герои художественных произведений, ее образ имеет свою специфику, определяемую внелитературными контекстами (история собаководства, кинологическая культура и этика обращения с животными). В то же время образ собаки связан с важнейшими для отечественной литературы контекстами (социальным, морализаторским, натурфилософским).

Литературному образу собаки посвящены содержательные работы по изучению репрезентации зверей в русской культуре. Но лишь единичные из них касаются детского материала, хотя именно в детской литературе собака является одним из самых любимых и часто встречаемых персонажей. Цель данной статьи – дополнить раздел литературного собаководения материалом из отечественной детской литературы. Предметом анализа являются клички собак, их породы, портретные описания, а также обзор «собачьей» тематики детских книг.

*Ключевые слова:* животные в литературе, художественный образ собаки, собаки породистые и дворняжки, клички собак.

**M.S. Kostyukhina**

*Saint-Petersburg, Russia*

## **INTRODUCTION INTO CANINE LITERATURE (TEXTS FOR CHILDREN)**

**Abstract.** Among animals that have become characters in literary works, dogs occupy a special place. Fidelity and devotion to people, proximity to the child's home and everyday life made dogs favorite heroes of domestic and foreign literature for children.

Although the dog is the same literary character as other heroes of fiction, its image has its own specifics defined by extra-literary contexts (the history of dog breed-

ing, cynological culture and the ethics of handling animals). At the same time, the image of a dog with contexts that are most important for Russian literature (social, moralizing, natural philosophical) is associated.

The literary image of the dog is devoted to substantial work on the study of the representation of animals in Russian culture. But only a few of these relate to children's material, although the dogs are one of the most beloved and frequently encountered characters in children's literature. The purpose of this article is to supplement the section of literary dog science with material from domestic children's literature. The subject of analysis is the nicknames of dogs, their breeds, portrait descriptions, as well as an overview of the "dog" theme of children's books.

*Keywords:* Animals in literature, dog's word image, well-bred dogs and mutts, dogs' names.

Среди животных, ставших персонажами литературных произведений, особое место занимают собаки. Верность и преданность людям, близость к дому и быту ребенка сделали собак излюбленными героями отечественной и зарубежной литературы для детей. Оценка того, как человек и общество относятся к животному, в литературе не сводится к тривиальным утверждениям типа «собака – друг человека». Образ собаки служит маркером сословных нравов, социальных конфликтов и этических поступков.

Хотя собака является таким же литературным персонажем, как и другие герои художественных произведений, ее образ имеет специфику, определяемую внелитературными контекстами (история собаководства, кинологическая культура и этика обращения с животными). В то же время образ собаки связан с важнейшими для отечественной литературы контекстами (социальным, морализаторским, натурфилософским).

Литературному образу собаки посвящены содержательные работы по изучению репрезентации зверей в русской культуре [Звери и их репрезентации в русской культуре 2010; Куляпина, Скубач 2005]. Но лишь единичные из них касаются детского материала, хотя именно в детской литературе собака является одним из самых любимых и часто встречаемых персонажей [Карпов 2013]. Цель данной статьи – дополнить раздел литературного собаководения материалом из отечественной детской литературы. Предметом анализа являются клички собак, их породы, портретные описания, а также обзор «собачьей» тематики детских книг.

### *Автобиографический дискурс в произведениях о собаках*

Автобиографический дискурс в произведениях о собаках (воспоминания о детстве, случаи из жизни) часто оказывается не только ху-

дожественным приемом, но и подкреплен фактами из биографии писателя<sup>(1)</sup>. Опыт общения писателя с собаками может быть долголетним и разносторонним (многие литераторы держали собак, а некоторые из писателей, например, М. М. Пришвин и А. И. Куприн, были страстными собачниками), а иногда коротким и эпизодическим (как в жизни С. А. Есенина). Появление собаки открывает не только новый этап в жизни писателя, но и становится событием в его творчестве. Сошлемся на слова Ю. Я. Яковлева: «В моей жизни собака – это новый, с её помощью открытый горизонт жизни. Новая запевшая струна. Новые переживания, новые страдания и радости» [Яковлев 1966: 48]. «Новые переживания» подтолкнули автора, прежде не писавшего о собаках, к созданию рассказов, им посвященных.

За пределами детской литературы остается негативный опыт общения писателя с животными. О том, что такой опыт был у многих авторов, можно узнать из мемуарных текстов. В юмористических рассказах Н. Н. Носова много историй о том, как дети находят общий язык с собаками. У самого писателя с детства остались кошмарные воспоминания о псе, долгое время изводившем мальчика (пес стоял возле булочной, куда ребенка посылали за хлебом). «Меня этот рыжий бродяга, этот сухопутный крокодил, этот, с позволения сказать, «наш четвероногий друг», изводил до такой степени, что я не рад был и жизни» [Носов 1978: 71]. В рассказах Носова для детей «четвероногие друзья» описываются без всякой иронии.

Ссылки на личный опыт общения с животными может быть заявлен уже в названии (И. С. Шмелев «Мой Марс»). Стремись изначально заявить симпатию к собственным собакам, писатель готов пожертвовать оригинальным названием, выбирая типовое (И. С. Соколов-Микитов «Мои собаки», Л. А. Сергеев «Мои собаки»). Некоторые из писательских собак удостоились отдельных произведений, сохранив в литературе свои клички и породы (например, меделянин по кличке Сапсан в одноименном рассказе А. И. Куприна, мордаши Мильтон и Булька в рассказах Л. Н. Толстого, дворняжка Бобка и спаниэль Томка в произведениях Е. И. Чарушина, фокстерьер Микки у Саша Черного, ирландский сеттер Ярик и пойнтер Лада в одноименных рассказах М. М. Пришвина, пес Чейз, смесь ротвейлера и мастино, в рассказе М. В. Семёновой).

В писательских дневниках и мемуарной прозе часто встречаются описания внешнего вида собак, особенностей их поведения, а также происшествия, с ними связанные (дневники М. М. Пришвина, которые писатель вел на протяжении всей жизни, полны подробных записей о его собаках). Некоторые из записей легли в основу художественных

произведений о собаках (дневниковые записи Л. Н. Толстого об охотничьих собаках Бульке и Мильтоне, Ю. М. Нагибина о дворняге Митьке и эрделе по кличке Проша). Сопоставление литературных текстов с дневниковыми записями подтверждает документальную точность в рассказах о собаках. Иногда рассказы о собаках служат единственным источником биографических сведений о полузабытом детском писателе (в остальных произведениях автора «художеств» больше, чем фактов)<sup>(2)</sup>.

Существование реальных прототипов у литературных животных подтверждается не только биографическими фактами из жизни писателей и ссылками на их личный опыт, но также особым лирическим тоном в описаниях любимых животных («Родная душа», 2007 – название сборника рассказов о собаках, написанных современными авторами). Собаки часто оказываются персонажами лирической прозы, с ее исповедальным характером (остальным персонажам-животным редко выпадает такая честь).

Лирический тон сохраняется и в рассказах о собаках писателей, написанных близкими к автору людьми. Рассказ К. Г. Паустовского «Дружище Тобик» имеет подзаголовок «о собаке Александра Грина». Невзрачного песика-дворнягу, по словам Паустовского, весь двор считал «дураком». Грин же обращался к псу с вежливой приветливостью «дружище Тобик». Не трудно было заменить связь между презрением окружающих к собаке и их неприятием самого Грина, чудаковатого человека и романтического писателя. После смерти Грина пес ослеп, тоскуя о своем хозяине. Свой рассказ Паустовский завершил словами: «Единственные живые существа на земле, которые умирают от разлуки с человеком, – это собаки». В этих словах звучала глубокая печаль по поводу того, как легко забыли А. Грина его современники.

Некоторые критики упрекали писателей в том, что собаки в их произведениях заслоняют собой образ человека. В этих упреках есть доля истины: истории о собаках часто оказываются вне общественных запросов, предъявляемых к человеку. Но именно поэтому произведения о собаках пережили отбор временем, тогда как многие «актуальные» рассказы остались в пределах своей эпохи.

### *Кличка собаки как литературное имя*

Имена четвероногих персонажей русские писатели черпали из реальной жизни. Самые распространенные в русском быту клички (Жучка, Барбос, Бобик и Шарик) стали наиболее частотными и в художественной литературе (рассказах, повестях, стихах, детских песенках). Популярность этих кличек была столь велика, что они стали употреб-

ляться в русской речи и в литературе как нарицательные для обозначения собак вообще. Помимо общеупотребительных жучек и барбосов было много кличек, привязанных к определенной породе собак и их назначению (охотничьи, комнатные). Значительная часть собачьих кличек имеет давнюю историю и представляет собой результат обрусения заимствованной лексики и переосмысления ее [Кторова 2002]. Русская пословица «по шерстке и кличка» определяла народную этимологию канисмиюв (кличек собак). Так, Жучками принято было называть дворняжек черной масти и небольших по росту. В понимании русских людей такая кличка указывала на сходство собаки с жуком (на самом деле кличка Жучка родилась от французского «жужу», что значит «игрушка», и к русскому слову «жук» отношения не имеет).

Выбор клички свидетельствовал о вкусах того социального круга, к которому принадлежал хозяин собаки. Княгиня-аристократка в повести Ф. М. Достоевского «Нечочка Незванова» (1847) посчитала плебейской кличку Фрикса, поэтому велела переименовать бульдога в Фальстафа – это «англоманское» имя, на ее взгляд, соответствовало высокому стилю княжеского дома. Клички собак раннего советского времени отражали воинственную идеологию 1930-х гг. (овчарка Дозор в одноименном стихотворении З. Н. Александровой, овчарки Верный и Смелый в рассказах А. П. Гайдара), зато традиционные охотничьи клички в те годы воспринимались как «старорежимные» и «барские».

Выбор литературного имени собаки отражает социальные реалии, идеологические запросы и модные предпочтения, но в то же время не является калькой с действительности. Известно, что большую популярность среди владельцев породистых собак имели англоманские клички (Лорд, Леди, Дези, Кейт, Кинг), а также «агрессивные» клички на славянский манер (Убей, Догоняй, Угар, Разорвай), но в художественной литературе и те, и другие представлены мало. Английские клички в произведении часто заменялись русскими эквивалентами (английского сеттера И. С. Соколова-Микитова звали Ирэн, но в литературу эта собака вошла под кличкой Ринка-Малинка). Для воссоздания колорита славянского прошлого писатели предпочитали выбирать «мирные» клички, например, пес Соколко в «Сказке о мертвой царевне и семи богатырях» А. С. Пушкина. Возможно переосмысление старинной охотничьей клички в новом контексте: пес по кличке Давило в повести Ю. И. Ковалея «Недопесок» (1975) был пущен охотником Ноздрачевым (переключка с гоголевским Ноздревым) на поиск свободолюбивого пса (к чести для охотничьего пса он занялся зайцем, а не беглецом).

За пределами литературы остались насмешливые клички-дразнилки, которые давали собакам писатели. Своего пса А. П. Гайдар

назвал Жуликом, но среди собак в произведениях писателя Жуликов нет. Кличка Жулик в рассказе В. Ю. Драгунского «На Садовой большое движение» относится не столько к собаке, сколько к ее хозяину – циничному обманщику.

Кличка собаки в литературе, как и имя любого другого персонажа, служит способом характеристики четвероногого героя. Вынося имя собаки в заголовки произведения, писатели подчеркивают значительность и индивидуальность персонажа. Часто встречаются имена, отражающие внешний вид собаки (рыжеватая Каштанка в рассказе А. П. Чехова, огненно-красный Марс в рассказе И. Шмелева, Белый Бим Черное ухо в одноименной повести Г. Н. Троепольского). Обстоятельства жизни собаки также влияют на выбор имени персонажа (Муму у немого дворника в рассказе Тургенева, пес Соленый, найденный на морском берегу, в рассказе Ф. Кнорре), как и ее нрав (озлобленная Кусака в одноименном рассказе Л. Андреева).

В детской литературе писатели предпочитают ориентироваться не на житейские практики названия собак, а на детскую логику и игровое сознание ребенка. Очень распространена комическая игра с именами собак. Это щенки Плих и Плюх в одноименном стихотворении Д. Хармса, Такса-клякса в одноименном стихотворении А. Б. Мариенгофа, собачка Пулька и охотник Булька в «Приключениях Незнайки и его друзей» (1954) Н. Н. Носова, эрдель по имени Сардель в сказочной повести Е. Чеповецкого «Непоседа, Мякиш и Нетак». Встречаются звукоподражательные имена-клички, воспроизводящие детскую речь. Собаке в сказочной повести «Доктор Айболит» (по Г. Лофтингу) К. Чуковский дал кличку Авва, именно таким звукоподражанием называют собак маленькие дети. В кличке собаки может быть отражена парадоксальная детская логика. Героиня книжки А. И. Введенского «О девочке Маше, о собаке Петушке и кошке Ниточке (1937) назвала собаку так потому, что петухи кричат громче всех, а собака Петушок, по мнению ее хозяйки, лаяла громче всех. Черная собачка в восприятии ребенка похожа на щетку, отсюда ее кличка Щетка (Я. Л. Аким «Учитель Так-Так и его разноцветная школа», 1968). Детский протест против слов взрослых о непутовой собаке вылился в кличку Путька (З. Е. Журавлева «Путька», 1967), а фраза с негативным оттенком «развели тут собак» воспринимается детским сознанием как кличка «Развелитутсобак» (И. П. Токмакова «Ростик и Кеша», 1972). Обилие уменьшительно-ласкательных форм при назывании собаки выражает детскую любовь к четвероногому другу (порой вопреки уродливому виду или отнюдь не маленькому размеру). По-детски радостное назы-

вание собаки отражено в кличке Мойпес – именно так зовет своего пса сельский паренек по имени Рыжик (А. И. Свирский «Рыжик», 1901).

На выбор имени влияют культурные и социальные коннотации, связанные с той или иной кличкой собаки. Некоторые из коннотаций стали устойчивыми, а сами клички и названия породы превратились в имена нарицательные (шавка, барбос, легавый). «Барбосами» в XIX веке дразнили грубых и недалеких людей (например, зрителей в училищах или городских). Похожая семантика сохраняется и за литературным персонажем. Про собаку, укусившую крокодила в одноименной сказке К. И. Чуковского, говорится: «И какой-то барбос / Укусил его в нос, / Нехороший барбос, невоспитанный». Иная семантика у собачьей клички Полкан, родившейся из имени богатыря Полкана, персонажа сказочной повести «Бова-королевич». Полканы в литературе – это большие собаки с чувством собственного достоинства. Таков «Полкан-великан, лохматый и зубатый» в рассказе А. П. Гайдара «Голубая чашка» (1935). Эту сторожевую собаку, охраняющую колхозные поля, боятся все мальчишки, но к честным гражданам Полкан относится дружелюбно. В басне С. В. Михалкова «Полкан и Шавка» (1945) честный Полкан героически гибнет в битве с волками, а Шавка, пресмыкающаяся перед врагами, находит позорную смерть («Сей басне не нужна мораль. / Мне жаль Полкана. Шавки мне не жаль!»).

Самые известные литературные клички перешагнули пределы своего произведения и стали нарицательными: лающая на слона Моська (из басни И. А. Крылова), верный Трезор (из сатирической сказки М. Е. Салтыкова-Щедрина). Знаменитые строчки С. А. Есенина «Дай, Джим, на счастье лапу мне» из стихотворения «Собаке Качалова» (1925) сделали собачью кличку Джим фактом литературы. Писатель Ф. А. Абрамов назвал свой рассказ о благородной собаке по кличке Дар «Потомок Джима» (1984), имея в виду стихотворение Есенина. В черновиках рассказа была прямая отсылка к есенинскому Джиму, от которого вел свою родословную Дар. Но затем Абрамов отказался от ссылки на семейное предание, сохранив только название (видимо, писатель считал общеизвестным фактом то, о каком Джиме идет речь в названии рассказа).

Бывает и так, что имя животного из художественного произведения (особенно экранизированного) «идет в народ» и оказывается популярной кличкой собаки. Кличка милицейской овчарки Мухтар стала любимой у собачников после издания повести И. М. Меттера «Мухтар» (1960) и выхода фильма «Ко мне, Мухтар!» (1964). Советские подростки с гордостью называли своих щенков Мухтарами, даже если

те не были овчарками. Эта кличка ассоциировалась с мужеством и верностью и стала нарицательной для собаки, готовой к совершению подвига (к подвигу готовили себя и советские дети). Иные ассоциации вызывает кличка собаки Динго. Именно так Ю. Я. Яковлев назвал свою овчарку в честь любимой книги «Дикая собака Динго, или повесть о первой любви» (1939) Р. И. Фраермана. В кличке Динго отразилось романтическое восприятие мира писателя, а не идеалы служебного собаководства. Такой же выбор делает героиня рассказа Яковлева «У человека должна быть собака» (1967). Тонко чувствующий и романтически настроенный мальчик мечтает о собаке, которую хочет назвать именем Динго.

Если животное в произведении получает несколько кличек, это мотивировано обстоятельствами собачьей жизни, сменой ее хозяев, а также идейным контекстом произведения. Каштанка в доме дрессировщика стала Теткой – это имя подходило для участия в цирковом представлении, а также свидетельствовало о периоде «очеловечивания» в жизни собаки (гуманное отношение к собаке, открытие в ней таланта). Собачонку, которая никому не принадлежала и жила в балагане среди русских пленных (там же находился Пьер Безухов), французы звали Азор, солдат-сказочник Фемгалкой, другие называли ее Серый или Вислый (Л. Н. Толстой «Война и мир»). «Непринадлежание» (слово, созданное писателем) собаку нисколько не смущало. Равнодушные к имени (роду, званию, положению) переживает и Пьер, потерявший всякий интерес к прежде значимым для него социальным регалиям и сословным привилегиям.

Значимым в литературном произведении является выбор лексического варианта слова «собака» и синонимичных ему. «Собачонка» и «шавка» выражают презрительную оценку, в то время как «собачка» или «песик» имеют положительные коннотации. Маленькую и зловредную Полтабуретку, которая имела скверный характер и любила укусить сзади, Ю. И. Коваль называет собачонкой, а благородную Пальму, давшую приют беглецу-недopesку, уважительно собакой (повесть «Недopesок», 1975). Писатели изобретательны в придумывании всевозможных вариантов слова «собака». В рассказе М. М. Зощенко «Интересно придумала» (из цикла «Хитрые и умные») писатель изощряется в назывании своей героини: «собака по имени Лешка», «наша собачища», «наша собачонка». Все варианты содержат положительно-уважительную оценку, поскольку речь в рассказе идет о маленькой, но умной («как профессор») собаке, сумевшей найти способ достать колбасу с высокого комода. Играя с вариантами слова «собака», Зощенко

нарочито избегал уменьшительно-ласкательных форм, ставшими клише при описании собак в детской литературе.

### *Литературные дворняжки и породистые собаки*

На породу собаки писатель, как правило, указывает при первом же упоминании своего персонажа, затем следует описание экстерьера собаки и ее повадок. Начало портретным описаниям собак положили русские писатели славянофильского направления середины XIX в., открывавшие охоту как важную часть национальной жизни. Портретные описания охотничьих собак были непременной частью охотничьих рассказов, и сделаны они были с использованием профессиональной лексики охотника-собаковода. Традиция использования кинологической терминологии продолжилась в советской литературе, где служила доказательством того, что автор знает свое дело (ранняя советская эпоха ценила среди писателей «бывалых людей», по определению С. Я. Маршака). Речь и язык собаководов, часто основанные на метких сравнениях и образных выражениях, придавали своеобразие художественному стилю писателя<sup>(3)</sup>.

В литературном портрете собаки важен не только экстерьер, но и «человеческие» черты. Особенно часто описываются собачьи глаза. Как правило, это «добрые глаза», которые контрастируют с непрезентабельным видом собаки или ее внешней суровостью. На доброте в чертах собаки всегда делается акцент в детской литературе. «Пес был большой и пегий. Он линял, и шерсть висела клочьями на худых боках. У него была добрая розовая пасть и чудесные коричневые глаза» [Крапивин 1975: 54]. Авторы «взрослых» произведений склонны давать развернутую характеристику собачьего взгляда с отсылками к психологии характера. «И тут-то я обратил внимание на глаза этой собаки. Они были ярко-рыжего цвета, живые и серьезные. Их взгляд был тверд, доверчив и пронизателен, без малейшего оттенка угодливости. Они не бегали, не моргали, не прятались. Казалось, они настойчиво спрашивали меня: «Зачем я живу здесь, посаженный на цепь? Зачем ты пришел ко мне? Ведь не со злом?». Так умеют смотреть лишь лохматые пастушьи собаки в горах» (А. И. Куприн «Завирайка, собачья душа», 1928) [Куприн 1971: 447].

Портретного описания заслуживают как породистые собаки, так и безродные дворняжки, причем, таковых в русской литературе намного больше, чем породистых. Неказистый вид дворняги искупается милыми чертами в ее портрете. Особенно изобретательны в описании дворняжек детские писатели. В. Ю. Драгунский описывает безродную со-

бачонку так, как будто она одета в пестрый клоунский наряд: «за ним плелась такая лохматенькая собачушка, сделанная из разных шерстей. Были кусочки шерсти черненькие, были беленькие, попадались рыженькие, и был один зеленый... хвост у нее завивался крендельком, одна нога поджата» («На Садовой большое движение», 1961). Нередко портрет дворняжки завершается эмоциональным пассажем, открыто выражающим симпатию автора к животному.

Выбор породы собаки в литературе может быть мотивирован житейскими пристрастиями автора. Некоторые писатели были поклонниками определенной породы собак (фоксоманом называли Сашу Черного, спаниэлистом был В. В. Бианки). Но ради художественных целей автор готов отказаться от желания запечатлеть любимую породу. Известно, что А. П. Чехов любил такс и держал у себя несколько собак этой породы, но героиней рассказа «Каштанка» (1887) сделал дворняжку, лишь внешне похожую на таксу (такую собаку мог иметь столяр, человек из низкого звания). В рассказе А. И. Куприна «Белый пудель» (1903) о жизни странствующих цирковых артистов персонажем является королевский пудель (собаки такой породы хорошо дрессируются и часто используются в цирке), но у самого Куприна опыт общения с пуделями был не очень удачный. В повести Ю. И. Коваля о пограничниках «Алый» (1969) героиней стала восточно-европейская овчарка, хотя к овчаркам Коваль не испытывал симпатии. У писателя Ю. М. Нагибина любимыми собаками были эрдель-терьеры, но свой «Гимн дворняжке» он посвятил вовсе не эрделям. Любимой собакой Ю. П. Казакова был фокстерьер по кличке Чиф, но его литературный персонаж Арктур из породы гончих.

В рассказах из жизни охотника часто речь идет о различных видах охотничьих собак (пойнтеры, легавые, сеттеры), которые в действительности были у автора. Но сюжеты таких рассказов не дублируют реальный охотничий опыт писателя, а иногда и вовсе противоречат ему. Так распространенный в детской литературе сюжет о не совершенном на охоте выстреле (из-за гуманных соображений) или нетронутой собакой добычи (из жалости к жертве) находится в явном противоречии с фактами из биографии писателей.

Не миновала литературу и мода на различные породы собак. Как правило, упоминание модной породы служит указанием на социальную принадлежность владельца собаки, а также характеризует определенную эпоху. Дама с собачкой в одноименном рассказе А. П. Чехова прогуливается со шпицем – модный аксессуар у дам конца XIX века. Дамы предшествующей эпохи предпочитали держать собак-левреток, что часто упоминается в исторических романах. Комнатные породы

собак привозились из-за границы и стоили дорого, а отвечать за барских любимиц приходилось дворовым людям и прислуге. Жестокое наказание крепостных, виновных в потере собаки, служит характерной деталью в описании крепостнической эпохи.

Почти два столетия образцовыми собаками в литературе считались сенбернары и ньюфаунленды, про подвиги которых по спасению людей рассказывалось в детских журналах и книгах по чтению. Эти породы собак были экзотикой в России, а весь материал об их подвигах издатели брали из европейских сборников для детского чтения (Л. Н. Толстой «Сан-готардская собака»).

В литературе советского времени этим крупным породистым собакам не нашлось места. Считалось, что породистые собаки – это барская затея, глубоко чуждая советским людям. Неприязнь советского обывателя к породистой собаке выражено словами одного из персонажей М. М. Зощенко. «А в кухне ихняя собачонка, системы пудель, набрасывается на потребителя и рвет ноги, та пудель, холера ей в бок, и мене ухватила за ноги» (рассказ «Честный гражданин», 1923). Собака «породы пудель» (как и любой другой породы) заставляет героя Зощенко почувствовать свою социальную ущербность.

Негативные коннотации связывались с породой бульдогов, которые ассоциировались с представителями мировой буржуазии (на советских карикатурах английских капиталистов и политиков, например, У. Черчилля, изображали похожими на бульдогов). В сказочной повести А. Н. Толстого «Золотой ключик, или приключения Буратино» (1936) полицейские бульдоги верно служат богачам в Стране Дураков, а доберманы-пинчеры (сыщики) выслеживают бедняков (в сказочной повести К. Коллоди «Пиноккио» порода бульдогов не упомянута).

Не всегда порода собаки в литературном произведении отражает реальные предпочтения людей своего времени. Писатели XIX – начала XX века «не замечали» овчарок. Зато три десятилетия спустя овчарки стали популярными персонажами советской литературы, воплощая беспрекословное послушание, преданность и готовность к жертвенным поступкам (все то же требовалось от советского человека). С концом советской эпохи образы овчарок исчезли со страниц литературы (вопреки реальным собаководческим практикам).

Бывает и так, что порода собаки, описанная в популярном литературном произведении, делает эту породу модной в обществе. Повесть Э. Найта «Лесси» (1940), первое издание которой на русском языке вышло в 1963 году, а затем ее экранизации, пробудили общественный интерес к породе колли, в том числе в советской стране.

В произведениях о том, как собака стала жертвой человеческой злобы или, напротив, проявлением доброты, речь, как правило, идет не о породистых животных, а о дворняжках, «изгоях собачьего племени» (Ю. М. Нагибин). На первое место выступает не стоимость собаки, ее экстерьер или порода, а проявление нравственных качеств человека по отношению к животному. Сочувствие, высказанное дворняжке, служит маркером истинной человечности в характеристике героя. Значительная часть детской литературы русского и советского периода посвящена именно дворняжкам.

Советская «передовая» литература дворняжек особо не жаловала, считая их бесполезными в системе идеологического воспитания (воспитательную задачу выполняли образы собак сторожевых пород).

В произведениях современных российских авторов дворняжек заметно потеснили породистые собаки (иногда очень дорогих и редких пород), интерес к которым растет среди современных любителей и владельцев таких собак. На литературную популярность собак экзотических пород значительное влияние оказывают переводные бестселлеры о собаках, представляющих собой полную энциклопедию по собаководству. Российские авторы обращаются к образам дворняжек в связи с новой для детской литературы темой – это благотворительные приюты для животных и люди, которые посвятили себя этой деятельности (Е. Басова «Деньги, дворняги, слова», 2017).

В детской литературе принципиальное значение имеет не столько конкретная порода собаки, сколько ее размеры и возраст. Маленькая собачка ассоциируется с ребенком, а ее поведение с поведением детей (А. Усачев «Умная собачка Соня», 2002). Детские писатели любят играть на сходстве детского и звериного (С. Я. Маршак «Детки в клетке», 1923, О. В. Перовская «Ребята и зверята», 1925). Особенно популярны в литературе для детей шенки – постоянные герои стихотворных историй, сказок и рассказов из детской жизни (ироническое название детской литературы «щенячье-кошачьей», данное А. П. Чеховым, имеет под собой основание).

### *Тематика детской литературы о собаках*

Значительная часть русской литературы о собаках была изначально обращена к детям. Именно в детских книгах XVIII века появились первые рассказы о собаках, намного опередив эту тему в большой литературе. Во второй половине XIX века – период активного развития русской детской литературы – обращение к образу собаки стало визитной карточкой писателя, пишущего для детей. Это были известные

авторы (Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, К. М. Станюкович, А. И. Куприн, Д. Н. Мамин-Сибиряк, Н. Г. Гарин-Михайловский), а также писатели второго-третьего ряда, запомнившиеся одним произведением (часто это именно рассказ о собаке, например, «Малыш и Жучка» В. И. Дмитриевой). О собаках писали авторы, уехавшие из советской России в эмиграцию (Саша Черный, Иван Шмелев). Широко представлены образы собак в советской литературе для детей (М. М. Пришвин, В. В. Бианки, Е. И. Чарушин, Ю. Я. Яковлев, В. К. Железников, Ю. И. Коваль), а также в произведениях современных российских писателей (М. Л. Москвина, М. В. Семенова, А. О. Никольская-Эксели).

Некоторые произведения о собаках пришли к детям в результате школьных практик («Муму» И. С. Тургенева) или стали таковыми в результате переделок основного текста («Тёма и Жучка» Н. Г. Гарина-Михайловского). Иногда автор сам переделывал для детей текст, напечатанный во «взрослом» журнале (рассказ А. И. Куприна о Сапсане, опубликованный в альманахе «Творчество», был переделан писателем для детского журнала). Переход «взрослых» произведений в детство стал возможен благодаря образам животных, на судьбу которых всегда отзывается сердце ребенка-читателя.

Жанровая картина «собачьей» темы в детской литературе очень разнообразна. Юмористический рассказ, лирическая проза, реалистическая повесть, воспоминания из детства, рассказ из детской жизни – во всех этих жанрах детской литературы встречаются персонажи – собаки. Значительную часть детской литературы традиционно занимают сказочно-фантастические произведения, среди героев которых часто встречаются собаки. Собака выступает помощницей героя в литературных обработках народных сказок (А. П. Платонов «Волшебное кольцо») и сказочных приключениях (песик Тотошка и дворняга Шарик – персонажи произведений А. М. Волкова и Э. Н. Успенского). Фантастика также не обходится без представителей собачьего племени (пес Рэсси в «Новых приключениях Электроника» Е. С. Велтистова). Не менее популярны собаки в поэзии для детей – это стихи, рассказы-вающие об отношениях ребенка к собаке (С. В. Михалков, А. Л. Барто), юмористические истории (Д. Хармс, Б. В. Заходер, Э. Н. Успенский), лирические монологи, в которых ребенок мечтает о собаке (Э. Э. Мошковская, И. П. Токмакова). Современная литература значительно расширила круг жанров, связанных с собакой: это фэнтези и детские детективы с участием четвероногих сыщиков (Ст. Востоков «Секретный пес», 2013).

Широко представлены собаки в жанрах театрального и киноискусства: песнях, мультфильмах, коротких и полнометражных фильмах<sup>(4)</sup>.

Вместе с литературными произведениями, написанными для детей, они образуют огромный культурный пласт тем, образов и сюжетов, связанных с образом собаки.

Тематика и проблематика детской литературы о собаках имеет свою специфику, привязанную к миру детства и практикам воспитания в ребенке азов гуманности. Они накладывают на детского писателя определенные ограничения. Так, сильно редуцирована в детской литературе охотничья тема, хотя многие отечественные писатели еще в раннем детстве получили первый охотничий опыт и очень гордились им (но не в изданиях для детей). Есть и специфически детские темы: это картинки из жизни маленького ребенка, его знакомство с окружающим миром, описание детских игр с собакой (К. Д. Ушинский «Бишка», 1870). Сценки с участием собак служат в детской литературе поводом для морального урока, а детская способность очеловечивать животных легко переносит этот урок на человеческие отношения (Л. Н. Толстой «Лев и собачка», 1874).

Многочисленные произведения детской литературы представляют собой модификацию сюжета о дружбе собаки и ребенка. Дети хорошо чувствуют собак, глубоко привязываются к ним, готовы жертвовать собой ради их спасения, и собаки платят детям неизменной преданной любовью (сопровождают, помогают, поддерживают в житейских трудностях и приключениях). Таков посыл большинства произведений, героями которых являются дети и собаки. Идейное толкование темы «ребенок и собака» менялось от эпохи к эпохе. В литературе XIX века тема дружбы ребенка и собаки использовалась для рассказа о нравственных качествах детей из разных социальных слоев (богатые избалованы и равнодушны, бедные милосердны и сострадательны к животным). В советской литературе дружба ребенка с собакой служила показателем ответственности и нравственной зрелости юного героя. Популярная тема под названием «пропала собака» позволяла рассказать о переживаниях ребенка по поводу потери четвероногого друга и активности героя в его поисках.

Для современной детской литературы значимой является тема отношения взрослых к желанию ребенка иметь собаку (М. С. Аромштам «Мохнатый ребенок», 2010). В этом случае объектом моральных инвектив становятся взрослые, не понимающие нравственной роли собаки в жизни ребенка. Грубое обращение взрослого с собакой осуждается ребенком или подростком, даже если это родитель (Ю. Я. Яковлев «Он убил мою собаку», 1964). Протест у ребенка вызывает стремление родителей к излишней комфортности, в которой собаке нет места. Утверждение «У человека должна быть собака» (Ю. Я. Яковлев) со-

звучно убеждению в том, что «у каждой собаки должен быть хозяин» (И. П. Токмакова). В лучших произведениях, написанных для детей, проблематика не сводима к расхожим моральным наставлениям на тему хорошего или плохого обращения с животными (хотя и не исключает уроков доброты).

Близко к художественной литературе о собаках примыкает познавательная литература, написанная профессиональными собаковедами или дрессировщиками (рассказы В. Л. Дурова). Собственно кинологической литературы в советское время было мало, приходилось довольствоваться немногими популярными изданиями (Б. С. Рябинин «Мои друзья» 1937, В. С. Нехаев «Воспитай себе друга» 1978). По словам писательницы и кинолога М. В. Семеновой, «мы воспринимали художественный текст как практическое руководство» [Родная душа 2007: 5].

Зато было много популярных изданий о пользе, которую собаки приносят людям в разных областях жизни (пожарные и сторожевые собаки, военные и медицинские). Так, в период советского освоения космоса были изданы книги, рассказывающие детям о собаках, отправленных на советских летательных аппаратах (Баранова М. П., Велтистов Е. С. Тяпа, Борька и ракета, 1962).

Вопросы гуманного использования собак на войне и в научных экспериментах (космических, медицинских) долгое время не были предметом обсуждения в советском обществе. Не задавались этим вопросом и детские писатели – авторы историй о собаках-героях. На страницах одной и той же книги рассказывалось с гордостью о широком использовании собак-смертников в годы Великой Отечественной войны и о необходимости гуманного обращения с собакой. Несмотря на это противоречие (в сознании советских людей гуманизм и жестокое использование животных не противоречили друг другу) литература о собаках способствовала гуманизации советского общества. Неслучайно, что статья И. Эренбурга «О собаках» появилась в эпоху оттепели 1960-х гг. в журнале «Юность», обращенным к молодым. «Я мог бы объяснить, что собаки бывают очень полезны, ремесел у них много. Но я скажу о самом важном – собаки хорошие друзья, и они, хоть немного, помогают подростку и юноше стать человеком, а это совсем не просто, это, пожалуй, даже труднее, чем сдать на пятерку все экзамены и получить аттестат зрелости...» [Эренбург 1966: 83].

Об этом же писал советский педагог В. А. Сухомлинский («Сердце отдаю детям», 1969), считавший, что гуманное отношение к животным является частью школьного воспитания («животное – союзник воспитания»). Сухомлинский рекомендовал ввести в школьный курс книгу собаковеда Б. С. Рябина «О любви к живому» (1966), многие

страницы которой посвящены собакам [Рябинин 1985: 261]. Рассказы о дружбе человека с собакой воспринимались советскими читателями как призывы к искренности, которой не хватало в официальной риторике «морального кодекса строителя коммунизма».

С начала 2000-х гг. появилась масса популярной кинологовической литературы отечественных и зарубежных авторов о правилах обращения с собаками и способах их дрессировки. Рядом с профессионально-кинологической литературой издаются книги философско-нравственного содержания, цель которых – осмыслить взаимоотношения человека и собаки и придать им гуманистический смысл [Гийо 2017].

---

<sup>(1)</sup> Стихотворение Саши Черного «Щенок» (1928) имеет комментарий «...*фокс – пятидневный гномик*. Это стихотворное свидетельство позволяет довольно точно установить, когда фокс Микки появился в доме Саши Черного». URL: [http://cherny-sasha.lit-info.ru/cherny\\_sasha/stihi/schenok.htm](http://cherny-sasha.lit-info.ru/cherny_sasha/stihi/schenok.htm).

<sup>(2)</sup> Детская писательница А. В. Перфильева – автор популярных в советское время книг для детей. Единственным источником биографических сведений о ней служит книга «Пять моих собак» (1968), в которой история каждой собаки связана с этапами жизни автора.

<sup>(3)</sup> Е. И. Чарушин писал: «Вы думаете, что у охотничьих собак хвосты? Да ничего подобного. У пойнтера не хвост, а прут. У гончих не хвост, а гон. У борзой – правило. Даже у волка вместо хвоста – полено, а у лисицы труба. И вы думаете, что у сеттера шерсть растет? – Перо. Перья. Да! Так и говорят. Мало оперен – значит: шерсть коротка. Всё это я знаю и глубоко переживаю. Потому что я охотник» [Кузнецов 2012: 77].

<sup>(4)</sup> Песня «Пропала собака» (муз. В. Шаинского, слова А. Ламм), мультфильмы «Варежка» (1967, реж. Л. Шварцман) и «Жил-был Пес» (1982, реж. Э. Назаров); фильм «Пес Барбос и необычный кросс» (реж. Л. Гайдай, 1961) и многие другие.

## ЛИТЕРАТУРА

- Гийо Д. Люди и собаки. М. : Новое литературное обозрение, 2017.
- Звери и их репрезентации в русской культуре: труды лозаннского симпозиума 2007 г / под ред. Л. Геллера и А. Виноградовой де ля Фортель. СПб. : Балтийские сезоны, 2010.
- Карпов А. О «Львах и собачках» (в связи с рассказом Л.Н. Толстого) // Лев Толстой в Иерусалиме. М. : Новое литературное обозрение, 2013.
- Крапивин В. Бегство рогатых викингов. Пермь, 1975.
- Кторова А. Сладостный дар, или Тайна имен и прозвищ. Занимательные рассказы об именах, фамилиях, названиях в русской и иноязычной речи. М. : Гамма Пресс, 2002. 206 р.
- Кузнецов Э. Звери и птицы Евгения Чарушина. СПб. : Детгиз, 2012. 190 с.
- Куляпина А. И., Скубач О. А. Верный Брут: собаки в литературе и культуре тоталитаризма // Культура и текст. 2005. № 8. С. 46-53.
- Курин А. И. Собр. соч. в девяти т. М. : Худ. лит., 1971. Т. 7.
- Носов Н. Тайна на дне колодца. М. : Дет. лит., 1978.
- Родная душа. Рассказы о собаках. СПб. : Азбука-классика, 2007.

*Рябинин Б.* Ушедшее живущее. М. : Сов. писатель, 1985. С. 261.

Собаки в произведениях Анны Никольской : информационно-библиограф. словарь. Барнаул, 2012.

*Сулимов К. Т.* Культура отечественного собаководства XX-XXI вв.: комментарии, реплики, размышления. М. : Рос. научно-исслед. ин-т культ. и природного наследия, 2016.

*Эренбург И.* О собаках // Юность. 1966. № 12.

*Яковлев Ю.* Вдвоем с собакой // Детская литература. 1966. № 8.

## REFERENCES

*Gijo D.* Ljudi i sobaki [People and dogs]. Moscow : Novoe literaturnoe obozrenie, 2017.

Zveri i ih reprezentacii v ruskoj kul'ture: trudy lozanskogo simpoziuma 2007 g / pod red. L. Gellera i A. Vinogradovoj de lja Fortel' [Beasts and their representations in Russian culture: proceedings of the Lausanne symposium 2007 / Ed. L. Geller and A. Vinogradova de la Fortelle]. Saint Petersburg : Baltijskie sezony, 2010.

*Karpov A.* О «L'vah i sobachkah» (v svjazi s rasskazom L.N. Tolstogo) [About "Lions and Dogs" (in connection with the story of Leo Tolstoy)]. In Lev Tolstoj v Ierusalime [Leo Tolstoy in Jerusalem]. Moscow : Novoe literaturnoe obozrenie, 2013.

*Krapivin V.* Begstvo rogatyh vikingov [Horned Viking Getaway]. Perm : 1975.

*Torova A.* Sladostnyj dar, ili Tajna imen i prozvishh. Zanimatel'nye. rasskazy ob imenah, familijah, nazv. v rus. i inozjazych. Rechi) [A sweet gift, or the Secret of names and bynames. Entertaining stories about names, surnames, denominations in Russian and foreign languages]. Moscow : Gamma Press, 2002. 206 p.

*Kuznecov Je.* Zveri i pticy Evgenija Charushina [Animals and Birds of Evgeny Charushin]. Saint Petersburg : Detgiz, 2012. 190 p.

*Kuprin A. I.* Sobr. soch. v devjati t. [Collected works in nine volumes]. Moscow : Hud. lit., 1971. T. 7.

*Kuljapina A. I., Skubach O. A.* Vernyj Brut: sobaki v literature i kul'ture totalitarizma [Faithful Brutus: dogs in the literature and culture of totalitarianism]. In Kul'tura i tekst. 2005. № 8. P. 46-53.

*Nosov N.* Tajna na dne kolodca [Mystery at the bottom of the well]. Moscow : Det. lit., 1978.

Rodnaja dusha. Rasskazy o sobakah [Dear soul. Stories about dogs.]. Saint Petersburg : Azbuka-klassika, 2007.

*Rjabinin B.* Ushedshee zhivushhee [Departed living]. Moscow : Sov. pisatel'. 1985. P. 261.

Sobaki v proizvedenijah Anny Nikol'skoj : informacionno-bibliograf. slovarik [Dogs in the works of Anna Nikolskaya : small information and bibliographic dictionary]. Barnaul, 2012.

*Sulimov K. T.* Kul'tura otechestvennogo sobakovodstva XX-XXI vv: komentarii, repliki, razmyshlenija [The culture of domestic dog breeding XX-XXI centuries: comments, remarks, thoughts]. Moscow : Ros. nauchno-issled. in-t kul't. i prirodnogo nasledija, 2016.

*Jerenburg I.* O sobakah [About the dogs]. In Junost'. 1966. № 12.

*Jakovlev Ju.* Vdvoem s sobakoj [Together with a dog]. In Detskaja literatura. 1966. № 8.

#### Данные об авторе

**Костюхина Марина Сергеевна** – кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена.

Адрес: 191186, Россия, Санкт-Петербург, набережная реки Мойки, 48.

E-mail: eakost@yandex.ru

#### Author's information

**Kostyukhina Marina Sergeevna** – Candidate of Philology, Associate Professor, Herzen State Pedagogical University of Russia.

## ГРОТЕСК КАК МИРОВИДЕНИЕ И КАК ПРИЕМ

---

**О.Н. Турышева**

ORCID: 0000-0002-3014-6153

*Екатеринбург, Россия*

E-mail: oltur3@yandex.ru

УДК 82.0

DOI 10.26170/ufv20-01-05

### ЧИТАТЕЛЬ КАК ПЕРСОНАЖ ГРОТЕСКОГО СЮЖЕТА

**Аннотация.** Статья посвящена анализу гротескного принципа в построении образа читателя в литературе рубежа XX-XXI вв. Цель исследования – выявить основания, на почве которых в литературе постмодернизма формируется тенденция гротескного изображения читателя. Используются сравнительный, типологический, имманентный, герменевтический методы. Сравнивается характер гротеска, отличающий изображение читателя в средневековой, романтической, модернистской и постмодернистской литературах. Утверждается культурная обусловленность функций и направленности гротеска, предметом которого является фигура читателя. Предлагается типология гротескных фабул с читателем в роли главного персонажа в литературе последних десятилетий. Типы фабул выделяются по характеру изображенного события. Среди них фабулы, в центре которых события потребления литературы, насилия литературы над читателем, осуществления проекта Дон Кихота, сакрализации литературы и, наоборот, ее дискредитации. Гротескная разработка темы чтения, масштабно представленная в словесности постмодернизма, объясняется тремя факторами. Это «изменение функций литературы» (В. Изер), изменение «порядка чтения» (Р. Шартье), синтез литературы с теорией.

*Ключевые слова:* гротеск, гротескный сюжет, гротескная фабула, образ читателя в литературе постмодернизма, тема потребления литературы, тема власти литературы, тема культа литературы, тема десакрализации литературы, тема книжных иллюзий, литературоцентризм, кризис литературоцентризма.

**O.N. Turysheva**  
*Ekaterinburg, Russia*

## **THE READER AS A CHARACTER OF A GROTESQUE PLOT**

**Abstract.** This article analyses the grotesque principle in the structure of the image of the reader in the literature of the turn of the twenty-first century. The author aims to reveal the grounds underlying the tendency towards a grotesque portrayal of the reader in postmodern literature, using the comparative, typological, immanent, and hermeneutic methods. The article compares the peculiarities of grotesque in the portrayal of the reader in mediaeval, romantic, modern, and postmodern literature. The author maintains that culture conditions the functions and object of grotesque related to the figure of the reader. Thus, she works out a typology of grotesque plots in the literature of the last few decades, where the reader is the main character, classifying the types of the plot according to the event depicted. They include plots focusing on the events of the consumption of literature or the violation of the reader in literature, the realisation of the project of Don Quixote, the sacralisation of literature as well as its discredit. The grotesque approach to the topic of reading which is widely reflected in postmodern literature can be explained by three factors, namely, “the changing functions of literature” (W. Iser), the change in “the order of reading” (R. Chartier), and the synthesis of literature with theory.

*Keywords:* grotesque, grotesque plot, grotesque storyline, image of the reader in postmodern literature, theme of the consumption of literature, theme of the power of literature, theme of the cult of literature, theme of the desacralisation of literature, theme of bookish allusions, literature-centrism, crisis of literature-centrism.

Внимание к образу читателя позволяет с уверенностью говорить о том, что до конца XX века он крайне редко становился объектом гротескного изображения – фактически в единичных случаях. В качестве примера сошлемся на произведения тех эпох, в словесности которых гротескная образность нашла свою особенную актуализацию. Это Средние века, романтизм и модернизм. Так, в литературе Средних веков гротескный формат изображения читателя, соединяющий в его образе трагическое и комическое, нашел свое воплощение в фигуре Дон Кихота, который, в свою очередь, и сам выведен в романе носителем гротескного проекта – перенести в жизнь логику рыцарского нарратива, т. е. соединить несоединимое: литературу и жизнь.

Словесность романтизма также предлагает единичные случаи гротескного изображения читателя, самым ярким из которых является новелла Т. Готье «Онуфриус, или удивительные злоключения, произошедшие с одним поклонником г-на Гофмана» (1833). Герой этой

новеллы, начитавшись Гофмана, перестает различать иллюзию и реальность, воображая себя жертвой преследования со стороны дьявола.

В литературе модернизма столь же редко встречаются нарративы о читателе, выдержанные в гротескном ключе. Самый выразительный пример – роман Э. Канетти «Ослепление» (1935). Подобно средневековой и романтической версии, гротеск Канетти посвящен теме безумия литературного толка. Герой его романа, профессор Кин, одержим безумной идеей замены живой жизни миром книг, и в его поступках она находит почти фантастическую реализацию. Так, с одной стороны, Кин присваивает своей библиотеке статус «лучшей родины» и потому «замуровывает» себя в квартире, максимально ограничив контакты со всем остальным миром. С другой стороны, Кин воображает свою библиотеку священным воинством, способным защитить его от реальности. Однако в финале, убедившись в иллюзорности проекта мобилизации книг на борьбу с миром и в порыве безумного единения с ними, герой Э. Канетти сжигает себя вместе с библиотекой.

Мы привели отдельные примеры, но и более пристальный взгляд позволяет утверждать, что до нового рубежа веков гротески с читателем были единичными случаями в повествовательной литературе. А в отечественной классике гротескный ракурс в изображении читателя вообще отсутствовал. Читатель чаще изображался в серьезно-трагическом ключе, хотя комический модус также встречается (например, у Чехова), но гротескно-фантастического измерения он явно лишен. Однако в литературе постмодернизма гротескное изображение читателя превращается в тенденцию. При этом сама направленность и содержание гротеска, в ракурсе которого изображается читатель, в литературе постмодернизма особая.

Собственно, историко-литературная специфика гротескного изображения читателя очевидна и при сопоставлении более ранних версий, например, средневековой и модернистской. Сравнение романов о Дон Кихоте и о профессоре Кине показывает, что у Сервантеса гротеск выявляет, если пользоваться словом М. Бахтина, «избыточность человечности» героя-читателя, ведь именно чтение оказывается источником «мудрого безумия» Дон Кихота. В романе Э. Канетти гротескный ракурс изображения читателя, наоборот, акцентирует факт редукции человеческого начала: чтение Кина оборачивается намеренным отъединением от других людей и подавлением человеческого в себе самом. Отсюда – противоположные интенции и чувства, присвоенные героям их авторами: у Кина это мизантропия и предельный мизогиния, у Дон Кихота – сострадание, самоотверженность, верность литературному культу Прекрасной Дамы.

Таким образом, гротеск в разоблачении иллюзий книжного сознания в текстах разных культурных эпох имеет разную направленность. В связи с этим мы будем подразумевать под гротеском такую форму иносказательности, содержание которой определяется, как пишет В. И. Тюпа со ссылкой на М. Бахтина «субъективностью... текстопорождающего сознания» [Тюпа 2004: 6]. В свою очередь представляется очевидным, что субъективность авторского сознания в той или иной степени определяется спецификой культурной ситуации, реакция на которую и находит свое воплощение в специфической образной системе. Так, у Сервантеса гротескное изображение читателя очевидно связано с попыткой решения вопроса о значении литературы в постренессансной реальности, разрушившей многие культурные иллюзии, в том числе, связанные с возможностями слова. А гротеск в изображении читателя у Канетти означает попытку решения того же вопроса, но в отношении иной реальности – реальности модернистской эпохи, наоборот, присвоившей литературе невероятные возможности, в частности, рассматривая ее в качестве единственной утешительной замены живой жизни. Отклик авторского сознания на специфические для времени формы взаимоотношения читателя с книгой и находит свое гротескное воплощение в тексте.

Каковы же функции и содержание гротеска, предпринятого в отношении фигуры читателя в литературе постмодернизма? И каковы те основания, на которых формируется сама тенденция гротескного изображения читателя, нашедшая свою реализацию во многих текстах последней половины предыдущего столетия и начале нового как в отечественной, так и в зарубежной литературе? Этим вопросам и посвящена статья.

Обнаружение самой тенденции позволяет предложить типологию гротескных фабул с центральной фигурой читателя. Таких фабул мы выделяем пять – согласно семантике изображенного события и содержанию поставленной проблемы.

## **I. Читательский консьюмеризм как предмет гротеска**

В фабулах, разрабатывающих эту тему, в гротескном ключе представлено событие, символизирующее потребительское отношение читателя к литературе. Открытие этой темы в отечественной литературе принадлежит В. Сорокину и Т. Толстой, которые солидарно в изображении чтения использовали кулинарную образность. Но если у Т. Толстой в «Кыси» (1986-2000) чтение, нацеленное на простое – вне какой-либо рефлексии – потребление, лишь сравнивается с гастрономиче-

ским событием<sup>1</sup>, то в творчестве Сорокина оно реализуется в гротескном образе поедания тела литературы.

Пожалуй, самое яркое свое воплощение этот образ нашел в рассказе Сорокина «*Concrete*» из сборника «*Пир*» (2000). Герои этой миниатюры – любители литературного трипа – развлечения, возникшего в цифровом будущем. Вооружившись виртуальными челюстями, клешнями и когтистыми лапами, они проникают во внутренний мир классического текста, пожирая тела литературных героев. Читательский каннибализм позволяет им насытить себя энергией и силой, необходимой для удовлетворения первичных (пищевых и сексуальных) потребностей.

Та же тема и в подобном ключе разрабатывается в последнем романе Сорокина «*Манарага*» (2018). Здесь книга также изображена в качестве жертвы потребления, будучи включена в гастрономический сюжет. Однако в «*Манараге*» этот сюжет касается не столько пожирания тела литературы (как в «*Concrete*»), сколько его приготовления. Причем книга здесь не объект поедания, но элемент, обеспечивающий высокие потребительские качества еды – и не только собственно гастрономические, но и метафизические: вкушая блюдо, приготовленное на книге, новые «читатели» переживают эмоции ее героев. Собственно, ради этих эмоций они и прибегают к услуге бук-ен-гриля. Апофеозом потребительского отношения к литературе становится гротескный проект Кухни (профессиональной организации книжных поваров) по внедрению культуры бук-ен-гриля в массы. Впрочем, гротеск с книгой в этом романе не ограничивается разоблачением читательского консьюмеризма, он работает и на другие смыслы, о которых речь пойдет ниже.

Гротеск, нацеленный на потребительское чтение (т. е. чтение ради удовлетворения собственных потребностей и компенсации недостающего содержания жизни) реализуется в литературе нового рубежа веков не только в образах поедания, но и в образах сексуального обладания и присвоения. Разработку этой темы встречаем, например, в романе латиноамериканского писателя Карлоса Марии Домингеса «*Бумажный дом*» (2002).

Сюжет романа образует фантазмагорическая история человека, вообразившего себя любовником библиотеки и в любви к книгам пытавшегося найти утешение в ситуации несбывшейся любви к женщине. Его страсть воплощается в жестах, напоминающих литературное безумие профессора Кина Э. Канетти. Среди них – романтический

---

<sup>1</sup> Взаимодействие Бенедикта с книгой в романе Т. Толстой нередко коррелирует с процессом поглощения пищи.

ужин в компании с дорогим изданием романа Сервантеса или выкладывание на постели из книг женской фигуры.

В финале, обвинив библиотеку в нежелании принять его любовь, герой жестоко ее наказывает, выдворив из дома и оскорбив предназначение книг в трагически-гротескном жесте строительства из них убежища.

Еще один пример гротескного изображения читателя, отождествляющего чтение с сексуальным присвоением, разрабатывает *Вуди Аллен* в рассказе «Профессор Кугельмас» (1980). Герой рассказа, профессор английской словесности Кугельмас благодаря фантастической машине перемещается во внутренний мир романа «Госпожа Бовари», где в поисках новых чувственных впечатлений превращает флюберовскую героиню в свою любовницу. В финале за эгоистическое посягательство на сюжетную целостность классического романа герой становится жертвой комического, но жестокого наказания.

Другой тип гротескных фабул разрабатывает противоположную тему – тему насилия литературы над читателем. Здесь предметом гротеска становится не экстремизм читателя по отношению к литературе, а экстремизм литературы в отношении читателя.

## II. Власть литературы как предмет гротеска

В российской словесности открытие этой темы тоже принадлежит В. Сорокину<sup>1</sup>, и косвенно она представлена уже в «Норме», хотя в этом романе речь идет не о власти литературы как таковой, но о власти идеологии, элементом которой является и литература. Поэтому поедание нормы вполне может быть прочитано и как результат *читательского* опыта советского человека. В более позднем творчестве Сорокин гротескному изображению подвергает уже собственно чтение. Так, в пьесе «Достоевский-trip» (1997) чтение уподобляется наркотической зависимости. Приняв препарат «Достоевский», герои Сорокина «проваливаются в пространство романа “Идиот”», где в идентификации с его персонажами и переживают состояние заветного трипа. Однако на выходе оно трансформируется в терзания действительным оскорблением или собственной низостью, ранее вытесненные в сферу бессознательного. При этом осознание травмы, триггером которого стал великий роман, оказывается убийственно: «Достоевский смертелен», – резюмирует наркодилер, подсчитывая трупы его «читателей».

---

<sup>1</sup> Более подробно о проблематике чтения в творчестве В. Сорокина см. в нашей статье «Метафоры чтения в творчестве Сорокина» [Турышева 2020].

Думается, что власть литературы в рамках этой фабулы связывается с силой нравственного воздействия классики на реципиента, идея чего составляет ядро национального литературоцентричного мифа.

Тот же гротескный образ чтения можно выявить в романе В. Сорокина «Роман» (опубл. 1994), хотя в соответствии с общепринятой трактовкой это произведение рассматривается как нарратив не о тех или иных характеристиках чтения, а об исчерпанности классического типа письма. Напомним, что первоначально Сорокин, описывая жизнь своего героя, иронически имитирует все типичные мотивы русского романа XIX века. Однако в финале следование традиции получает самое радикальное разрешение: как сюжетное, так и стилевое. Язык романа предельно опрощается, методично и бесстрастно повествуя о том, как герой убивает всех жителей деревни, в которую незадолго до этого вернулся и в которой нашел свою любовь, а потом и смерть. Так как имя героя омонимично наименованию жанровой формы, исследователи согласно интерпретируют его как символические похороны великого русского романа. По словам Н. Скакова, Сорокин «изгоняет традицию», провозглашая ее нежизнеспособность в новой литературе [Скаков 2019: 360].

Однако такая трактовка не исключает возможности другой смысловой расшифровки: на наш взгляд, убийства, которые совершает в финале Роман, символически можно отождествить с воздействием, которое литература оказывает на реципиента. В рамках постструктуралистской теории эффект литературы, напомним, отождествляется с насилием текста над сознанием читателя, упраздняющим его индивидуальность в подчинении господствующему порядку культуры. Аргументом в пользу нашей интерпретации является и свидетельство самого Сорокина, который в одном из интервью периода окончания работы над «Романом» прямо говорил о том, что трактует чтение в рамках постструктуралистской традиции – как репрессивную в отношении самого читающего субъекта практику: «Любой текст тоталитарен, так как претендует на власть над человеком. Текст – очень мощное оружие. Он гипнотизирует, а иногда просто парализует» [Рассказова 2018: 651].

Такую интерпретацию «Романа» (как романа не только о смерти романа, но и о смерти читателя) поддерживает образ Татьяны – возлюбленной и жены героя. В соответствии с нашей гипотезой, у Сорокина подразумевается «та самая Татьяна». Опять встречаем реализацию метафоры: пушкинская Татьяна «влюблялась в романы» (перифразируем Пушкина), сорокинская влюбляется в Романа, выходит за него замуж, участвует в устроенной им бойне, многократно повторяя свою любовную клятву, а потом и сама становится его жертвой: Роман

не только расчленяет ее тело, но и поедает его, одновременно переживая собственную агонию.

Каково смысловое наполнение этого гротескного образа? Думается, что он подразумевает мысль о власти литературы: она пожирает своего читателя, подчиняя его любовному «обману». В этом плане Татьяна у Сорокина – это аллегория всякого читателя: она влюблена и добровольно идет на заклание.

Названные тексты В. Сорокина («Достоевский-trip», «Роман») тематически близки более позднему роману М. Елизарова «Библиотекарка» (2007), в котором работает схожая семантика события чтения: у Елизарова оно также изображено в контексте негативных коннотаций, превращаясь в событие уничтожения читательской субъективности, подмены памяти и умерщвления читателя. И образ его также помещен в контекст сцен, изображающих направленное на него ритуализованное насилие. Читатель в романе Елизарова превращен в раба и замурован в бункер – с целью обеспечения книжного проекта, заданного са크ральной книгой.

### **III. Книжные иллюзии как предмет гротеска**

Новейшая литература придает гротескное воплощение и самой старой теме, связанной с образом читателя. Это тема иллюзий книжного человека, получившая свое гротескно-трагическое воплощение в романе Сервантеса. В центре фабулы, проблематизирующей донкихотовскую ситуацию, находится событие преодоления границ между литературой и жизнью, их примирения и обустройства реальности согласно литературной модели.

Со всей очевидностью рефлексия о читательских иллюзиях такого рода обнаруживается в романе А. Сальникова «Петровы в группе и вокруг него» (2016) – в образе маньячки Петровой. На первый взгляд, образ Петровой очень странен, ее тяга к убийствам объяснима разве что ее нечеловеческим происхождением (Аид достал ее Петрову «чуть ли не из Тартара» в благодарность за спасение своего сына). Однако преступления Петровой имеют в романе и другую сюжетную мотивацию, не столь заметную на первый взгляд. Явившись из преисподней, Петрова выбирает местом работы библиотеку, где она осваивает весь читательский арсенал советского подростка: Крапивин, Майн Рид, Дюма, Конан Дойль, Вальтер Скотт, Носов, Садовников, Чуковский, Коряков, Губарев, альманахи «Мир приключений». *«Именно в библиотеке... она наконец как-то начинала понимать людей и даже любить их. Она перестала видеть людей ... как подвижные и разговари-*

*вающие куски мяса, ей не нужно было изображать любовь к ним, она и правда начинала чувствовать что-то вроде симпатии, что-то вроде заботы. Что-то вроде жалости к ним, ей хотелось о них заботиться, чтобы они подольше не начали гнить...»* [Сальников 2018: 154]. Забота о людях, воспитанная литературой, и толкает Петрову на убийство жестокого мужа сотрудницы, остановленное болезнью. Петрова – гротескная реинкарнация Дон Кихота, подобно своему литературному прототипу стремящаяся защитить слабых и «причинить миру добро» через очищение его от тех, о ком «не будет плакать семья». Думается, что предметом осмеяния здесь является наивная вера в воспитательный потенциал литературы, отличавшая советскую культуру чтения, а шире – вновь литературоцентричная мифология.

Донкихотовское начало просвечивает и в образе Лены, героини следующего романа Сальникова *«Опосредованно»* (2018), в котором так же, как и в романе Сервантеса, моделируется конфликт между литературой и действительностью. Но в данном случае он воплощается в сюжете взаимоотношений между обыденной жизнью и жизнью в творчестве. Недаром в романе фигурирует множество скрытых отсылок к трагическим биографиям русских поэтов. Главная героиня – поэт. На протяжении всего повествования она мучается вязкостью повседневности, спасение от которой находит только в наркотическом «холодке» поэтического слова. Бытовая жизнь, как она описана в романе, отдаляет человека от самого себя, примирение с ней требует самоотречения, особой жизнеспособности и особой изворотливости ума. Все это Лена героически осуществляет, в финале романа достигнув компромисса между требованиями творчества и требованиями жизни обычного человека, отягченного ответственностью за семью. Этим Лена принципиально отличается от Дон Кихота, который, наоборот, убедился в невозможности сопряжения литературы и действительности, что и стало причиной его смерти. Лена же сознательно выбирает верность семье, столь затратную и мучительную для поэта, и движет ей не только любовь, но и вполне прагматический расчет – нежелание одинокой смерти, неизбежность которой для поэта Лене подсказывает ее опыт знакомства с биографиями литераторов – далеких и близких. Преодоление трагического конца Дон Кихота ей удастся именно в силу того, что она не дает свободы своим иллюзиям, подчиняется «принципу реальности».

Любопытно, что возможность разрешения конфликта между повседневностью и поэзией Сальников находит только в гротескно-фантазийном пространстве: действие в романе помещено в параллельную действительность, которая лишь «опосредованно» соотносится с

реальностью. Это мир, в котором Блок пишет романы, Достоевскому принадлежит книга «Идиотка», а стихи (так называемые «стишата») запрещены в виду их наркотического эффекта. Думается, что привязка действия к выдуманному контексту ставит под вопрос веру автора в возможность разрешения конфликта между повседневностью и поэзией.

Таким образом, в последних романах Сальникова в гротескном ключе представлены как книжные иллюзии героя (Петрова), так и их преодоление (Лена).

На образ Дон Кихота ориентирован и гротескный образ Зандлера – героя романа немецкого писателя *Й. Шимманга «Новый центр» (2011)*. Обладая исключительными интеллектуальными способностями, этот герой вынашивает замысел преобразования мира на почве воспитания новых читателей, но, как и Дон Кихот, терпит поражение.

Следующий тип фабулы в центр повествования помещает событие сакрализации литературы и слова, подвергая гротескному изображению разные формы литературоцентрического культа.

#### **IV. Сакрализация книги как предмет гротеска**

Гротескные последствия культа литературы находим в целом ряде произведений последних лет: в романах Вс. Бенигсена «ГенАцид» (2009), М. Елизарова «Библиотекарь» (2007), Вл. Сорокина «Манарага» (2018), Д. Быкова «Июнь» (2019).

Так, в последнем романе Сорокина образ пожирания еды, приготовленной на книжных раритетах, работает не только на разоблачение потребительского отношения к книге (о чем речь шла выше), но и на утверждение ее сакрального статуса. В данном случае мы поддерживаем интерпретацию М. Н. Липовецкого (об этом подробнее см. в другой нашей статье: [Турышева 2018]): «Роман Сорокина о том, как книга становится новым источником сакральности. <...> В этом смысле литературоцентризм не только не умирает, но и, наоборот, становится неисчерпаемым резервуаром сакрального. <...> Геза [главный герой и повествователь – О.Т.] и его коллеги окончательно утверждают сакральный статус литературы. <...> Он жрец книг, а не их палач. Может быть, даже последний жрец литературоцентрической религии» [Липовецкий 2018: 640-641].

Действительно, в «Манараге» изображен мир, жестоко распорядившийся судьбой бумажных книг: будучи вытеснены цифровыми носителями, они оказались либо утилизированы, либо превращены в музейные экспонаты, т. е. в обоих случаях лишены функции, оправдывающей их существование. Поэтому повара бук-ен-гриля выглядят спа-

сителями книг, дарующими им последнее право питать и насыщать своих почитателей – как в прямом, так и в переносном смысле. Сжигая книги для кулинарных нужд, они обеспечивают им единственно возможный в новые времена вариант взаимодействия с читателем.

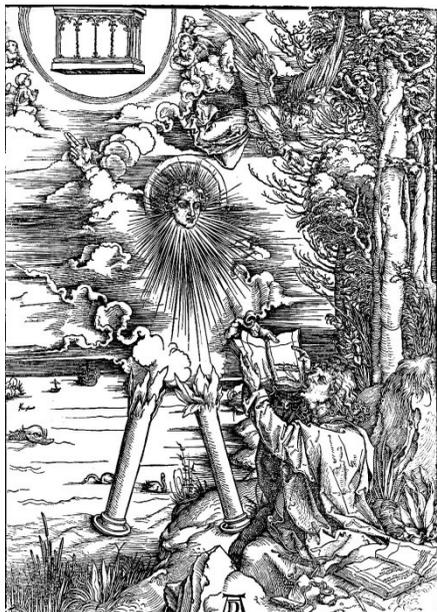


Рис. 1. А. Дюрер. Апокалипсис. Святой Иоанн глотает книгу.

В этом плане не выглядит преувеличением мнение исследователей, трактующих «Манарагу» как актуализацию библейского сюжета о поедании священного текста [Богдевич 2018]. Речь идет о событии, описанном в 10 главе Откровения, где Иоанн по требованию ангела проглатывает книгу. Это событие стало предметом изображения на известной гравюре А. Дюрера (рис. 1). Библейская экзегеза трактует этот фрагмент как символ необходимости сокровенного приобщения к слову Божию: только его символическое вкушение обеспечит апостола силой пророчества и вразумления народа перед концом света. Думается, что образ поглощения еды, приготовленной на книгах, обладает в романе Сорокина теми же коннотациями: речь идет о приобщении к сакральному.

Вспомним и гротескный портрет Сорокина на постере документального фильма «Сорокин-трип» (2019, реж. Ю. Сапрыкин и А. Желнов), где он сам изображен поедая букву собственного имени (рис. 2). Возможно, это метафора самовоспроизводящегося логоса. Во всяком случае, положительные коннотации, заложенные в этот образ, очевидны. Он напоминает и о другом прецеденте – гастрономической образности Гоголя. Л. Карасев, проанализировавший сюжет насыщения в творчестве Гоголя как сюжет поедания «красоты мира» [Карасев 2001: 299], пишет: «Описывая мир, Гоголь мыслит о нем на языке гастрономии и пищеварения. Он, как повар, готовит текст и сам же его съедает» [Карасев 2001: 295]. Сорокин мыслит о будущем литературоцентризма

на том же языке, и, подобно тому, как гротеск Гоголя утверждает «красоту мира» и «идею ... разрастающейся [в противовес смерти] жизни», гротеск Сорокина парадоксально утверждает ценность литературы.



Рис. 2. Постер документального фильма «Сорокин-трип».

Гротескные формы сакрализации книги встречаем у Вс. Беннигсена и М. Елизарова. Но эти варианты, в отличие от сорокинско-го, дискредитируют идеологию литературоцентризма («Манарага», наоборот, ценности литературоцентризма утверждает). В романах М. Елизарова и Вс. Беннигсена книга становится источником войн, массовых убийств и жертвоприношений. Думается, что подобная дискредитация предпринята и в третьей части романа

Быкова «Июнь».

Предметом гротескного изображения становится и противоположное явление – десакрализация слова.

## V. Десакрализация литературы как предмет гротеска

Фабулу, рефлексирующую о последствиях десакрализации книги, следует признать редкой. В отечественной литературе мы находим ее у В. Сорокина в романах «Ледяной трилогии» (2002-2005), где изображена деятельность, антиномическая бук-ен-грилю, утверждающему сакральный статус литературы. Секта Братьев Света, стремящаяся к осуществлению тоталитарного проекта, в отличие от поваров Кухни,

связывает с чтением морок и обесмысливание человеческой жизни. Очевидно, что создателю секты Бро В. Сорокин присваивает идею, которую сам развивал в 90-е годы. Это идея насилия литературы над читателем, уничтожения его субъективности и подчинения власти слова. По мысли Бро, литература тоталитарно структурирует жизнь, превращая человека в «мясную машину» – обезличенное существо с мертвым сердцем, исполняющее предзаданную программу осуществления телесной жизни. Бро делает это открытие в читальном зале публичной библиотеки, вглядываясь в портреты великих русских писателей: *«Я поднял глаза. Четыре больших портрета висели на своих местах. Но вместо писателей в рамках находились странные машины. Они были созданы для написания книг, то есть для покрытия тысяч листов бумаги комбинациями из букв. <...> Машины в рамках производили бумагу, покрытую буквами. Это была их работа. Сидящие за столами совершали другую работу: они из всех сил верили этой бумаге, сверяли по ней свою жизнь, учились жить по этой бумаге – чувствовать, любить, переживать, вычислять, проектировать, строить, чтобы в дальнейшем учить жизни по бумаге других»* [Сорокин].

Повторим, что такая десакрализация литературы присвоена в «Ледяной трилогии» идеологам тоталитарного учения. Они стремятся преодолеть власть искусства и культуры и оттого разоблачают чтение как форму безумия, превращающего читателя в мертвеца, а литературу – как произвольную комбинацию букв на бумаге, «ненавистный рой слов», не позволяющий человеку «говорить сердцем». Однако, как свидетельствует нарратив романа, преодоление власти слов оказывается убийственно и для носителей этой теории, и для тех, кто стал жертвой их дискриминации: с одной стороны, оно санкционирует преступное отношение к Другому – как к рабу и «мясной машине», а с другой стороны, порождает у Братьев Света идею массового самоуничтожения. Гротескное изображение деятельности и финала Братьев Света, конечно, нацелено на разоблачение опасности преодоления зависимости от литературы и, шире, культуры.

В зарубежной литературе XXI века гротескное изображение последствий десакрализации литературы находим в романе американского писателя Дж. Хайнса *«Рассказ лектора»* (2001). Гротескно-саркастическое описание в этом романе получает деятельность филологического сообщества, которое в потере благоговейного отношения к литературе и в погоне за репутацией множит гиперинтерпертации классики. Главный герой романа – университетский преподаватель Нельсон Гумберт – называет такой тип чтения «борьбой с великими мертвецами». Оскорбленная литература в фантазии Дж. Хайнса обрета-

ет материализацию в образе возмущенного призрака. В данном случае сюжетообразующим событием становится месть литературы профессиональным читателям за извращение семантики текста, символическое умерщвление автора и предательство собственного предназначения. Гротескный характер повествования в данном случае определяется критическими целями академического романа, к жанру которого принадлежит «Рассказ лектора».

Думается, что круг текстов, в гротескном ключе разрабатывающих тему взаимоотношений читателя и литературы, может быть более широк, но и привлеченная нами совокупность позволяет настаивать на обозначенной тенденции. Поставим вопрос: на какой же почве складывается гротескная разработка темы чтения, столь масштабно представленная в литературе последних десятилетий в самых разных образах – чтения как смертоносного и дегуманизирующего события и источника безумных поступков и утопических иллюзий?

В качестве первого основания назовем «изменение функций литературы» (В. Изер) [Изер 2004], ее культурного статуса, что и нашло свое выражение в хорошо описанном в науке феномене кризиса литературоцентризма (см., например: [Кризис литературоцентризма 2014]). Второе основание – это, безусловно, изменение «порядка чтения» (Р. Шартье): из деятельности, нацеленной на понимание авторского задания, чтение превратилось в деятельность анархическую и потребительскую (об этом см.: [Шартье 2006]). Третьим основанием является внимание самой литературы к литературной теории, на почве которого возникает попытка художественного осмысления теоретических концептов власти литературы, смерти литературы, смерти читателя. Если в 70-е годы теория, по мысли А. Компаньона [Компаньон 2001], шла за литературой, то на рубеже XX-XXI вв. наблюдается противоположная тенденция: литература идет за теорией, художественно овеществляя ее метафоры. И этот явление еще не получило системного научного описания.

Интересно, что у В. Сорокина – писателя, который, по словам М. Липовецкого [Липовецкий 2018], на протяжении всего своего творчества размышляет о ценностях и судьбах литературоцентризма, – можно обнаружить даже движение смыслов, нашедших свое воплощение в гротескной образности. Так, в 90-е годы он метафорически отождествляет чтение со смертоносным актом, так разоблачая мифологию сакрализации книги; в начале 2000-х (в «Ледяной трилогии») предметом развенчания у Сорокина становится уже сама дискредитация литературы и чтения; а в позднем творчестве, символически уравнивая чтение с сакральным жертвоприношением, Сорокин, наоборот, утверждает непреходящую ценность литературы.

## ЛИТЕРАТУРА

*Богдевич Е. Ч.* Мотив съеденной книги: трансформация библейской метафоры в творчестве В. Сорокина // Книга в современном мире: проблемы рецепции : материалы Международной научной конференции, Воронеж, ВГУ, филологический факультет, 27 февраля – 1 марта 2018 года: 100-летию Воронежского государственного университета посвящается. Воронеж : Воронежский гос. пед. ун-т, 2018. С. 301-309.

*Изер В.* Изменение функций литературы // Современная литературная теория. Антология / сост., перевод и прим. И. В. Кабановой. М. : Флинта : Наука, 2004. С. 22-45.

*Карасев Л. В.* Вещество литературы. М. : Языки славянской культуры, 2001. 400 с.

Кризис литературоцентризма. Утрата идентичности vs. новые возможности : коллективная монография / под ред. Н. В. Ковтун. Москва : Флинта : Наука, 2014. 576 с.

*Компаньон А.* Демон теории: Литература и здравый смысл / пер. с фр. и предисл. С. Зенкина. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2001. 336 с.

*Липовецкий М.* Автопортрет художника с грилем: «Манарага» и литературоцентризм // «Это просто буквы на бумаге...». Владимир Сорокин: после литературы. М. : Новое литературное обозрение, 2018. С. 634-648.

*Рассказова Т.* Текст как наркотик. Интервью с В. Сорокиным // «Это просто буквы на бумаге...». Владимир Сорокин: после литературы. М. : Новое литературное обозрение, 2018. С. 649-655.

*Сальников А.* Петровы в grippe и вокруг него. Москва : Издательство «АСТ» : Редакция Елены Шубиной, 2018. 411 с.

*Скаков Н.* Слово в «Романе» // «Это просто буквы на бумаге...». Владимир Сорокин: после литературы. М. : Новое литературное обозрение, 2018. С. 359-380.

*Сорокин В.* Путь Бро. URL: [https://www.srkn.ru/texts/bro\\_part01.shtml](https://www.srkn.ru/texts/bro_part01.shtml) (дата обращения: 01.03.2018).

*Турьшева О. Н.* Сожжение книг: новая семантика старого мотива (на материале романа В. Сорокина «Манарага») // Филологический класс. 2018. № 2 (52). С. 141-146.

*Турьшева О. Н.* Метафоры чтения в творчестве В. Сорокина // Текст. Книга. Книгоиздание. 2020. № 22. С. 89-109.

*Тюна В. И.* Семиотический статус гротеска // Гротеск в литературе : материалы конференции к 75-летию Ю.В. Манна. Москва ; Тверь, 2004. С. 6-7.

*Шартье Р.* Письменная культура и общество. М. : Новое издательство, 2006. 272 с.

## REFERENCES

*Bogdevich E. Ch.* Motiv s'edennoj knigi: transformacija biblejskoj metafory v tvorcestve V. Sorokina [Motive of the eaten book: Transformation of the biblical

metaphor in the creative works of V. Sorokin]. In *Kniga v sovremennom mire: problemy recepcii : materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii* [Book in the modern world: reception problems : materials of the International Scientific Conference], Voronezh, VGU, filologicheskij fakul'tet, 27 february – 1 Marth 1 of 2018: 100-letiju Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta posvjashhaetsja [Dedicated to the 100th anniversary of Voronezh State University]. Voronezh : Voronezhskij gos. ped. university, 2018. P. 301-309.

*Izer V.* *Izmenenie funkcij literatury* [Changing literature functions]. In *Sovremennaja literaturnaja teorija. Antologija* / sost., perevod i prim. I. V. Kabanovoj [Modern literary theory. Anthology / Comp., translation and notes by I. V. Kabanova]. Moscow : Flinta : Nauka, 2004. P. 22-45.

*Karasev L. V.* *Veshhestvo literatury* [Substance of literature]. Moscow : Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2001. 400 p.

*Krizis literaturocentrizma. Utrata identichnosti vs. novye vozmozhnosti : kollektivnaja monografija* / pod red. N. V. Kovtun [The crisis of liteocentrism. Loss of identity vs. new opportunities : collective monograph / Ed. N. V. Kovtun]. Moscow : Flinta : Nauka, 2014. 576 p.

*Kompan'on A.* *Demon teorii: Literatura i zdravij smysl* / per. s fr. i predisl. S. Zenkina [Demon of theory: Literature and common sense / Transl. from french and foreword by S. Zenkin]. Moscow : Izd-vo im. Sabashnikovyh, 2001. 336 p.

*Lipoveckij M.* *Avtoportret hudozhnika s grilem: «Manaraga» i literaturocentrizm* [Self-portrait of an artist with a grill: “Manaraga” and liteocentrism]. In «Jeto prosto bukvy na bumage...». Vladimir Sorokin: posle literatury [“These are just letters on paper ...” Vladimir Sorokin: after literature]. Moscow : Novoe literaturnoe obozrenie, 2018. P. 634-648.

*Rasskazova T.* *Tekst kak narkotik. Interv'ju s V. Sorokinym* [The text is like a drug. Interview with V. Sorokin]. In «Jeto prosto bukvy na bumage...». Vladimir Sorokin: posle literatury [“These are just letters on paper ...” Vladimir Sorokin: after literature]. Moscow : Novoe literaturnoe obozrenie, 2018. P. 649-655.

*Sal'nikov A.* *Petrovy v grippe i vokrug nego* [Petrovs in a flu and around this]. Moscow : Izdatel'stvo “AST” : Redakcija Eleny Shubinoj, 2018. 411 p.

*Skakov N.* *Slovo v «Romane»* [Word in “Roman”]. «Jeto prosto bukvy na bumage...». Vladimir Sorokin: posle literatury [“These are just letters on paper ...” Vladimir Sorokin: after literature]. Moscow : Novoe literaturnoe obozrenie, 2018. P. 359-380.

*Sorokin V.* *Put' Bro* [Bro's way]. URL: [https://www.srkn.ru/texts/bro\\_part\\_01.shtml](https://www.srkn.ru/texts/bro_part_01.shtml) (access data: 01.03.2018).

*Turysheva O. N.* *Sozhzhenie knig: novaja semantika starogo motiva (na materiale romana V. Sorokina «Manaraga»)* [Burning books: new semantics of the old motive (based on the material of V. Sorokin's novel “Manaraga”)]. In *Filologicheskij klass*. 2018. № 2 (52). P. 141-146.

*Turysheva O. N.* *Metafory chteniya v tvorchestve V. Sorokina* [Reading metaphors in the creative works of V. Sorokin]. In *Tekst. Kniga. Knigoizdanie*. 2020. № 22. P. 89-109.

*Tjupa V. I.* Semioticheskiĭ status groteska [The semiotic status of the grotesque]. In Grotesk v literature : materialy konferencii k 75-letiju Ju. V. Manna [Grotesque in literature : materials of the conference on the 75th anniversary of Yu. V. Manna]. Moscow ; Tver, 2004. P. 6-7.

*Shart'e R.* Pis'mennaja kul'tura i obshhestvo [Written culture and society]. Moscow : Novoe izdatel'stvo, 2006. 272 p.

#### Данные об авторе

**Турьшева Ольга Наумовна** – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, департамент «Филологический факультет», Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Адрес: 620083, Россия, Екатеринбург, пр. Ленина, 51.

E-mail: oltur3@yandex.ru

#### Author's information

**Turysheva Olga Naumovna** – Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of the Russian and Foreign Literature, Faculty of Philology, Ural Federal University named after the first President of Russia.

**Н.В. Барковская**

ORCID: 0000-0001-9131-5937

*Екатеринбург, Россия*

E-mail: n\_barkovskaya@list.ru

УДК 821.161.1-93

DOI 10.26170/ufv20-01-06

## **ПРИКЛЮЧЕНИЯ ЧЕБУРАШКИ: ГРОТЕСКНАЯ РЕАКТУАЛИЗАЦИЯ ОБРАЗА В СОВРЕМЕННОМ СОЗНАНИИ**

**Аннотация.** В качестве методологической основы использована идея «конкретного литературоведения», высказанная Д. С. Лихачевым в книге «Литература – реальность – литература», посвященной взаимопереходу литературы и действительности.

В феномене гротеска важны амбивалентность, транзитарность, анормативность. Возможны комически-гротескные и трагически-гротескные образы. Гротеск может характеризовать не только поэтику, но и мироотношение, являясь «формой времени». В данной статье исследуется вариант постутопического гротеска.

В качестве материала рассмотрена трансформация семантики образов Крокодила Гены и Чебурашки от 1960-х гг. до постсоветского периода, а также изменение функций и характера гротеска. В советское время милые героитрикстеры воплощали адогматизм и «карнавальность». В постсоветский период, став героями ЖЭК-арта, сказочные персонажи подверглись монструализации, обозначившей разрыв культурных границ, смеховое дистанцирование от прошлого. Однако в 2010-е гг. образы Гены и Чебурашки реактуализировались, представ в двух вариантах: либо как зловещий символ неумершего советского (Сухбат Афлатуни), либо как знак того, что составляет неотъемлемую часть собственного «я», с которой нужно жить дальше (И. Глебова). Второй вариант характерен для тех произведений, которые, вслед за И. И. Плехановой, можно отнести к «постутопическому примитивизму» (И. Глебова, В. Любаров, Л. Белоиван), принципиально отличному как от фольклорного или самодеятельного примитива, так и от life style, поглощающего художественные ценности как статусный потребительский товар, что описано М. Ямпольским.

*Ключевые слова:* современная русская литература, постутопический гротеск, Э. Успенский, И. Глебова, С. Афлатуни, ЖЭК-арт.

**N.V. Barkovskaya**  
*Ekaterinburg, Russia*

## **ADVENTURES OF CHEBURASHKA: GROTESQUE REACTUALIZATION OF THE IMAGE IN MODERN CONSCIOUSNESS**

**Abstract.** The idea of “specific literary criticism” expressed by D. S. Likhachev in the book “Literature – Reality – Literature”, devoted to the mutual transitions of literature and reality.

In the phenomenon of the grotesque, ambivalence, transitivity, and anormativity are important. Comic-grotesque and tragic-grotesque images are possible. The grotesque can characterize not only poetics, but also the attitude of the world, being a “form of time”. This article explores a post-utopian version of the grotesque.

As a material, the transformation of the semantics of the images of the Crocodile Gena and Cheburashka from the 1960s is considered, until the post-Soviet period, as well as a change in the functions and nature of the grotesque. In Soviet times, cute trickster heroes embodied dogmatism and “carnival”. In the post-Soviet period, having become the heroes of the ZhEK-art, fairy-tale characters underwent monstification, which marked a break in cultural boundaries, a laughable distance from the past. However, in the 2010s, the images of Gena and Cheburashka were reactivated, presented in two versions: either as an ominous symbol of the undead Soviet (Sukhbat Aflatuni), or as a sign of what constitutes an integral part of one's “I” with which one needs to live further (I. Glebova). The second option is characteristic of those works that, following I. I. Plekhanova, can be attributed to “post-utopian primitivism” (I. Glebova, V. Lyubarov, L. Beloivan), fundamentally different from both folk or amateur primitive, and from life style, absorbing artistic values as a status consumer product, as described by M. Yampolsky.

*Keywords:* modern Russian literature, post-utopian grotesque, E. Uspensky, I. Glebova, S. Aflatuni, ZhEK art.

В 1981 г. была опубликована книга Д. С. Лихачева под названием «Литература – реальность – литература». Д. С. Лихачев писал, что литературное произведение раскрывается вовне, за пределы текста. Литература воспринимается на фоне реальности и в связи с ней (прямо противоположную концепцию будет развивать позднее В. Руднев в книге «Прочь от реальности»). Сама литература, по мысли Лихачева, представляет собой реальность – движение тем, мотивов, приемов. И далее он утверждает, что нет четких границ между литературой и реальностью, есть только зыбкая пограничная полоса: «Именно здесь часто рождается новое содержание, разрушающее старую форму, и появляются “атмосферные явления”, ведущие к климатическим изменениям в литературе» [Лихачев 1981: 3].

Эта идея Лихачева кажется особенно продуктивной сегодня, поскольку позволяет избежать крайностей «нового социологизма» или растворения литературоведения в антропологии, психологии, социологии, культурологии. Вместе с тем, нащупать ориентиры в этой зыбкой, по словам Лихачева, пограничной зоне, где литература переходит в жизнь и снова отражается в литературе, достаточно сложно. Лихачев назвал такой аспект видения «конкретным литературоведением», занимающимся конкретными наблюдениями и истолкованиями. Конечно, особенно заметны, рельефны явления, гротескные по своей природе.

Гротеск – актуальная теоретическая проблема, что подтверждается, например, публикацией в 2017 г. сборника «Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты» (РГГУ), в котором отметим статьи С. П. Лавлинского, В. Я. Малкиной, А.М. Павлова «Фантастическое как теоретико-литературная и эстетическая категория» и Е. А. Вялковой «Гротеск как теоретическое понятие».

Гротеск активизируется в переломные эпохи, становясь «формой времени», выражая концентрат «неготовой» современности (Ю. В. Манн), т. е. это явление, общее и для жизни, и для искусства. В основе гротеска лежит «разрыв» культурных границ, который компрометирует «реальное» и противоречит ему. Гибридный, амбивалентный и изменчивый, гротеск часто заявляет о себе в современную эпоху.

Не утратила своего значения монография Ю. В. Манна «О гротеске в литературе» (1966). В. В. Виноградов, продолжая идеи Б. Эйхенбаума, использовал понятие «натуралистический гротеск»<sup>1</sup>. М. М. Бахтин и Д. С. Лихачев рассматривали гротеск в контексте культуры карнавализации<sup>2</sup>. Но Бахтин не только связывал гротеск с атмосферой карнавальской свободы, он отмечал и то страшное, что приоткрывает гротеск: «... мир романтического гротеска – это в той или иной степени страшный и чуждый человеку мир. Все привычное, обыкновенное, обыденное, обжитое, общепризнанное оказывается вдруг бессмысленным, сомнительным, чуждым и враждебным человеку. Свой мир вдруг превращается в чужой мир» [Бахтин 1990: 46-47]. Д. С. Лихачев ввел понятие «кромешный мир».

Важна мысль М. Ямпольского о гротеске как «поставщике» в культуру необходимой доли хаоса, как способе адаптации и сублимации избыточного хаоса [Ямпольский 1994: 32]. С. Юрков подчеркивает антидогматичность гротеска, присущего формам «антиповедения» [Юрков 2003: 15-35].

---

<sup>1</sup> Виноградов В. В. Избранные труды. М.: Наука, 1976.

<sup>2</sup> Лихачев Д. С., Панченко А. М. Смеховой мир Древней Руси. Л.: Наука, 1976.

Ф. Бельтраме утверждает, что основной принцип гротескного изображения – принцип «субъективной свободы», моделирующий как гротескно-трагическое, так и гротескно-комическое как альтернативные общепринятому эстетические явления, театрализирующие объективную реальность [Бельтраме 2004].

Гротеск может порождать не только комические образы или явления, но и монструозные, ужасные (назовем коллективные сборники «Семиотика страха», 2005, «Семиотика безумия», 2005; «Кошмар» Дины Хапаевой, 2010, коллективный сборник ««Призраки, монстры и другие *иначе* существа: Метаморфозы фантастики в славянских литературах», 2018; книгу В. Руднева «Философия языка и семиотика безумия: избранные работы». – М.: Издательский дом «Территория будущего», 2007).

Наконец, бытование гротеска в культуре общества связано с семиотическими переходами. В. И. Тюпа делает вывод о том, что гротеск предполагает игру значениями первичного языка, приводящую к вытеснению смысла (концепта) и замещению его субъективной значимостью (окказиональной коннотацией) [Тюпа 2004: 6].

Итак, гротеск характеризуется амбивалентностью, транзитарностью, аномативностью.

В качестве конкретного примера мы обратились к живущим уже полвека, перешедшим границу советского и постсоветского, сказочным героям Крокодилу Гене и Чебурашке. Наша цель – охарактеризовать варианты реактуализации в 2010-х гг. этих изначально гротескных образов.

Родились эти герои в литературе: сказочная повесть Эд. Успенского «Крокодил Гена и его друзья» вышла в издательстве «Детская литература» в 1966 г., с рисунками Валерия Алфеевского. Потом были продолжения, множество переизданий. В 1969 г. вышел мультфильм Романа Качанова. Фильм стал культовым, образы героев перешли на открытки, в почтовые марки, игрушки, значки, анекдоты. В 2014 г. ремейки старых мультфильмов сделал японский режиссер Макото Накамура.

Сам Успенский пишет во «Вступлении, которое можно и не читать»: «Чебурашку сделали на игрушечной фабрике, но сделали так плохо, что невозможно было сказать, кто же он такой: заяц, собака, кошка или вообще австралийский кенгуру? Глаза у него были большие и жёлтые, как у филина, голова круглая, заячья, а хвост коротенький и пушистый, такой, какой бывает обычно у маленьких медвежат» [Успенский].

Все помнят, что Чебурашку не взяли в зоопарк, поскольку он неизвестный науке зверь, потом он рекламировал подержанные товары,

жил в телефонной будке, всем чужой, одинокий, бездомный, маленький и беззащитный. Не менее маргинальна фигура Крокодила Гены, правда, у него были дом и работа, но и он был совершенно одинокий. Абсурдно объявление Гены, написанное с ошибками («молодой крокодил 50-ти лет просит звонить три с половиной раза»). В мультфильме подружившихся героев не приняли к себе пионеры, потому что они не умели маршрутировать строем и строить скворечники, пионеры согласны были только взять их в живой уголок как животных. Но история благополучно закончилась строительством Дома дружбы. Мягкая сатира автора по отношению к закосневшим формам социалистической пропаганды сквозит и в стендах, где вывешены портреты ударников и, напротив, лодырей и хулиганов, и в речи, произнесенной – шепеляво – Чебурашкой на открытии Дома дружбы. Большой начальник Иван Иванович делал все только наполовину. Корреспондент из газеты преувеличил в своем репортаже со строительства Дома дружбы все данные (в доме не один этаж, а десять и т. д.). История про то, как Гена гвозди доставал, говорит о привычном дефиците товаров.

Но сказочная повесть Успенского не сатирическая, а по-доброму смешная. Чебурашка, например, приглашает Гену в гости, чтобы пить кофе, но говорит, что у него нет кофе, кофейника, воды, плиты – и вообще лучше пойти к Гене. Гале он говорит, что она так немножко похудела после болезни, что даже немножко поправилась. Гена играет в детском театре Красную шапочку (вместо заболевшей Гали), хотя совершенно забыл сказку и разыграл свой вариант, прогнав волка.

Итак, Чебурашка и Гена и своим видом, и своими поступками не вписываются в нормы, вместе с тем, это добрые герои (в отличие от Шапокляк с ее девиантным поведением). Вот это сочетание неправильности и привлекательности сделало героев столь симпатичными, при всей их гротесковости. Сергей Ушакин, автор вводной статьи к коллективной монографии «Веселые человечки. Культурные герои советского детства», заостряет внимание на том, что сами эти «веселые человечки» предельно нетипичны, «застряли между» – будь то возраст, пол или местонахождение. Неприкаянность, потенциальное одиночество, отчужденность от «нормального» обусловлены их «межеумочным» статусом. Сергей Ушакин полагает, что сам символический порядок дает сбой, неясность перспектив, затрудненность самоидентификации, раз появляются такие странные героини-трикстеры: «Не имея ни устойчивой позиции, ни сколько-нибудь серьезной оппозиции, эти монстры позднесоветской субъективности вели жизнь “свободных радикалов”, нарушая “более-менее дозволенными способами” символический порядок той самой культуры, которая была не в состоянии

найти для них подходящую “клетку”» [Ушакин 2008: 29-30]. Не случайно про Чебурашку и Гена было так много анекдотов.

В «нулевые» годы нового века Чебурашка и Гена утратили популярность, подзабылись среди новых реалий и новых проблем, их потеснили герои «Звездных войн», компьютерных игр, анимэ; место Чебурашки на непродолжительное время занял тамагочи.

Но герои не забылись окончательно, их существование переместилось в область низкой культуры повседневности, причем превалировать стали негативные оттенки значения (уродливый «москвич» с грузовым кузовом прозвали «чебурашкой», так же называлась маленькая бутылка водки, она же «чекушка» и «мерзавчик»). В 2010-е гг., в эпоху «постпамяти» (минимум два поколения уже выросли в постсоветское время), Чебурашка и Крокодил Гена (ныне в статусе «интернет-мемов») снова попали в зону общественного внимания – но уже в откровенно гротескном, более того – в монструозном виде. Леонид Геллер говорит о «прогрессирующей *монструализации современного воображаемого*» [Геллер 2018: 32].

1. Уродливо большие уши Чебурашки могут ассоциироваться с летучей мышью-вампиром. В стихотворении ташкентского автора Сухбата Афлатуни чебурашка (имя собственное стало нарицательным) становится символом неумершего советского травматичного прошлого.

### **Баллада о чебурашке**

странный зверь  
выходит на ночную охоту  
большие уши  
взгляд навевает дремоту

тёплую дверь  
затворяет за собой без шума  
падает ночь на него  
как с вешалки шуба

он охотится на детей  
ловец человечесий  
нет у него приманок сетей  
только взгляд человеческий

дверь затворяет  
спускается по ступенькам

пахнет мусоропроводом ночь  
и кухонной капелью

включив фонарики глаз  
из малометражек  
спускается каждую ночь  
по несколько чебурашек

на нефтяной энергии сна  
друг за другом  
и тому кто не спит у окна  
они станут другом

топ-топ слышишь  
это он идёт  
плюшевыми руками  
шарит в темноте

топ-топ слышишь  
ничего не поёт  
это дымится страхом  
маленькая постель

помахивая ушами  
как орлиными крыльями  
над страной поднимается  
Полуночный Чебурашка

дождь  
асфальт у девятиэтажки  
пузырится как кальций-карбид  
*ничего* говорит чебурашка  
*ничего* он тебе говорит

[Афлатуни 2019: 5]



Чебурашка в этой балладе откровенно напоминает Победоносцева, который, по словам Блока, «простер» над Россией свои «совиные крыла», а также Аполлона Аполлоновича Аблеухова (одним из прототипов которого послужил Победоносцев) из романа Андрея Белого «Петербург». Андрей Белый неоднократно поминает уши сенатора, делающие его похожим на нетопыря, так, в самом начале романа читаем: «Аполлон Аполлонович не волновался несколько при созерцании совершенно зеленых своих и увеличенных до громадности ушей на кровавом фоне горящей России. Так он был недавно изображен: на заглавном листе уличного юмористического журнальчика, одного из тех «жидовских» журнальчиков, кровавые обложки которых на кишачих людом проспектах размножались в те дни с поразительной быстротой...» [Белый 1981: 13]. Л. К. Долгополов в примечаниях к данному изданию романа пишет, что Победоносцев был мишенью для многих карикатуристов [Белый 1981: 643]. В. В. Мароши отмечает (по поводу романа Достоевского «Бесы»), что детализация ушей, их необычная форма свидетельствуют о последовательной символизации «бесовского» мира – аномального, бестиального, личинного». Далее исследователь комментирует образ, созданный Белым: «Инфернальная символика Петербурга, накладываясь на реминисценцию из “Анны Карениной” (уши Каренина), генерирует “ухо в квадрате” – призрачную личину сенатора Аблеухова» [Мароши 2001: 228, 229]. Так призрачен и полумночный Чебурашка в балладе Афлатуни.



2. Но есть и другая тенденция «монструализации» Чебурашки и Гены, вовсе не столь злобная, скорее – карикатурная. Она представлена в так называемом ЖЭК-арте, т. е. в фигурках сказочных героев, украшающих детские площадки.

Совершенно очевидна в ЖЭК-арте ностальгия даже не по советскому времени, а по детству, когда мир был более простым и дружелюбным: старичок-лесовичок, сделанный из пенька, улыбается, милы божьи коровки из строительных касок, кормушки для птиц оформлены как нарядные кукольные домики, везде обилие цветочков, бантиков, яркая раскраска. Можно вспомнить также, что кукла, игрушка нередко выступали для взрослого в роли оберега («взрослая» игра-искусство Алексея Ремизова, многие произведения, где фигурируют ожившие куклы; в одноименном цикле Людмилы Петрушевской куклы – свидетели истории, носители памяти, как и в стихотворении Веры Павловой «Похороны куклы» из цикла «Детский альбом Чайковского»). М. С. Костюхина, прослеживая историю игрушки в русской детской литературе, пишет, в частности, о культуре Серебряного века: «В книгах для взрослых детская игрушка говорила и о судьбе поэта, и о судьбе искусства, и о судьбе века, стоящего на грани катастрофы» [Костюхина 2008: 10]. Н. В. Романова пишет, что кукла представляет собой знак-символ: «Он репрезентирует собой устоявшиеся архетипы культуры: детства, материнства, семьи, плодородия, благополучия, жиз-

ненной силы и т. п.» Современное сознание исподволь актуализирует архаичные функции куклы-дублера человека [Романова 2010: 401].

Павел Пепперштейн высказал свое отношение к ЖЭК-арту: «...Между современными городскими домами простираются условные деревеньки в форме детских площадок, где обязательно присутствует избушка, чаще всего в виде горки – один из древних символов перехода по Проппу. Вокруг избушки раскидывается поляна тотемов... Затронуты самые важные функции человека: это игры детей, сидение старцев, которые рассказывают былины, бывальщины и былички, разномножительная функция у молодых и, конечно, какие-то алкогольные возлияния, когда человек переносится в другой мир» [Пепперштейн]. Составители сборника статей «Веселые человечки: культурные герои советского детства» пишут: «... все эти персонажи обладают колоссальной символической силой и беспрецедентным обаянием. Они выступают в качестве иероглифов определенных социопсихологических состояний, которые сохраняют свою значимость на протяжении всей жизни бывшего ребенка – и потому из книжек или мультиков переходят в игры, названия фирм, продуктов, рекламу и т. п. Именно через этих любимых героев осуществляется вполне реальная и осязаемая связь между советскими и постсоветскими поколениями...» [Веселые человечки 2008: 5-6].

Но сегодня распространено окарикатуренное изображение героев советского детства, неизбежно ставящее зрителя в позицию «внеадекватности», закрепляющее за персонажами из детства именно негативные чувства: одиночество, нелепость, никчемность<sup>1</sup>.

Причем, публике даже и не хотелось бы, чтобы негатив исчез. В Ростове весной 2015 г. художники-стрит-артисты раскрасили фигуры Гены и Чебурашки, до того времени безлико-белые, чтобы они выражали не тленность, а радость бытия, и народ был не очень рад такому «праздничному» преобразению<sup>2</sup>, так как город лишился маленькой достопримечательности – фигуры «Безысходного Гены» (значит, чувство безысходности внятно и сегодняшним людям).

3. Третий вариант реактуализации героев Эдуарда Успенского, но уже проживающих жизнь объектов ЖЭК-арта, рисует маленький рассказ Ирины Глебовой «Моя бывшая и будущая любовь», с подзаголовком «Городской романс». Он замыкает книгу «Причитанья северного края», это очень женская, лиричная проза о любви, где реальное тесно

---

<sup>1</sup> См.: [https://www.maximonline.ru/humor/made-in-web/\\_article/russian-backyard/](https://www.maximonline.ru/humor/made-in-web/_article/russian-backyard/).

<sup>2</sup> [http://www.donnews.ru/V-Rostove-hudozhniki-raskrasili-geroya-internet-memov-Bezysходного-Genu\\_19756](http://www.donnews.ru/V-Rostove-hudozhniki-raskrasili-geroya-internet-memov-Bezysходного-Genu_19756).

переплетается с монструозным и фантастическим, а название иронично отсылает к древнему жанру женской причети. Как часто у Ирины Глебовой, повествование в рассказе перволичное, но диалогически обращенное к читателю, к Другому, через формы неопределенно-личного «ты».

«Бывает так идешь дворами, деревья размахивают ветвями и под ногами какой-то коктейль из листьев, грязюки и отраженных в этой грязюке и мокрых листьях осенних небес. Идешь так по небесам по колена уляпавшись коктейлем, мимо детской площадки. А на площадке стоят здоровенные в человеческий рост бетонные покрашенные Гена-крокодил и Чебурашка. У Чебурашки размах ушей метра полтора, и Гена как положено – зубы торчат, в пальто, под пальто кто-то пририсовал детородный орган. Играет на гармошке у прохожих на виду. И вспоминаешь, как эти Гена с Чебурашкой здесь стояли еще раньше, давно, когда еще у тебя не было любви, а было только предчувствие любви». Потом пришла любовь, какое-то время ты не ходишь этим двором, и вот идешь снова, когда любовь уже прошла, и видишь: «площадку пустили под снос, чтоб на ее месте реконструировать новую (сейчас многие площадки вот так сносят и возводят, городская муниципальная программа), все качели-карусели выкорчевали и так же выкорчевали и Гену и Чебурашку, и они лежат навзничь с бетонными своими корнями на ногах. Точнее, Чебурашка навзничь, безвольно распластав уши, а Гена лежит на боку и как-то будто тянется с площадки на аллею, торчит меж стволов головой и тщится все еще играть на гармошке у ног прохожих. Как раненый боец в последнем усилии» [Глебова 2014: 179-180].

А через еще некоторое время картина меняется: «Уже вместо площадки сплошное произведение Андрея Платонова “Котлован”, все нутро земли вывернуто наружу, груды, обломки, заборы, переплетения», а Гены с Чебурашкой нет. И хочется героине спросить у таджиков (или узбеков), где теперь Гена и Чебурашка, но неловко. И еще прошло время, и теперь здесь ровная красивая площадка, синие зайцы, паровозик, песочница, лесенка. И некого спросить, где же Гена с Чебурашкой: «Вывезли ли их на специальную какую-нибудь свалку, подальше от глаз прохожих. Или, может быть, прямо тут и закопали в котловане, засыпали песком и щебнем, погребли под вывернутым нутром земли...».

Но жизнь продолжается: «А ты опять идешь мимо, я опять иду мимо, в предчувствии любви (...) И ничто не напоминает, что когда-то все было не так, что был разверстый котлован и груды щебня, и нутро наружу. И лишь иногда вдруг донесутся дикие звуки гармошки из-под земли. Вдруг раздастся из-под асфальта твоя (моя) бывшая любовь. И

надо идти мимо, осторожно ступая по отраженным небесам и листьям, это тебе (мне) не Андрей Болконский и символизирующий его дуб, это я, это ты, это демонология нашего района, и надо держать удар и держать лицо (...) У прохожих на виду...» [Глебова 2014: 180].

Пройдя стадию объектов ЖК-арта, герои вернулись в литературу, но, по сравнению с детской сказочной повестью Эдуарда Успенского (1966) и мультфильмом Романа Качанова (1969), это теперь образы глубоко личные, экзистенциальные, выражающие и сознание неизбежности поражения, и, вопреки всему, надежду на счастье, ибо небеса сияют и в «грязюке». Используя образы массового искусства, апеллируя к знаниям школьной программы, Ирина Глебова, тем не менее, многое оставляет в подтексте, от народной веры в «заложных покойников» (т. е. умерших не своей смертью, способных превращаться в зомби) до стихотворения ранней Марины Цветаевой «Идешь, на меня похожий».

Эта миниатюра («городской романс») Ирины Глебовой выражает «наивно-трагическое» чувство жизни и волю жить. И.И. Плеханова, характеризуя «постутопический примитивизм», пишет: «Трагическое сознание современного человека нуждается уже не в выговаривании, а в защите от дегуманизирующих последствий безыллюзорного знания. Стилевая доминанта такого искусства – «высокомудрое простодушие»; постмодернистская эклектика выражает не деконструкцию, а «внеразумное сердце, безусловное чудо», не анализ, а стремление к синтезу, неизбежно мифопоэтическому [Плеханова 2013: 76, 90]. В какой-то степени, к подобным произведениям можно применить обозначение «сказки жизни», обоснованное А. А. Пархаевой применительно к малой прозе 1920-х гг. [Пархаева 2020].

В книге Ирины Глебовой «Причитанья северного края» много откровенно сказочного, сплетенного с повседневными реалиями, что порождает комический эффект. Но главным чудом оказывается любовь, которая «не сомневается, не просит, не завидует, все переносит, всему надеется, все покрывает, не обижается, не рефлексировать» – почти дословная цитата из Первого послания к Коринфянам апостола Павла [Глебова 2014: 24]. Гротеск, характерный для «постутопического примитивизма», обнаруживает способность видеть чудесное в повседневном. Характерно, что авторы, чьи произведения можно отнести к данной тенденции, сами художники. Ирина Глебова – мастер авторской куклы, необычной и шаржированной. Владимир Любаров, с любовью рассказывающий о своей деревне Перемилово, где и русалки, и инопланетяне, и простодушные, порой нелепые местные мужики и бабы – «соседи»! – иллюстрирует истории своими картинками. Лора Белоиван, познакомившая читателя с полной фантастики и странных

мечтателей дальневосточной деревней Южнорусское Овчарово, не только писательница и директор центра реабилитации тюленей, но и самобытный художник.

Наверное, ряд можно продолжить. Но сейчас важно отметить жизнеутверждающую интенцию и глубокую оригинальность «постутопического» гротеска. Эта тенденция имеет свой социальный и культурный смысл – она противостоит тому «парку культуры», с его особым «стилем жизни» (life style), который описал Михаил Ямпольский. В «парке культуры» искусство становится «лишь одним из маркеров социальной принадлежности наряду с модными ресторанами, дизайнерской одеждой, дорогими часами и т.д.» [Ямпольский 2018: 21]. Такой стиль жизни, уточняет Ямпольский, характерен для нового среднего класса, он деперсонален, его цель – создать иллюзорное сообщество вкуса, увеличивающее комфортность существования [Ямпольский 2018: 26, 27]. «Парк культуры», локализуемый Михаилом Ямпольским в Москве, пронизан насилием, возможно, поэтому у названных выше авторов такое тяготение к провинции, к «глубинке» (в случае с Глебовой – к окраинному спальному району Санкт-Петербурга), где люди живут и выживают, не теряя при этом детской наивности, способности любить и сострадать любому, кто нуждается в помощи.

Итак, семантика образов Гены и Чебурашки менялась по мере изменения социокультурной ситуации в стране. Милые, трогательные трикстеры, не вписывающиеся в жесткие нормы, Чебурашка и Гена стали любимцами в 1960-1970-е гг. В постсоветское время, в качестве атрибутов детских площадок, фигуры героев постепенно окарикатуривались, что позволяло дистанцироваться от советского прошлого. В 2010-е гг. прошлое, воплотившись в гротескных образах Гены и Чебурашки на придомовых пространствах городов, «присваивается» субъектом, интериоризируется, либо вновь высвечивая одинокость и заброшенность отдельного человека, либо взывая к мужеству и состраданию, альтернативным гламуру и насилию.

## ЛИТЕРАТУРА

- Афлатуни С.* Новые баллады // Дружба народов. 2019. № 6. С. 3-6.  
*Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М. : Художественная литература, 1990. 541 с.  
*Бельтраме Ф.* Эстетика гротеска: к проблеме теоретического обоснования // Гротеск в литературе : м-лы конференции к 75-летию проф. Ю.В. Манна. РГГУ, 22-29 мая 2004 г. Москва ; Тверь, 2004. С. 14-19.  
*Белый А.* Петербург / под ред. Л. К. Долгополова. Л.: Наука, 1981. 696 с.

Веселые человечки: Культурные герои советского детства : сб. статей / сост. и ред. И. Кукулин, М. Липовецкий, М. Майофис. М. : Новое литературное обозрение, 2008. 544 с. : ил.

*Геллер Л.* Мир, в котором мы живем, или Монстры и мифы // Призраки, монстры и другие *инакие* существа. Метаморфозы фантастики в славянских литературах. М. : ОГИ, 2018. С. 20-64.

*Глебова И.* Причитанья северного края. New York : Ailuros Publishing, 2014. 180 с.

Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты : сб. статей / сост.-ред. В. Малкина, С. Лавлинский. Ridero, 2017. URL: <https://iknigi.net/avtor-viktoriya-malkina/142517-grotesknoe-ifantasticheskoe-vkulture-vizualnye-aspekty-sbornik-statey-viktoriya-malkina/read/page-1.html> (дата обращения: 10.04.2020).

*Костюхина М. С.* Игрушка в детской литературе. СПб. : Алетейя, 2007. 208 с.

*Лихачев Д. С.* Литература – реальность – литература. Л. : Сов. писатель, 1981. 216 с.

*Мароши В.* Безуховы и Аблеуховы (к семиотике уха в русской литературе) // Критика и семиотика. 2001. № 3-4. С. 220-224. URL: <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs34maroshi.htm> (дата обращения: 29.12.2019).

*Пархаева А. А.* «Сказки жизни» как жанровый феномен 1920-х гг. // Филологический класс. 2020. № 1. С. 115-122.

*Пепперштейн П.* Сакральный смысл русского ЖЭК-арта. URL: <https://takiedela.ru/2015/10/art/> (дата обращения: 29.12.2019).

*Плеханова И. И.* Жизнетворческий потенциал примитивизма (наивное, трагическое и наивно-трагическое чувство жизни) // Вестник Томского государственного университета. 2013. № 2 (22). С. 76-91.

*Романова Н. В.* Концепт куклы в современной культуре (к постановке проблемы) // Культура в фокусе знака : сб. науч. тр. Тверь : СФК-офис, 2010. С. 399-410.

*Тюна В. И.* Семиотический статус гротеска // Гротеск в литературе : м-лы конференции к 75-летию проф. Ю.В. Манна. РГГУ, 72-29 мая 2004 г. Москва ; Тверь, 2004. С. 6-7.

*Успенский Э.* Крокодил Гена и его друзья. URL: <https://skazki.rustih.ru/eduard-uspenskij-krokodil-gena-i-ego-druzya/> (дата обращения: 10.04.2020).

*Ушакин С.* «Мы в город изумрудный идет дорогой трудной»: маленькие радости веселых человечков // Веселые человечки: Культурные герои советского детства : сб. статей / сост. и ред. И. Кукулин, М. Липовецкий, М. Майофис. М. : Новое литературное обозрение, 2008. С. 9-60.

*Юрков С. Е.* Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI – начало XX вв.). СПб. : Летний сад, 2003. 210 с.

*Ямпольский М.* Жест палача, оратора, актера // Ad Marginem'93. Ежегодник лаборатории постклассических исследований Ин-та философии РАН. М. : Ad marginem, 1994. С. 21-67. URL: <https://web.archive.org/web/>

20040719094946/http://vive-liberta.narod.ru/biblio/yamp\_zhest.htm (дата обращения: 10.04.2020).

*Ямпольский М. Б.* Парк культуры: культура и насилие в Москве сегодня. М. : Новое издательство, 2018. 198 с.

## REFERENCES

*Aflatuni S.* Novye ballady [New ballads]. In Druzhiba narodov. 2019. № 6 P. 3-6.  
*Bahtin M. M.* Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura Srednevekov'ja i Rennsansa [The creative works of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow : Hudozhestvennaja literatura, 1990. 541 p.

*Bel'trame F.* Jestetika groteska: k probleme teoreticheskogo obosnovanija [Aesthetics of the grotesque: to the problem of theoretical justification]. In Grotesk v literature : m-ly konferencii k 75-letiju prof. Ju.V. Manna [Grotesque in literature : Conference papers on the 75th anniversary of prof. Yu.V. Mann]. RGGU, 22-29 maja 2004 g. Moscow ; Tver, 2004. P. 14-19.

*Belyj A.* Peterburg / pod red. L. K. Dolgoplova [Petersburg / Ed. by L. K. Dolgoplov]. Leningrad : Nauka, 1981. 696 p.

Veselye chelovechki: Kul'turnye geroi sovetskogo detstva : sb. statej / sost. i red. I. Kukulin, M. Lipoveckij, M. Majofis [Cheerful little men: Cultural heroes of the Soviet childhood : Collect. of articles / Comp. and ed. I. Kukulin, M. Lipovetsky, M. Mayofis]. Moscow : Novee literaturnoe obozrenie, 2008. 544 p. : ill.

*Geller L.* Mir, v kotorom my zhivem, ili Monstry i mify [The world we live in, or Monsters and myths.]. In Prizraki, monstry i drugie inakie sushhestva. Metamorfozy fantastiki v slavjanskih literaturah [Ghosts, monsters and other other creatures. Metamorphoses of science fiction in Slavic literature]. Moscow : OGI, 2018. P. 20-64.

*Glebova I.* Prichitan'ja severnogo kraja [The lamentations of the northern region]. New York : Ailuros Publishing, 2014. 180 p.

Grotesknoe i fantasticheskoe v kul'ture: vizual'nye aspekty : sb. statej / sost.-red. V. Malkina, S. Lavlinskij [Grotesque and fantastic in culture: visual aspects : Collect. of articles / Comp., ed. V. Malkin, S. Lavlinsky.]. Ridero, 2017. URL: <https://iknigi.net/avtor-viktoriya-malkina/142517-grotesknoe-ifantasticheskoe-vkul'ture-vizualnye-aspekty-sbornik-statej-viktoriya-malkina/read/page-1.html> (access date: 10.04.2020).

*Lihachev D. S.* Literatura – real'nost' – literatura [Literature – reality – literature.]. Leningrad : Sov. Pisatel', 1981. 216 p.

*Maroshi V.* Bezuhovy i Ableuhovy (k semiotike uha v russkoj literature) [Bezuhovs and Ableuhovs (on semiotics of the ear in Russian literature)]. In Kritika i semiotika. 2001. № 3-4. P. 220-224. URL: <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs34maroshi.htm> (access date: 29.12.2019).

*Parhaeva A. A.* «Skazki zhizni» kak zhanrovij fenomen 1920-h gg. [“Tales of life” as a genre phenomenon of the 1920s]. In Filologicheskij klass. 2020. № 1. P. 115-122.

*Peppershtejn P.* Sakral'nyj smysl russkogo ZhJeK-arta [The sacred meaning of Russian Zhek-art]. URL: <https://takiedela.ru/2015/10/art/> (access date: 29.12.2019).

*Plehanova I. I.* Zhiznetvorcheskij potencial primitivizma (naivnoe, tragicheskoe i naivno-tragicheskoe chuvstvo zhizni) [The life-creating potential of primitivism (naive, tragic and naive-tragic feeling of life)]. In Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. 2013. № 2 (22). P. 76-91.

*Tjupa V. I.* Semioticheskiy status groteska [The semiotic status of the grotesque]. In Grotesk v literature : m-ly konferencii k 75-letiju prof. Ju.V. Manna [Grotesque in literature : Conference papers on the 75th anniversary of prof. Yu.V. Mann]. RGGU, 72-29 maja 2004 g. Moscow ; Tver, 2004. P. 6-7.

*Uspenskij Je.* Krokodil Gena i ego druz'ja [Crocodile Gena and his friends]. URL: <https://skazki.rustih.ru/eduard-uspenskij-krokodil-gena-i-ego-druzya/> (access date: 10.04.2020).

*Ushakin S.* “My v gorod izumrudnyj idet dorogoj trudnoj”: malen'kie radosti veselyh chelovechkov [“We are going to the emerald city to difficult road”: little joys of cheerful little men]. In Veselye chelovechki: Kul'turnye geroi sovetskogo detstva : sb. statej / sost. i red. I. Kukulin, M. Lipoveckij, M. Majofis [Cheerful little men: Cultural heroes of the Soviet childhood : Collect. of articles / Comp. and ed. I. Kukulin, M. Lipovetsky, M. Mayofis.]. Moscow : Novoe literaturnoe obozrenie, 2008. P. 9-60.

*Jurkov S. E.* Pod znakom groteska: antipovedenie v russkoj kul'ture (XI – nachalo XX vv.) [Under the sign of the grotesque: anti-behavior in Russian culture (XI – beginning of the XX century)]. Saint-Petersburg : Letnij sad, 2003. 210 p.

*Jampol'skij M.* Zhest palacha, oratora, aktera [The gesture of the executioner, orator, actor]. In Ad Marginem'93. Ezhegodnik laboratorii postklassicheskikh issledovanij In-ta filosofii RAN [Ad Marginem'93. Yearbook of the postclassical research laboratory of the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences.]. Moscow : Ad marginem, 1994. P. 21-67. URL: [https://web.archive.org/web/20040719094946/http://vive-liberta.narod.ru/biblio/yamp\\_zhest.htm](https://web.archive.org/web/20040719094946/http://vive-liberta.narod.ru/biblio/yamp_zhest.htm) (access date: 10.04.2020).

*Jampol'skij M. B.* Park kul'tury: kul'tura i nasilie v Moskve segodnja [Culture Park: culture and violence in Moscow today]. M. : Novoe izdatel'stvo, 2018. 198 p.

#### Данные об авторе

**Барковская Нина Владимировна** – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры литературы и методики её преподавания, Уральский государственный педагогический университет.

Адрес: 620017, Россия, Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: [n\\_barkovskaya@list.ru](mailto:n_barkovskaya@list.ru)

#### Author's information

**Barkovskaya Nina Vladimirovna** – Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of Russian Literature and Methods of its Teaching, Ural State Pedagogical University.

**Ю.А. Гимранова**  
ORCID: 0000-0002-8764-5439  
*Челябинск, Россия*  
E-mail: J5G@mail.ru

УДК 821.161.1-31(Глуховский Д.)  
DOI 10.26170/ufv20-01-07

## **ГРОТЕСК В РОМАНЕ Д. ГЛУХОВСКОГО «ТЕКСТ»**

**Аннотация.** Предметом анализа данной статьи являются особенности поэтики романа Дм. Глуховского «Текст»: гротеск как основа сюжетостроения, хронотоп с установкой на социально-критический пафос, парадоксальность заглавия. Автор, ставший известным после публикации постапокалиптической серии книг, отходит от прежнего метода и пишет захватывающую историю-триллер. В новом произведении Глуховский пытается решить проблему своих прежних произведений: выживание человека во враждебном к нему мире – только в реалистичном, даже социально критическом ключе. Цель данного исследования состоит в ответе на вопрос: как проявляются прежние установки писателя-фантаста со сменой художественных установок. С помощью культурно-исторического подхода, методик сопоставительного, герменевтического, рецептивного и интертекстуального анализов в исследовании установлено, что гротескность реалистичного романа выполняет сюжетобразующую функцию, позволяет современному русскому писателю в «умном и сложном по мысли» тексте имплицитно выразить социально-философскую сатиру на современное общество. Актуализируя идейно-эстетическую концепцию автора, она влияет на хронотоп и систему образов, расширяет интертекстуальное поле романа. Областью применения результатов исследования может послужить дальнейший анализ, как рассматриваемого произведения, так и других работ Глуховского, а также текстов современных русских писателей, соотносимых с идейно-стилистическим уровнем анализируемого романа.

*Ключевые слова:* Дм. Глуховский, гротеск, парадоксальность, преломление действительности, гаджет, современная литература.

**Ju.A. Gimranova**  
*Chelyabinsk, Russia*

## **GROTESQUE IN THE NOVEL “TEXT” BY D. GLUKHOVSKY**

**Abstract.** The subject of analysis of this article are the features of the poetics of the novel Dm. Glukhovsky's “Text”: grotesque as the basis of story-building, socio-critical chronotope, paradoxical title. The author, who became famous after the publication of the post-apocalyptic series of books, departs from the previous method

and writes an exciting thriller story. In the new work, Glukhovsky is trying to solve the problem of his previous works: the survival of a person in a hostile world – only in a realistic, even socially critical way. The purpose of this study is to answer the question: how are the former installations of the science fiction writer manifested with a change in the artistic method. Using the cultural-historical approach, methods of comparative, hermeneutic, receptive, and intertextual analyzes, the study found that the grotesque nature of a realistic novel has a plot-forming function, which allows a modern Russian writer to easily mask the socio-philosophical satire in modern society. Actualizing the author's ideological and aesthetic concept, it influences the chronotope and the system of images, and expands the intertextual field of the novel. The scope of the research results can serve as a further analysis of both the work in question and other works of Glukhovsky, as well as texts of modern Russian writers, correlated with the ideological and stylistic level of the analyzed novel.

*Keywords:* text, Dm. Glukhovsky, grotesque, paradox, refraction of reality, gadget, modern literature.

В своем первом реалистическом романе «Текст» (2017) Дмитрий Глуховский, основатель и куратор прославленной фантастической серии «Вселенная Метро 2033», кардинально сменив направленность работы, сохранил идейную установку: его интересует проблема выживания человека во враждебном, угнетающем мире. В новом романе, относящемся скорее к социально-критической беллетристике, современный писатель умело сочетает увлекательный сюжет, гротескные мотивы превращения человека в насекомое и уподобления личности функциям смартфона, с отчетливым социально-критическим пафосом. Все это вызвало обоснованный интерес в русской литературной критике. Мнения о «Тексте» высказывались диаметрально противоположные: от «катастрофы в области русской словесности» (О. Демидов) до «умной и сложной по мысли... книги-события» (Г. Юзефович), что актуализирует исследование данного произведения.

Гротеск в художественной литературе представляет собой своеобразное преломление мировосприятия, деформацию реальности с точки зрения автора. Так писатель может убедить читателя в существовании самого невероятного, фантастического рядом с обыденным, расставить смысловые акценты, способствующие раскрытию идейно-эстетической концепции творца. Прибегая к гротеску и манипулируя различными преломлениями изображенной действительности, автор выражает «тотальное неприятие мира как хаотического, устрашающего враждебного» [Хализев 2000: 96].

В «Тексте» гротескный мотив подмены/превращения является сюжетообразующим. Психологическое состояние главного героя Ильи Горюнова раскрывается с его помощью: трансформация горюющего

сына учительницы русского языка и литературы, простившего своего обидчика в начале романа («А я его простил. Я пожить теперь хочу» [Глуховский 2017]), в убийцу, хоть и совершившего преступление в состоянии аффекта, но впоследствии действующего рационально, считающего уйти от ответственности, в конце же раскаивающегося, принимающего смерть как долгожданную свободу. Главный герой «Текста» постоянно находится в движении, в развитии, что сходится с пониманием гротескного образа М. М. Бахтиным: «Гротескный образ (...) характеризует явление в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и становления... в нем в той или иной форме даны (или намечены) оба полюса изменения (...) и начало, и конец метаморфозы» [Бахтин 1990: 316-317].

Богатый на интертекстуальные отсылки «Текст» соотносит мотив потери человечности с «Превращением» Ф. Кафки: в последние минуты жизни Илья дорисовывает начатый семь лет назад рисунок Грегора Замзы в момент трансформации. Илья видит себя в зеркале в образе насекомого: «Вошел в ванную. Посмотрел в зеркало. Там в синей студенческой курточке сидело неизвестное насекомое, шевелило жвалами. Руки были в сохлой юшке. Куртка в бурых бороздах» [Глуховский 2017]. Превращение Горюнова происходит после совершения преступления, после слома внутри героя как перешагивания собственной гуманности и слома внешнего – перехода в закрытое для него пространство власть придержащих.

В номинации персонажей Глуховский прибегает к традиционному приему говорящих имен: только Горюнов Илья, в котором горе соединяется с «силой Божьей» [Суперанская 2005: 195], способен преодолеть тяжелое испытание, выпавшее ему в жизни. А имя антагониста Хазина Петра, что сочетает в себе значения «надсмотрщик, заведующий» и «камень» [Суперанская 2005: 335, 272], подчеркивает его власть и стойкость. Противник Ильи отождествляется с его смартфоном, поскольку раскрытие персонажа происходит с углублением в переписку Хазина: через социальные сети, электронную почту, фотографии и видеозаписи, диктофон. Все это позволяет главному герою «примерить» на себя жизнь Хазина, влезть в чужую шкуру в прямом смысле слова. Показательным является то, что близкие, принимая Илью за Петра, не могут сразу понять, что с ними общается в чате не их сын/друг/жених.

Тождество героя с каким-либо предметом – один из приемов гротеска. Такой «гротескный принцип типизации» [Манн 1966: 22-23], реализующийся в синекдохе переноса частного на общее, гаджета на человека способствует углублению обобщающего смысла в произведении. Вся жизнь современной личности разложена по папкам в ее

гаджете. Автор резюмирует: «все в телефоне хранилось; все в высокой четкости, все в максимальной яркости. Фотографии и видео. Память у Суки была – 128 гигабайт. Жизнь умещалась целиком, и еще оставалось место для музыки» [Глуховский 2017]. С одной стороны, электронную память (= личность) легко восстановить, но, с другой – уничтожить можно лишь нажатием одной кнопки. Именно телефон делает возможным переход Ильи в мир богатых и властных: обладая гаджетом Хазина и прячась таким образом за его личность, главный герой пытается сохранить свою жизнь и наладить жизни близких своего соперника, потому что настолько вжился в роль своего противника, что перестает различать вымысел от реальности. Смартфон создает иллюзию семьи для Горюнова: умершую мать и неизвестного отца заменяют заботливые родители Хазина, неудавшаяся личная жизнь воплощается в переписке с Ниной, а нереализованность в социальной сфере – в переписке с «коллегами» по наркотрафику в Москве.

Слово телефон встречается в «Тексте» более 260 раз, Илья постоянно «пялится» в экран, «утопает», «копается» в нем, «сжимает в руках», «давит пальцами». При таком частом обращении смартфон становится живым в восприятии Ильи. Он «дрожит», «захлебывается», «молчит», «отворачивается», «пишет», «орет», «долго не приходит в себя», «поет», «не мешает», «мигает в последний раз», «окончательно сдыхает». Это единственное существо рядом с Горюновым, который ощущает мир как что-то не настоящее, а «выцветшее», неживое. В тотальном одиночестве герою больше опереться не на кого, и телефон становится его собеседником, а потом и альтер-эго. Показательно, что после смерти (разрядки) смартфона, погибает и Илья: отнятое время Хазина заканчивается, трафика на жизнь больше нет.

Хронотопическая организация текста также, как и система образов, выражает социально-критический пафос. Перед читателем предстает авторская модель раздвоенного мира, первая часть которого принадлежит имеющим власть, деньги, важные знакомства (Петр Хазин), а вторая часть – бедным, честным и униженным (Илья Горюнов). С одной стороны, волшебная Москва, в которой возможны исполнения любых желаний, с другой – промышленный пригород, замеревший в своем развитии. Двоемирие очерчивает границы соотношения персонажей, четко различая людей одного пространства от другого. Так, Хазин, майор полиции, сын генерал-майора, торгующий конфискованными наркотиками, противопоставлен Горюнову, недоучившемуся студенту, сыну учительницы, пытающемуся отстаять свою честь. С изменением положения героев – Илья забирает время своего противника – пространственные характеристики остаются прежними, что

показывает устойчивость данного мироустройства, его независимость от человеческого фактора.

Еще в «Тексте» присутствует особое место – тюрьма, которая является дном мира униженных и оскорбленных. Характерным его делает углубленное в пространство страны географическое местоположение. В большей степени особость зоны показывает взаимосвязь со временем. Если в Москве время летит, в пригороде – замирает, то тюремное время из-за своей вязкости стартит, забирает силы («Снова влип в липкое, вязз в вязкое» [Глуховский 2017]). Убивая, Горюнов отбирает у своего соперника именно время, пытаясь вернуть семь ушедших на зоне лет.

«Отшкуривая» взгляд, тюрьма учит правилам выживания, приравнивая пространство «дна» жизни всей актуальной действительности: «На ком вина, тот послушный. На этом и зона стоит, и все Государство Российское, да и целый земной шар» [Глуховский 2017]. Такое видение мира интертекстуально отсылает читателя к строкам стихотворения Р. Рождественского «Позапрошлая песня»: «Полстраны – уже сидит. / Полстраны готовится» [Рождественский 1973]. Глуховскому важно показать зыбкость границ перехода из одного пространства в другое. Он акцентирует: человек вершит свою судьбу, но успешность его потуг зависит от многих факторов: положение семьи, стойкость, целеустремленность, наличие внутреннего стержня. Последний внутри Ильи сломался с известием о смерти матери, именно этот слом способствует трансформации главного героя. Горюнов является связующим звеном всех перечисленных пространств и времен, он единственный может пересекать границы, играть со временем, продлевая свое и отнимая чужое.

Само название романа ставит читателя в парадоксальную ситуацию. С одной стороны, автор трактует свой роман как всего лишь связную последовательность символов, набор слов на бумаге, экране компьютера или смартфона, что подчеркивает прямое значение слова «текст» (с лат. *textus* – «ткань; сплетение, связь»). Используя такое заглавие, Глуховский намеренно лишает его эмоциональной нагрузки или оценочности. Автору важно описать ситуацию, погрузить читателя в безвыходность положения преступника. Он не осуждает и не оправдывает, а констатирует. О бездуховности текста в самом произведении читаем: «Не было там (в смартфоне – Ю.Г.) ничьей души. Просто фотографии. Просто текст», «Голос она не признала бы, а текст спутала. В тексте дыхания нет» [Глуховский 2017].

Ощущение личной сопричастности появляется в произведении благодаря включению несобственно-прямой речи Ильи Горюнова в сухое повествование рассказчика от третьего лица: «Илья слушал и ничего не понимал. Поезд медлил. Пустые кишки урчали, под ложечкой сосало.

На привокзальный чебурек он денег пожалел: цены в ларьке были московскими, а транспортные ему выдавали соликамскими. Зачем тратиться на чебурек, когда скоро мамины щи горячие? Очень захотелось этих щей. Трехдневных. Со сметанкой. Хлеба туда сухого покрошить, как в детстве, как дед показывал. Баланду навести. Притопить корки в супе, но не до мякиша, а чтобы чуть-чуть еще хрустко было, подышать шами – и, обжигаясь, ложку в рот» [Глуховский 2017]. Со смертью главного героя эмоциональность текста пропадает. Наиболее ярко это видно в последней фразе: «Есть люди, от которых что-то остается, а есть люди, от которых не остается ничего» [Глуховский 2017] – читателю предлагается выбор, к кому из героев относятся слова автора.

С другой стороны, используя нейтральное заглавие, автор не только лишает текст оценочности, но и, обезличивая свое произведение, ставит его в один ряд с другими: это еще один текст о судьбе человека в парадоксальном мире, несущем своей раздвоенностью испытания, потери и, в конечном счете, гибель героя. В данной трактовке перед читателем открывается большое рецептивное поле: от повести «Шинель» Н. В. Гоголя до поэмы «Москва-Петушки» В. Ерофеева. Вписываясь таким образом в культурный контекст русской литературы, роман Глуховского расширяет границы восприятия текста, делая его «одним из...», не первым, но и не последним кусочком одного большого общего текста.

## ЛИТЕРАТУРА

*Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М. : Худож. литература, 1990. 541 с.

*Глуховский Дм.* Текст // Библиотека бесплатных электронных книг. URL: <https://readbook.pw/read/?id=976> (дата обращения: 25.04.2020).

*Демидов О.* Катастрофа в космосе русской словесности // Открытая критика. URL: [https://www.rara-rara.ru/menu-texts/katastrofa\\_v\\_kosmose\\_russkoj\\_slovesnosti](https://www.rara-rara.ru/menu-texts/katastrofa_v_kosmose_russkoj_slovesnosti) (дата обращения: 20.04.2020).

*Манин Ю. В.* О гротеске в литературе. М. : Советский писатель, 1966. 181 с.

*Рождественский П.* Позапрошлая песня // Стихи.ру. URL: <https://stihi.ru/2012/09/16/6967> (дата обращения: 24.04.2020).

*Суперанская А. В.* Словарь русских личных имен. М. : Эксмо, 2005. 544 с.

*Хализев В. Е.* Теория литературы. М. : Высшая школа, 2000. 398 с.

*Юзефович Г.* Дмитрий Глуховский становится большим писателем, а Ольга Брейнингер – надеждой русской литературы. Галина Юзефович – двух книгах-событиях на русском языке // Медуза. URL: <https://meduza.io/feature/2017/07/01/dmitriy-gluhovskiy-stanovitsya-bolshim-pisatelem-a-olga-breyninger-nadezhdoy-russkoj-literatury> (дата обращения: 20.04.2020).

## REFERENCES

*Bakhtin M. M.* Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa. Moscow : Khudozh. literatura, 1990. 541 p.

*Glukhovskiy Dm.* Tekst // Biblioteka besplatnykh elektronnykh knig. URL: <https://readbook.pw/read/?id=976> (access date: 25.04.2020).

*Demidov O.* Katastrofa v kosmose russkoy slovesnosti // Otkrytaya kritika. URL: [https://www.rara-rara.ru/menu-texts/katastrofa\\_v\\_kosmose\\_russkoj\\_slovesnosti](https://www.rara-rara.ru/menu-texts/katastrofa_v_kosmose_russkoj_slovesnosti) (access date: 20.04.2020).

*Mann Yu. V.* O groteske v literature. Moscow : Sovetskiy pisatel', 1966. 181 p.

*Rozhdestvenskiy R.* Pozaproshtaya pesnya // Stikhi.ru. URL: <https://stikhi.ru/2012/09/16/6967> (access date: 24.04.2020).

*Superanskaya A. V.* Slovar' russkikh lichnykh imen. Moscow : Eksmo, 2005. 544 p.

*Khalizev V. Ye.* Teoriya literatury. Moscow : Vysshaya shkola, 2000. 398 p.

*Yuzefovich G.* Dmitriy Glukhovskiy stanovitsya bol'shim pisatelem, a Ol'ga Breyninger – nadezhdoy russkoy literatury. Galina Yuzefovich – dvukh knigakh-sobytiyakh na russkom yazyke // Meduza. URL: <https://meduza.io/feature/2017/07/01/dmitriy-gluhovskiy-stanovitsya-bolshim-pisatelem-a-olga-breyninger-nadezhdoy-russkoy-literatury> (access date: 20.04.2020).

### Данные об авторе

**Гимранова Юлия Александровна** – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры литературы и методики обучения литературе, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет.

Адрес: 454080, Россия, Челябинск, пр. Ленина, 69.

E-mail: J5G@mail.ru

### Author's information

**Gimranova Julia Aleksandrovna** – Candidate of Philology, Senior Lecturer, Department of Literature and Methods of Teaching Literature, South Ural State Humanitarian and Pedagogical University.

**Ю.С. Некрасова**

ORCID: 0000-0002-6044-1268

*Екатеринбург, Россия*

E-mail: yulia92229444@mail.ru

УДК 821.161.1-32(Славникова О.)

DOI 10.26170/ufv20-01-08

## **ГРОТЕСК В РАССКАЗЕ О. СЛАВНИКОВОЙ «СЕСТРЫ ЧЕРЕПАНОВЫ» КАК ИНСТРУМЕНТ СОЗДАНИЯ ОБРАЗА МЕСТНОСТИ У ИНОСТРАННЫХ УЧАЩИХСЯ**

**Аннотация.** Статья посвящена проблеме формирования образа Урала у иностранных студентов, обучающихся на территории России. В условиях недостаточного количества подходящего материала, понятного учащимся, предлагается использовать гротескные тексты, в которых преувеличенные характеры, образы, ситуации работают на создание культурно-географического образа места. Для эффективности занятий со студентами выбирается рассказ О. Славниковой «Сестры Черепановы». Автор статьи анализирует текст, насыщенный сравнениями и метафорами, которые показывают бедность поселковых людей, привыкших к своему тяжелому быту. В статье описывается образ Урала, складывающийся у читателя после знакомства с рассказом и заставляющий пересмотреть отношение к действительности, где странное и загадочное может представлять не только предмет изображения, но и способ. Делается вывод о том, что именно гротескные тексты способны раскрыть специфику места и его жителей, передать авторскую идею. В связи с чем подобное использование гротеска на занятиях с иностранными студентами представляет собой эффективный инструмент преподавания.

*Ключевые слова:* гротеск, гротескный текст, русский язык как иностранный, образ местности, культурно-географический образ места, иностранные студенты.

**Yu.S. Nekrasova**

*Ekaterinburg, Russia*

## **GROTESQUE IN THE SHORT STORY BY O. SLAVNIKOVA “CHEREPANOV SISTERS” AS A TOOL FOR CREATING A LOCALITY IMAGE FOR A FOREIGN STUDENTS**

**Abstract.** The article is devoted to the problem of forming the image of the Urals among foreign students studying in Russia. In conditions of insufficient amount of suitable material that students understand, it is suggested to use grotesque

texts in which exaggerated characters, images, situations work to create a cultural and geographical image of the place. For the effectiveness of the classes with the students selected the story by O. Slavnikova "The Sisters Cherepanov". The author analyzes the text, which is full of comparisons and metaphors that show the poverty of village people who are used to their hard life. The article describes the image of the Urals, which develops in the reader after reading the story and makes them reconsider their attitude to reality, where the strange and mysterious can represent not only the subject of the image, but also the method. It is concluded that it is grotesque texts that can reveal the specifics of a place and its inhabitants, and convey the author's idea. In this regard, such use of the grotesque in classes with foreign students is an effective teaching tool.

*Keywords:* grotesque, grotesque text, Russian as a foreign language, image of the area, cultural and geographical image of the place, foreign students.

На занятиях по страноведению и русской литературе с иностранными студентами, обучающимися на территории России, преподаватели часто сталкиваются с проблемой создания культурно-географического образа местности. Зачастую не хватает адаптированной и подходящей по уровню литературы, которая была бы понятна слушателям. Актуальным является вопрос поиска материала, способного оказаться адекватным для решения поставленных перед преподавателем задач. Решение проблемы видится в использовании фантастических или гротескных текстов, в которых некоторые качества характеров, описание места и мотивация героев преувеличены, тем самым более явны для иностранных читателей. Мы говорим об использовании текстов подобного типа иностранцами достаточно высокого уровня владения русским языком (от B1).

Трудно описать характер людей и местности – это конструкт, особенно плохо понимаемый современными городскими людьми, которые большую часть своего времени находятся в черте мегаполиса и не видят специфики «необычного края». Иностранным слушателям особенно тяжело сформировать целостный образ места, в котором они находятся, и людей, с которыми они взаимодействуют. Для этого нужны своего рода упрощенные тексты, в которых гротескная фабула помогает восприятию.

Тексты об Урале и характере жителей мы находим и у П. П. Бажова, где фантастический элемент помогает решить поставленную задачу, однако проза этого автора требует подробного комментирования, толкования, и не столь понятна для иностранной аудитории. Похожая проза у современной писательницы О. Славниковой, например ее известный роман «2017», о котором исследователи уже много говорили. Однако мы не рассматриваем его для краткого зна-

комства с краем вследствие его объема и сложности текста. Тем не менее, О. Славникова, действующая в рамках «полей литературы» [Бурдые 2000], использует различные приемы для достижения собственных целей выражения себя как автора. Если внимательно проанализировать ее критические статьи начала двухтысячных, можно заметить теоретическую тенденцию к продвижению своих идей и большему упрощению текстов, поскольку писательская манера Славниковой слишком сложна для восприятия большим кругом читателей: «Я, к своему несчастью, пишу объемную и маловразумительную прозу» [Славникова 2000].

Стремление к упрощению на практике проявляется в ее экспериментальных текстах – сборнике железнодорожных рассказов «Любовь в седьмом вагоне». Написанный в ограниченных объемах рамках с четко заданной темой, сборник представляет собой цикл рассказов, используемых ранее в специализированном издании «Саквояж СВ» и объединенных темой поездов. Разнообразные истории на/о железной дороге помогают добиться эффекта полноты образа последовательной в своей хаотичности России, что прослеживается в большинстве текстов писательницы. Славникова ненавязчиво изобличает негативные стороны жизни, трудные стороны бытия – в текстах много несчастий и нетривиальных проблем, широко обсуждаемых в обществе и не нашедших однозначных решений. В лаконичных историях с неожиданными концовками Славникова воссоздает легко узнаваемые картины российской жизни.

Предполагается, что текстом, который помогает решить поставленную прагматическую задачу поиска прозы для регионоведческих истолкований иностранцам, может стать рассказ «Сестры Черепановы». Он является одним из ярких образных текстов сборника и представляет собой сплав фантазийного и реального начал. Рассказ «Сестры Черепановы» вполне вписался в традицию утрированных текстов о людях, которые живут в определенной локации. В прозе прослеживается гротескность, необходимая для анализа в рамках ее функциональной специфики. Гротескные тексты могут использоваться, когда нам сложно передать информацию через обычную прозу. Следует заметить, что «Сестры Черепановы» – трудный для прочтения иностранной аудиторией текст, насыщенный сравнениями, разнообразными метафорическими описаниями, стилистически избыточный, поэтому он непременно нуждается в адаптации. Однако через подобный рассказ иностранный читатель вполне способен получить дополнительную информацию о крае, местности, в которой он находится. Подобная стратегия в преподавании регионоведения и литературы может сработать.

Литературовед Ю. В. Манн считает, что правильно говорить не о «приеме гротеска», а о «гротескном принципе типизации, отражения жизни» [Манн 1966: 23]. У Славниковой показано положение типичного заброшенного уральского района, с которым практически нет сообщения у ближайших городов. Место, где проживают герои, обособлено от остального мира, там не осталось работы и средств для выживания, что создает определенные трудности у жителей. Ситуацию пытаются изменить две сестры – потомки отца и сына мастеров Черепановых.

Талантливые сестры Черепановы – самоучки: у старшей Феклы за плечами успешное окончание школы, а младшая Машка не успела получить аттестат в «окончательно заглохшей» школе. Автор подобным указанием на родственные связи в рассказе проводит параллель с бытующим в народе мифом о семье известных изобретателей первого паровоза в России Черепановых, которые, на самом деле, были отцом и сыном, а не братьями. Героини представляют собой собирательный образ талантливых, но недооцененных, жителей страны. В один момент сестры как будто просыпаются ото сна, и действительность вокруг начинает их пугать: старухи «беззубые», «похожие на тряпичные личинки», «шаркающие с пустыми кирзовыми сумками в почти всегда закрытый магазин», медицинский пункт «с холодной, застарелой темнотой в единственном окошке», библиотека «со сломанным крыльцом», замки на дверях «будто мужские неработающие органы», дети с «обритыми», «намазанными зеленкой» головами, напоминающими яблочки-дички [Славникова 2008: 246-247].

В тексте происходит невероятное – долгие годы невозможность возобновления обычной дороги к Медянке перечеркивает быстрое налаживание сестрами железнодорожных путей и строительство паровоза на самогонном двигателе. Коммуникация с городом возобновляется, деревня процветает: у детей есть возможность ходить в школу, родители устраиваются на работу, пожилые люди ездят к врачам. Изначально невероятное происшествие удивляет жителей поселка: «Это ще, на шамогонке поедет паровоз?» [Славникова 2008: 248] Однако они быстро привыкают к новому аппарату, используя его в своих целях, спокойно принимают существование изобретения, которое ездит на самогоне. На контрасте необычайного, фантазийного происшествия и естественного поведения героев, принимающих все происходящее вокруг них как данность, строится текст рассказа.

Невероятно не только изобретение, но и сама местность, где проживают главные героини. Славникова в фантастическом ключе описывает основу жизни поселка – болото, которое «дышало, шевелилось,

ворчало», «обладало невероятной, почти колдовской жизненной силой» [Славникова 2008: 234]. На нем водились птицы, росли травы, ягоды и даже овощи – «помидоры размером с турецкую чалму, желтая, как масло, сытная картошка, черная смородина с громадными, будто виноградными, ягодными кистями» [Славникова 2008: 235]. После закрытия добычи и переработки торфа альтернативным производством стало самогоноварение, основу которого составляли продукты с болота – именно эти овощи и фрукты «обладали страшной силой брожения», что стало «главным источником энергии для поселка Медянка» [Славникова 2008: 237]. Подобное изображение мира с красочным и немного сказочным описанием позволяет, по Ю. В. Манну, сделать вывод о славниковском способе «художественного освоения и осмысления» действительности [Манн 1966: 119]. В данном случае гротеск «служит художественному познанию» современной России и Урала, в частности [Манн 1966: 120].

Вместе с достаточно суровым климатом географического региона формируется и характер уральцев: он одновременно молчаливый и мрачный, это люди истовые, не думающие о прибыли, азартные, готовые совершать определенные усилия для достижения своих целей. Об этом мы узнаем в тексте, но необходимо заметить, что это не самое важное, писательница говорит не об этом. В гротескном тексте характеры, история места утрируются, тексты аккумулируют реальные истории, существующие в жизни. Писательница через насыщенный сравнениями и метафорами текст рассказывает о бедной жизни людей, которые к подобному существованию привыкли и не мыслят, что возможны перемены. Даже такой важный для текста образ как самогон, сделанный безработными жителями Медянки, вскрывает бедность, глухоту их действительности: «Самогон из этой браги получался немислимой крепости и густоты; налитый в стопку с горбом, он был прозрачен насквозь и, стоя на столе, увеличивал, как лупа, порезы клеенки, прилипшую к клеенке дохлую мошку» [Славникова 2008: 237-238]. «Дохлая мошка» и «порезы» становятся символами жизни простых людей, которые находятся в русском городе с современными законами, где всё, как и у Н. В. Гоголя в повести «Нос», «враждебно человеку, насыщено борьбой, ненавистью и острыми столкновениями» [Манн 1966: 53]. Нелепые вещи становятся обыденностью, вскрывая систему государства.

Жители поселка используют самодельный паровоз не только в необходимых, жизненно важных целях, но и развлекательных: «по субботам народ просился в кино», «несколько женщин пристрастились навещать родню» [Славникова 2008: 253]. Мужчины, ранее участво-

вавшие в жизни города только с целью добыть самогон для собственного употребления, начинают меняться: «Необычная трезвость распространилась по поселку Медянка» [Славникова 2008: 253]. Они будто бы очнулись, протрезвели, стали следить за внешним видом и интересоваться общественными делами. Рассказ мог быть удачным завершением сборника на оптимистичной ноте, приятной и для иностранных читателей, однако Славникова меняет линию сюжета, встраивая в него уже воплощенных в персонажей текста представителей власти.

Сначала Фекла задумывается об их нелегальной деятельности, ощущает свою обязанность перед государством в постоянном отчете: «Ежедневное прибытие в район самодельного, нигде не зарегистрированного транспортного средства нарушает какой-нибудь закон» [Славникова 2008: 256]. Однажды по прибытии в райцентр на паровозе их встречают журналисты, удивляющиеся самогонному аппарату на колесах, а еще более – «мужикам, бросившим пить» [Славникова 2008: 257]. А следствие снятой на основе необычной истории телепередачи – приказ «из весьма высоких инстанций» с целью «построить до Медянки хорошую асфальтовую дорогу и пустить по ней рейсовый автобус» [Славникова 2008: 259]. Алогизм, который составляет основу гротеска, проявляется, в том числе, в описании строительства дороги, где «материала не жалели отнюдь»: «Там, где были ямы, делали бугры, примерно такой же высоты, какой была глубина» [Славникова 2008: 259]. Вместо хорошей дороги чиновники решают закрыть и движение самодельного пути, поскольку опасаются рекламы «а-гра-амадного самогонного аппарата на колесах», что относится «по статье двести тридцать восемь» к «производству несертифицированного товара» [Славникова 2008: 263].

Мир, облагороженный и заново построенный сестрами Черепановыми путем создания связей с райцентром, опять возвращается на круги своя, он вновь «вышедший из колеи»: «привычные нормы» быта поселковых жителей, как и «закономерности» растворяются в гротеске [Манн 1966: 20]. Мужчины забыли, что они хотели облагородить поселок башней, «обеспамятев», «шарашились по поселку, тараща желтые белые глаза, или валялись где попало, исходя густым сивушным храпом» [Славникова 2008: 266]. Несмотря ни на что, «память о возрождении поселка Медянка сохранялась в окружающем пространстве», жители периодически вспоминали лучшие времена, а Фекла и Машка уже начали «осторожно, прячась» работать в цехах [Славникова 2008: 266-267]. Учитывая обстоятельства, сестры-умелицы не отчаиваются и придумывают летательный аппарат. Таким образом, герои рассказа пытаются самостоятельно решать проблемы, искать выходы

из ситуаций, которыми не интересуются чиновники, не занимается государство.

Исследователь литературы Ю. В. Манн считает, что зачастую главная примета гротеска – это «мнимая непреднамеренность», «непритязательность и легкость» на поверхности, но «важное и цельное» в его глубинах [Манн 1966: 33]. Весь рассказ становится гротеском – две сестры стараются облегчить жизнь, усовершенствовать быт, решить насущные проблемы, однако по не вполне ясным причинам это недопустимо с точки зрения законов. При всей нелепости фантастически описанная ситуация в рассказе Славниковой вполне могла бы быть реальной, когда страшная действительность человека становится завуалированной трагедией и болью.

Писательница в «Сестрах Черепановых» и во всем сборнике (через мало привычную для нее малую форму) пытается поставить и описать тревожащие ее вопросы. В данном тексте автор затрагивает проблему мастерovitости людей, вынужденных самостоятельно, без опоры на государство, решать свои проблемы. Несмотря ни на что, в финале Славникова оставляет для читателя надежду на лучшую жизнь, этот потенциально счастливый финал как завершение текста на позитивной ноте необходим текстам, рассчитанным для широкой публики. В итоге после прочтения формируется образ России как государства с традиционно имперским укладом, неустоявшимися взаимоотношениями между социальными классами, живущего в условиях подчинения случайностям. Подобную интерпретацию образа страны, «ощущение ненормальности», странности явлений, характерных для гротеска, нельзя считать принципиально новой. Иностранному читателю считывается у Славниковой некий образ России, а автор в очередной раз заставляет (не без помощи доведенных до абсурда ситуаций) задуматься над окружающей действительностью, где странное и загадочное становится не только предметом изображения, но и способом изображения в переломные эпохи.

Тексты, отражающие традиции, характеры определенной местности, существуют в любой культуре. Поскольку нет сомнения в том, что человек связан с местом, в котором он живет, влияние культурных особенностей проявляется в характере, поведении, что является темой литературы. Такие тексты «работают» у иностранной аудитории, помогают им понять определенные вещи, связанные с качествами людей, особенно благодаря гротеску. Иностранцы учащиеся осознают абсурдность самогонного паровоза, для снабжения топливом которого жители поселка, перестав употреблять самогон, не жалеют своих запасов. Студенты считывают идею пассионариев, которые бескорыстно и

с энтузиазмом берутся за открытия и благоустройство своего края. Читатели ощущают симпатию автора к таким мастерам, сочувствие к другим, кто не понимает делаемого и не испытывает благодарности.

Через историю сестер Черепановых используемый в рассказе О. Славниковой гротеск способен доступно и в деталях раскрыть специфику места, в котором обучаются иностранцы, передать им необходимую информацию о его культурно-географических особенностях, жителях, их проблемах и предпосылках возникновения подобного типа людей. Таким образом, подобное использование гротеска на занятиях с иностранными студентами является эффективным инструментом преподавания.

## ЛИТЕРАТУРА

*Барковская Н. В.* Бажовские традиции в рассказе О. Славниковой «Сестры Черепановы» // П.П. Бажов в меняющемся мире : сб. ст. Второй Всеросс. науч. конф. с междунар. уч., посвящ. 135-летнему юбилею писателя (Екатеринбург, 13–14 февр. 2014 г.) / отв. ред. В. Б. Королева. Екатеринбург : Объединенный музей писателей Урала, 2014. С. 168-172.

*Беляков С.* Натюрморт с камнем // Знамя. 2006. № 12. С. 187-194.

*Бурдые П.* Поле литературы // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 22-87.

*Вежля Е.* Эксперимент с форматом // Знамя. 2009. № 5. С. 224-226.

*Володихин Д.* Глоток надежды // Знамя. 2009. № 5. С. 222-224. Рец. на кн.: Славникова, Ольга. Любовь в седьмом вагоне. М. : АСТ ; Астрель, 2008.

*Галина М.* Миф больших пространств // Новый Мир. 2009. № 2. С. 179-181.

*Коробкова Е. С.* Механизм сравнений в произведениях Ольги Славниковой // Челябинский гуманитарий. 2010. № 2. С. 38-40.

*Манн Ю. В.* О гротеске в литературе. М. : Советский писатель, 1966. 184 с.

*Славникова О. А.* Любовь в седьмом вагоне : [рассказы]. М. : АСТ ; Астрель, 2008. 285 с.

*Славникова О.* Критик моей мечты // Октябрь. 2000. № 6. URL: <https://magazines.gorky.media/october/2000/6/kritik-moej-mechty.html> (дата обращения: 14.01.2020).

## REFERENCES

*Barkovskaya N. V.* Bazhovskiy traditsii v rasskaze O. Slavnikovoy «Sestry Cherepanovy» // P.P. Bazhov v menyayushchemsya mire : sb. st. Vtoroy Vseross. nauch. konf. s mezhdunar. uch., posvyashch. 135-letnemu yubileyu pisatelya (Ekaterinburg. 13–14 fevr. 2014 g.) / отв. red. V. B. Koroleva. Ekaterinburg : Obyedinenyyu muzeyu pisateley Urala, 2014. P. 168-172.

*Belyakov S.* Natyurmort s kamnem. In Znamya. 2006. № 12. P. 187-194.

*Burdye P.* Pole literatury. In *Novoye literaturnoye obozreniye*. 2000. № 45. P. 22-87.

*Vezhlyan E.* Eksperiment s formatom. In *Znamya*. 2009. № 5. P. 224-226.

*Volodikhin D.* Glotok nadezhdy. In *Znamya*. 2009. № 5. P. 222-224. Rets. na. kn.: Slavnikova Olga. Lyubov v sedmom vagone. Moscow : AST ; Astrel, 2008.

*Galina M.* Mif bolshikh prostranstv. In *Novyy Mir*. 2009. № 2. P. 179-181.

*Korobkova E. S.* Mekhanizm sravneniy v proizvedeniyakh Olgi Slavnikovoj. In *Chelyabinskiy gumanitariy*. 2010. № 2. P. 38-40.

*Mann Yu. V.* O groteske v literature. In *Yu. Mann*. Moscow : Sovetskiy pisatel, 1966. 184 p.

*Slavnikova O. A.* Lyubov v sedmom vagone : [rasskazy]. Moscow : AST ; Astrel, 2008. 285 p.

*Slavnikova O.* Kritik moyey mechty. In *Oktyabr*. 2000. № 6. URL: <https://magazines.gorky.media/october/2000/6/kritik-moej-mechty.html> (access date: 14.01.2020).

#### Данные об авторе

**Некрасова Юлия Сергеевна** – магистр филологии, старший преподаватель Подготовительного отделения для иностранных учащихся Дирекции международных образовательных программ, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Адрес: 620002, Россия, Екатеринбург, ул. Мира, 19.

E-mail: [yulia92229444@mail.ru](mailto:yulia92229444@mail.ru)

#### Author's information

**Nekrasova Julia Sergeevna** – Master of Philology, Senior Lecturer of the Preparatory Department for Foreign Students, Directorate of International Educational Programs, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin.

**Л.В. Кузнецова**  
ORCID: 0000-0003-4594-1835  
*Москва, Россия*  
E-mail: LK13005@mail.ru

УДК 821.161.1-32(Сорокин В.)  
DOI 10.26170/ufv20-01-09

## **СИММЕТРИЯ КАК КОМПОЗИЦИОННЫЙ ПРИНЦИП И ОСНОВА МОТИВНОЙ СТРУКТУРЫ КИНОСЦЕНАРИЯ ВЛАДИМИРА СОРОКИНА К ФИЛЬМУ «4»**

**Аннотация.** В статье рассматривается, как идея симметрии организует композиционную структуру киносценария Владимира Сорокина «4» и снятого по нему фильма Ильи Хржановского «4». Выявлены несколько опорных противопоставлений, так или иначе связанных с идеей симметрии, которые определяют динамику текста Сорокина. Показано, как в сценарии «4» реализуется инверсия этой идеи, демонстрируется опасность игры с альтернативами и глубинная непредсказуемость, алогичность того мира, в котором живут его герои.

*Ключевые слова:* Владимир Сорокин, симметрия, непредсказуемость, алогичность, «4».

**L.V. Kuznetsova**  
*Moscow, Russia*

## **SYMMETRY AS A COMPOSITIONAL PRINCIPLE AND A MOTIVE STRUCTURE BASIS IN THE FILM SCRIPT “4” BY VLADIMIR SOROKIN**

**Abstract.** The article explores an idea of symmetry that organizes composition structure of a Vladimir Sorokin film script *4* and an Ilya Khrzhanovsky movie *4* based on this script. A few basic oppositions revealed which are concerned with the idea of symmetry and determine the dynamics of the Sorokin text. The film script actualizes an inversion of this idea and demonstrates hazardous backgrounds of the play with alternatives and profound unpredictability and illogicality of the world where Sorokin’s characters live in.

*Keywords:* Vladimir Sorokin, symmetry, unpredictability, illogicality, film script *4*.

По нашей гипотезе, идеи глубинной онтологической симметрии определяют композицию и мотивную структуру фильма Ильи Хржановского «4» и киносценария Владимира Сорокина к этому фильму. Основное внимание будет сосредоточено на тексте Сорокина, а фильм

Хржановского выступает иллюстрацией, подчеркивающей те тенденции, которые в общем виде намечены в сценарии.

Идея симметрии, дублирования, отражения, как отмечают некоторые исследователи [Андреева, Биберган 2012; Богданова 2004; Марусенков 2012], постоянно возникает во многих произведениях Владимира Сорокина на разных уровнях: в историях персонажей, в ключевых деталях сюжета и даже в числовой символике. О. В. Богданова в своей монографии уже в 2004 году, еще до публикации сценария «4» и выхода одноименного фильма, отмечала особое пристрастие Сорокина к этой цифре. Об этом говорит название его романа «Сердца четырех» и композиция романа «Лед», состоящего из четырех глав. «Именно наличие четвертой главы, стержень которой составляет непосредственная и живая игра ребенка со льдом, акцентирует кукольную условность и игровую театральность первых трех частей. Тем самым четвертая глава противопоставляется трем первым, и композиционная структура романа Сорокина оказывается зафиксированной не статикой числа “4”, а динамикой суммы “3 + 1”» [Богданова 2004: 441].

Опубликованный в 2005 году киносценарий Сорокина «4» (в этом же году был снят по нему и фильм Хржановского) стал апофеозом идеи симметрии, замкнутой на самой себе. По мысли Ю. Васильевой, «4» – это повествование о том, как жизнь убивает человеческую индивидуальность, и о том, как сложно оставаться самим собой [Васильева 2007]. Основные мотивы и сюжетные ходы произведения – клонирование, обман, вымышленные биографии, двойники и близнецы, маски и куклы, отражения, подмены и иллюзорность действительности – отражают разные варианты трансформации идеи симметрии мира, в данном случае скорее губительной, чем спасительной для него. Идея тотальной симметрии проявляется не только в конкретных деталях, ключевых для повествования киносценария «4», но и в амбивалентности выстраиваемых миров, в разных типах полярных противопоставлений, открывающихся по ходу повествования, дихотомий, оппозиций.

Первая группа взаимосвязанных противопоставлений – *Советский мир / Постсоветский мир, Прошлое / Настоящее* (будущего нет), *Старухи / Молодые девушки* (середины нет). И в киносценарии, и в фильме старухи, распевające советские патриотические песни, явно противопоставлены молодым людям. «Хрупкая поверхность цивилизации, держащая общество и отдельных людей в нем, зримо начинает рассыпаться в фильме, прежде всего на уровне конкретных образов и сюжетных ходов – в пустых, как бы вымерших городах, где доматризраки смотрят разбитыми окнами; в стаях одичавших собак, ставших полноправными обитателями этих городов; в утрате памяти об

обычаях и традициях; в базисных примитивных потребностях человека (деньги, секс, пища), берущих верх над всем остальным. При этом сама действительность становится иллюзорной, ставя вопрос о ее истинной природе» [Васильева 2007: 87]. Смерть Зои, единственной молодой девушки в деревне, тогда как все остальное население составляют старухи, может, конечно, символизировать беспомощность настоящего постсоветского пространства по сравнению с мощью советского прошлого страны. Но смерть у Сорокина всегда амбивалентна, всегда неразрывно связана с жизнью. Имя Зоя значит «жизнь», умирает она, подавившись хлебом – одним из символов жизни. Всегда кто-то умирает и кто-то его оплакивает. А то, что в этой истории умирает молодая девушка, а оплакивают ее древние старухи, говорит о том, что в произведении Сорокина происходит еще одна подмена – нормальный ход вещей (эволюция поколений) перевернут. Интересно, что в фильме Ильи Хржановского противопоставляются еще и старческие тела молодым. Есть эпизод почти карнавальных безудержных поминок, где показаны фрагменты обнаженных старческих тел – сморщенных грудей и отвисших животов, выглядывающих из-под бесформенных темных тряпок. Старухи хватают кукол с детскими лицами и пытаются совершить с ними какие-то действия явно сексуального характера. И есть эпизод мытья в бане трех сестер – молодых девушек. При этом молодое тело показано нарочито нейтрально.

Так же, как старухи vs. молодые девушки, противопоставляются у Сорокина *Мужчины / Женщины* и *Человек / Животное*. И сама еда, и способ поедания у старух и сестер (совместный, грубый, с песнями и драками) нарочито противопоставлен обеду Олега, приготовленному его отцом, – за закрытыми дверями, за столом, сервированным лишь на одну персону, хотя в доме и отец, и сын, при полной дезинфекции. Таков же и странный ужин Олега в совершенно пустом ресторане. Из трех центральных персонажей фильма, встретившихся ночью в кафе, оба мужчины идут по дороге смерти (один гибнет на наших глазах, про другого мы понимаем, что он тоже погибнет), а девушка, символически сжигая остатки своего старого мира на могиле сестры, готовится начать новую жизнь. Единственный мужчина в деревне Марат кончает с собой, повесившись, а древние старухи, кажется, умирать совсем не собираются, веселясь и предаваясь всем соблазнам жизни. Так же живучи в киносценарии и собаки со свиньями. Хотя, заходя в кафе, Марина говорит, что якобы ночью на улице задавили собаку, вся история заканчивается смертью человека: любитель собак и искатель особого сорта поросят Олег гибнет, спасая собаку. В финале сценария есть слова: «Крупный план: голова собаки. Она смотрит на странный

мир людей, нюхает воздух» [Сорокин 2005: 93]. Животных не касается мир подмен, вымышленных биографий и масок, поэтому им странен мир людей. Они никого не играют, не стремятся обмануть. В эпизоде в комнате отдыха Мужчина говорит Володе: «Вот это черепаха. А это стекло. А это пол. И они всегда во все времена будут – черепахой, стеклом и полом. И ничем другим. Они уже сделаны. До конца. А мы – еще нет. И легко можем стать чем угодно и кем угодно. Поэтому у человека пока нет имени» [Сорокин 2005: 69].

Третья группа противопоставлений – *Культура / Цивилизация, Деревня / Город*. В произведении Владимира Сорокина три сестры, Марина, Соня и Вера, встречаются на похоронах четвертой, Зои. Смерть одной прерывает обычное городское течение жизни трех других и собирает в одной точке – деревне. Деревня в киносценарии – воплощение потусторонности мира, противопоставленности всему знакомому и понимаемому, карнавальности. Живущие здесь старухи не отличаются воспитанием и образованием, действуют инстинктивно, грубо, в соответствии с какими-то законами земли. «Это квинтэссенция удаленности, отрезанности, забытости и захолустности. Другой мир, существующий в других измерениях. Этот фантазмагорический мир – определенное зазеркалье “нормальной” городской жизни» [Васильева 2007: 90]. При появлении «городских» героинь в деревне с ее законами меняется точка зрения на объект, добавляется глубина восприятия, меняются местами оппозиции «свое – чужое» и «внешнее – внутреннее».

Четвертая группа противопоставлений – *Реальность / Фикция* (реализуемая в идее клонов, масок), *Реальные люди / Актеры, Истинное / Ложное* (которые легко и непрерывно меняются местами). Каждый из трех героев киносценария при встрече в ночном кафе выдает себя за кого-то другого, конструируя вымышленную биографию. Проститутка Марина говорит, что работает менеджером по продажам. Перекупщик мяса Олег выдает себя за работника администрации президента. Настройщик роялей Володя рассказывает о том, что занимается клонированием людей и особенно – созданием определенного, «совершенного» вида клонов – четверок, четырех идентичных копий. Клон выступает как воплощение идеи механистической повторяемости, умножаемости человека и смешения истинного индивида с ложной копией. И эта идея начинает доминировать над судьбой героев. Позже Володю задерживают милиционеры на улице, спутав с похожим двойником, обвиняют в убийстве, отправляют сначала в колонию, а затем в горячую точку. Володя начинает жить чужой жизнью, принимает чужую судьбу. Олега поражает идея генетически модифицированных, как клонов, круглых поросят. Он отправляется на их поиски и

гибнет в автокатастрофе. Так идея клонирования меняет его судьбу, предлагает ему альтернативный, более короткий вариант жизни. Марина, узнав о смерти своей сестры-близнеца (близнец – в чем-то тоже клон), отправляется в мир, живущий по другим законам, – в деревню, другой мир по отношению к ее городской жизни.

Противопоставление *Серьезное / Ироничное* возникает в «4» за счет широкого применения гротеска. Здесь образы даны гипертрофированно. Особенно это заметно в фильме Хржановского, где утрированные телесные образы даются крупным планом – «от мясных туш, где фактура освежеванного мяса с его сухожилиями, мышцами и замороженной кровью, увеличенная в разы, заполняет экран, до обнаженных женских тел в бане с крупными каплями пота; от жующих ртов с выпавшими зубами до кусков свежезажаренной свинины с капающим жиром; от угрожающего вида военизированных машин, которые под видом каких-то сомнительных ремонтных работ вонзаются металлическими когтями в замороженный асфальт, чудом минуя греющихся на люках собак, до вымерших, обезлюдивших городов, где метафора опустошенности доведена до максимума – немногочисленные герои фильма движутся не просто в опустошенном постсоветском пространстве, они движутся в вакууме» [Васильева 2007: 92]. Ироничны, смешны и причина смерти Зои (подавилась мякишем хлеба, который изо дня в день пережевывают даже почти беззубые старухи), причина смерти Олега (машина врезалась в дерево, стараясь не наехать на собаку, любовью к которым так пылал Олег), причина почти очевидной гибели Володи (оказался внешней копией какого-то убийцы после рассказывания своей фантазии о создании копий-клонов).

Следующая группа противопоставлений – *Случайность / Причинность* – связана с постановкой в произведении Владимира Сорокина проблемы судьбы и свободы. Как писал Михаил Эпштейн, «именно свобода человека превращает все происходящее с ним в судьбу, в поле какого-то неясного смысла. Но судьба никогда не являет целиком своего смысла. Судьба, которая не задает вопроса о смысле происходящего, – это всего лишь случай. Судьба, которая полностью отвечает на этот вопрос, – причинность. Судьба помещается именно между необъяснимым случаем и всеобъясняющей причиной, как поле тревожного, вопрошающего смысла» [Эпштейн 2005]. В фильме часто причина и следствие не идут рука об руку, логика и временная связь нарушаются, что провоцирует читательские вопросы о реальности судьбы. Если случайность и непредсказуемость становятся нормой, возможно ли в происходящем увидеть причинность? Судьба – это причинность или случайность? И свободен ли человек в выборе своей судьбы? Сюжет-

ная линия, связанная с Мариной, представляет собой синхронное расщепление одной судьбы на несколько вариантов: четыре сестры, почти копии друг друга, живут в разных местах разной жизнью. Судьба одной из них является альтернативным вариантом жизни другой.

Последняя группа противопоставлений – *Механическое воспроизведение / Индивидуальность*. «С одной стороны, цепи клонов, двойников, отражений служат реализации идеи повторяемости, механической воспроизводимости человека и утраты в этом процессе индивидуальности, с другой – в нем же заложен момент перемены, непредсказуемости» [Васильева 2007: 91]. Идея клонирования и дублирования может настраивать на поиск альтернативного варианта жизни, на возможность изменить что-то, не покоряясь слепо судьбе. Двойник позволяет увидеть инвариантную основу, посмотреть на себя со стороны, возможно, изменить что-то.

В результате идея симметрии, как правило, являющаяся символом гармоничного сосуществования человека и мира, в сценарии Сорокина трансформируется и оказывается разрушительной, уничтожающей. Текст Сорокина и следующий ему фильм Хржановского показывают инверсию этой идеи, опасность игры с альтернативами и глубинную непредсказуемость, алогичность того мира, в котором живут их герои.

## ЛИТЕРАТУРА

*Андреева Н. Н., Биберган Е. С.* Игры и тексты Владимира Сорокина. СПб.: ИД «Петрополис», 2012. 398 с.

*Богданова О. В.* Де(кон)структивный слом в прозе Владимира Сорокина // Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60-90-е годы XX века – начало XXI века). СПб.: Филол. ф-т С.-Петербург. гос. ун-та, 2004. С. 395-447.

*Васильева Ю.* Память жанра: гротеск и постмодернизм в фильме Ильи Хржановского «4» // Киноведческие записки. 2007. № 81. С. 85-100.

*Марусенков М. П.* Абсурдопедия русской жизни Владимира Сорокина: заумь, гротеск и абсурд. СПб.: Алетейя, 2012. 304 с.

*Сорокин В.* Четыре: Рассказы. Сценарии. Либретто. М.: Захаров, 2005. 208 с.

*Эштейн М.* Поступок и происшествие. К теории судьбы // Знак пробела. М.: Новое Литературное Обозрение, 2005. С. 544.

## REFERENCES

*Andreeva N. N., Bibergan E. S.* Iгры i teksty Vladimira Sorokina. Saint-Petersburg : ID “Petropolis”, 2012. 398 p.

*Bogdanova O. V.* De(kon)struktivnyj slom v proze Vladimira Sorokina. In Bogdanova O. V. Postmodernizm v kontekste sovremennoj russkoj literatury (60-90-e gody XX veka – nachalo XXI veka). Saint-Petersburg. : Filol. f-t S.-Peterb. gos. un-ta, 2004. P. 395-447.

*Vasil'eva Yu.* Pamyat' zhanra: grotesk i postmodernizm v fil'me Il'i Hrzhanovskogo "4". In Kinovedcheskie zapiski. 2007. № 81. P. 85-100.

*Marusenkov M. P.* Absurdopediya russkoj zhizni Vladimira Sorokina: zaum', grotesk i absurd. Saint-Petersburg : Aletejya, 2012. 304 p.

*Sorokin V.* Chetyre: Rassказы. Scenarii. Libretto. Moscow : Zaharov, 2005. 208 p.

*Epshtejn M.* Postupok i proisshestvie. K teorii sud'by // Znak probela. Moscow : Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2005. – P. 544.

#### Данные об авторе

**Кузнецова Лидия Витальевна** – кандидат филологических наук, приглашенный преподаватель Центра подготовки иностранных слушателей НИУ ВШЭ.

Адрес: 109028, Россия, Москва, Покровский б-р, 11.

E-mail: LK13005@mail.ru

#### Author's information

**Kuznetsova Lydia Vitalievna** – Candidate of Philology, Visiting Lecturer at the Center for the Training of Foreign Students at the Higher School of Economics.

**Е.Е. Приказчикова**

ORCID: 0000-0001-9018-6213

*Екатеринбург, Россия*

E-mail: miegata-logos@yandex.ru

УДК 82.0

DOI 10.26170/ufv20-01-10

## **ГРОТЕСК КАК ПРЕДЧУВСТВИЕ: РЕЦЕПЦИЯ КУЛЬТОВОГО АНГЛИЙСКОГО СЕРИАЛА «ROBIN OF SHERWOOD» (1984–1986) В РОССИЙСКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ИНТЕРНЕТ-ПРОСТРАНСТВЕ XXI ВЕКА НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗА СЭРА ГАЯ ГИЗБОРНА**

**Аннотация.** В статье рецепция культового английского сериала «Robin of Sherwood» (1984–1986) в российском литературном интернет-пространстве рассматривается через призму гротескного дискурса, определяемого концепцией модусов сознания В. И. Тюпы и опирающегося на теории гротесковой действительности, предложенные Т. Ю. Дормидоновой и О. В. Шапошниковой. В качестве материала исследования автором используются эго-документы литературно-исторических форумов «Шервудский лес» и «Шервудская таверна», фанфики и роман, посвященные сериалу и конкретно одному из ярких его героев, сэру Гаю Гизборну. В статье анализируются причины, по которым изначально задуманный сценаристом сериала Р. Карпентером образ героя как комического злодея или «fall guy» с ярко выраженной гротескной составляющей, подвергся значительной корректировке как в самом сериале, так и в его рецепциях в русскоязычном литературном интернет-пространстве. В результате переформатирования сюжетных линий кинотекста происходит отказ от априори заданной «плоской» характеристики героя с сохранением элементов гротескного дискурса. При этом диапазон дискурса колеблется от «форсированной телесности» ренессансного сознания до гротеска уединенного «я»-сознания, характеризующего не только романтический, но и постромантический гротеск, включая литературное сознание XXI века.

**Ключевые слова:** английский сериал «Робин из Шервуда» (1984–1986), литературное интернет-пространство, гротеск как предчувствие, сэр Гай Гизборн, комический злодей или «fall guy».

**Е.Е. Prikazchikova**  
*Ekaterinburg, Russia*

**GROTESQUE AS AN ANTICIPATION:  
RECEPTION OF THE CULT ENGLISH SERIES  
“ROBIN OF SHERWOOD” (1984–1986)  
IN THE RUSSIAN LITERARY INTERNET SPACE  
OF THE XXI CENTURY ON THE EXAMPLE  
OF THE IMAGE OF SIR GUY OF GISBORNE**

**Abstract.** In the article, the reception of the cult English series “Robin of Sherwood” (1984–1986) in the Russian literary Internet space is examined through the prism of a grotesque discourse defined by the concept of modes of consciousness by V. I. Турапа and based on the theory of grotesque reality, proposed by T. Yu. Dormidonova and O. V. Shaposhnikova. The author uses the ego-documents of the literary and historical forums “Sherwood Forest” and “Sherwood Tavern”, fan fiction and a novel dedicated to the series and specifically to one of his most prominent characters, Sir Guy of Gisborne, as a material for the study. The article analyzes the reasons why the image of the hero as a comic villain or “fall guy” with a pronounced grotesque component, originally conceived by the scriptwriter of the series R. Carpenter, underwent significant adjustment both in the series and in its receptions in the Russian-language literary Internet space. As a result of reformatting the storylines of the film text, a priori specified “flat” characterization of the hero is rejected while elements of the grotesque discourse are retained. Moreover, the scope of discourse ranges from “forced corporeality” of the Renaissance consciousness to the grotesque of a secluded “I” consciousness, which characterizes not only romantic but also post-romantic grotesque, including literary consciousness of the 21st century.

*Keywords:* English series “Robin from Sherwood” (1984–1986), literary Internet space, grotesque as an anticipation, Sir Guy of Gisborne, comic villain or “fall guy”.

С XVI в., с эпохи «Опытов» М. Монтеня (1580), термин *гротеск* неизменно употребляется по отношению к художественному творчеству. В XX в. в отечественном литературоведении были четко обозначены две подхода к гротеску: как к художественному приему и как к мировоззренческой проблеме, специфическому типу образности, появляющемуся в литературе в переломные моменты истории культуры. Первая позиция, сторонниками которой выступали Ю. В. Манн [Манн 1966], Ю. В. Боров [Боров 1957], Б. М. Эйхенбаум [Эйхенбаум 1969], была всесторонне проанализирована в диссертации О. В. Шапошниковой «Гротеск и его разновидности» (1978), где автор подробно размышляла о стилевом своеобразии гротеска, комическом и трагическом в гротеске, проблеме гротеска и мировоззрения писателя. Вторая пози-

ция была представлена в работах М. М. Бахтина [Бахтин 1990] и Л. Е. Пинского [Пинский 1967], работавших, главным образом, со спецификой ренессансного сознания.

Попытка соединить два подхода к гротеску была предпринята в диссертации Т. Ю. Дормидоновой «Гротеск как тип художественной образности (от Ренессанса к эпохе авангарда) (2008). При этом автор диссертации активно использовала концепцию модусов сознания В. И. Тюпы: от роевого «мы»-сознания до конвергентного «ты»-сознания [Тюпа 2002]. Исследовательница приходит к выводу, что «основой гротескового образа является “мифологическое” сознание (“мы-сознание” – В.И. Тюпа)», а сама историческая поэтика гротеска представляет собой его трансформацию, когда «на смену гиперболизированным формам гротесковой образности, которые обязаны своим появлением связи гротескового мышления с народно-мифологическим сознанием, приходят “редуцированные” формы гротеска, основанные на ремифологизирующих структурах “уединенного” “я”-сознания (В. И. Тюпа)» [Дормидонова 2008: 5]. Если гиперболизированные формы представлены, главным образом, в эпоху рефлексивного традиционализма, включающего в себя ренессансное мировоззрение и творчество Ф. Рабле, то «уединенное» «я»-сознание характеризует эпоху романтизма, реализма, а также искусство XX в., так называемую литературу креативизма.

Что касается используемой методики, то названная Л. Пинским среди главных особенностей гротеска логика «парадокса» репрезентативно осмысливается при помощи когнитивистской теории концептуальной интеграции Ж. Факонье и М. Тернера [Faukonnier, Turner 1998]. Она описывает процессы взаимодействия ментальных пространств (mental space), опираясь на присущее человеческому сознанию стремление к интегрированию различных и разнородных несовместимых (incompatible) объектов при создании нового знания, включая художественную реальность. В нашем случае речь может идти о кинематографической реальности, о феномене кинотекста.

Английский сериал «Робин из Шервуда» (1984–1986 гг.) стал знаковым для кинематографической культуры XX–XXI вв., в которой ему было суждено остаться под названием «тот самый Робин Гуд». Сериал обошел по популярности как классику голливудского кинематографа – фильм «Приключения Робина Гуда» 1938 г. с Э. Флинном в главной роли, так и другие фильмы, посвященные «человеку в капюшоне»: «Робин Гуд: Принц воров» (1991), «Робин Гуд: Мужчины в трико» (1993), сериал английской компании BBC «Робин Гуд» (2006–2009), «Робин Гуд» (2010), «Робин Гуд: начало» (2018). Советский кинемато-

граф два раза обращался к образу благородного английского разбойника, роль которого исполнял Б. Хмельницкий: в «Стрелах Робин Гуда» (1975) и «Балладе о доблестном рыцаре Айвенго» (1982).

Журналист и кинокритик Abbie Bernstein в статье «A retrospective of TV's Robin of Sherwood as Michael Praed & Jason Connery discuss their ties to Britain's cult prince of thieves» от 6 июля 2000 г. писал: «Created by Richard Carpenter and produced by Paul Knight, the English-made TV series is regarded by many viewers as the definitive dramatization of the Robin Hood legend<sup>1</sup>» [Bernstein 2000].

Сериал оказал исключительное влияние на нравственно-этическое самосознание советских детей и подростков, рожденных в конце 60-х – первой половине 70-х гг. XX в. и смотревших серии первых двух сезонов, в которых роль Робин Гуда играл похожий на эльфа зеленоглазый красавец Майкл Прейд, летом 1985 и летом 1987 гг.

В нулевые и десятые годы XXI в. выросшие дети обеспечили новую жизнь сериала в российском литературном интернет-пространстве, начиная от литературно-исторических форумов «Шервудская таверна» и «Шервудский лес», до фанфиков и романов, написанных по мотивам сериала. В век информационных технологий закономерно появление новой коммуникативной среды общества, для которой, по справедливому мнению В.А. Михайлова, характерны такие черты, как виртуальность, интерактивность, гипертекстуальность, глобальность, креативность, анонимность, мозаичность [Михайлов 2004].

Так, участники форума «Шервудский лес» (ветка «ROS: любимый фильм детства много лет спустя») рассказывают об исключительном влиянии, которое оказал английский сериал на души и сердца не только зрителей-подростков в уже далекие 80-е гг. XX в., но и на давно вышедших из подросткового возраста людей в 10-е гг. XXI в. Среди этих впечатлений обращает на себя, прежде всего, повальная робингудомания поколения, которому повезло, что оно росло, по мнению *Anabelle*, «не в такое прагматичное и циничное время», в результате чего «мы... все воспринимали более романтично и восторженно» [Sherwood Forest 3: 1]. Участники форума подчеркивают терапевтический эффект просмотра сериала, его «фильмотерапию», связывая ее с особенной атмосферой фильма, где, по мнению *Мишель*, была представлена «другая жизнь, молодые красивые герои, борьба за свободу и справедливость, необыкновенно красивый зеленый и почти живой лес;

---

<sup>1</sup> Созданный Ричардом Карпентером и продюсированный Полом Найтом, англоязычный телесериал рассматривается многими зрителями как окончательная драматизация легенды о Робин Гуде.

языческий бог в виде Херна-охотника в клубах дыма, атмосфера мистики и волшебства, завораживающая музыка Clannad, очень харизматичный и привлекательный Робин (а для кого-то Гизборн) – все это повлияло на молодые неокрепшие умы и волнует до сих пор» [Sherwood Forest 3: 9]. Точку зрения *Мишель* разделяет и *Сумеречная*, подчеркивая особую духовную близость участников форума: «мы все почти здесь взрослые люди с детьми, заботами, проблемами... Так что заставляет нас приходиться сюда снова и снова, пересматривать серии, писать фанфики, анализировать поступки героев и спорить до хрипоты и виртуальных побоищ о том, кто лучше – Робин или Гай?» [Sherwood Forest 3: 5]. Необыкновенная атмосфера фильма заставила участников форума даже придумать специальное выражение для передачи психологического состояния его участников: «заблудиться в Шервудском лесу». Например, *Wind-war horse* пишет: «Я заблудилась и не хочу оттуда уходить. Мы все навеки в Шервуде! Присоединяйся!» [Sherwood Forest 3: 3].

Главным противником Робин Гуда в сериале был один из самых обаятельных британских актеров II половины XX в. Роберт Эдди (Robert Addie), исполняющий роль сэра Гая Гизборна. Ровесник М. Прейда (ко времени начала съемок обоим артистам исполнилось по 23 года), Р. Эдди был мастером исторического фехтования и превосходным наездником, для которого скакать на лошади было так же привычно, как обычному человеку ходить пешком. Актер сыграл роль антагониста главного героя, который, по замыслу сценариста Р. Карпентера, должен был выступать в гротескном амплуа комического злодея, настолько лично и многогранно, насколько это было возможно. В результате, был создан один из интереснейших и, не побоюсь этого слова, сложнейших образов мирового кинематографа, вызвавший оживленную дискуссию в форумных эго-документах и нашедший яркое отражение в романах и фанфиках поклонников сериала.

В целом, в сериале представлено достаточно большое количество гротескных ситуаций. Можно вспомнить образ шерифа Ноттингемского Роберта де Рейно, ищущего разбойников в возе с сеном, старика с крысой Артуром (намек на легендарного короля Артура), сидящего в темнице Ноттингемского замка 27 лет (!) и не желающего никуда оттуда уходить, образ разбойника Уилла Скарлетта, решившего, что он заразился проказой, и на этом основании терроризирующего окружающих своими беспочвенными страхами. Однако основным носителем гротеска в сериале все же является сам сэр Гай Гизборн.

Как известно, этот образ впервые появился в одной из баллад о Робин Гуде XVI в. «Робин Гуд и Гай Гизборн», где он выступал в об-

разе наемника в конской шкуре, пришедшего в Шервудский лес, чтобы убить Робин Гуда, но убитого им самим во время поединка на мечах. В мировом кинематографе образу Гая Гизборна повезло больше. Чаще всего его изображали как холодного злого рыцаря, хорошо владеющего оружием. Например, в фильме «Приключения Робин Гуда» (1938) Гая Гизборна сыграл один из лучших мастеров клинка Голливуда Б. Рэтбоун. В советском фильме «Стрелы Робин Гуда» (1975) в образе Гизборна-злодея выступил знаменитый литовский актер А. Масюлис. В «Робин Гуде, принце воров» (1991) М. Уинкотт играет элегантного, но жестокого и коварного Гая Гизборна, ставшего жертвой шерифа Ноттингемского. Однако во всех случаях Гизборн не мог претендовать на важную роль в фильме, посвященном благородному английскому разбойнику.

Данная традиция была с блеском нарушена в английском сериале «Робин из Шервуда». Образ Гая Гизборна виделся сценаристу Р. Карпентеру и режиссерам Я. Шарпу и Р. Янгу как образ комического злодея и писался конкретно под английского актера Р. Эдди. По замыслу сценариста, Эдди должен был соединить в этом образе черты уже сыгранных им ранее персонажей: злодея Мордредра, незаконно-рожденного сына короля Артура и его сестры Моргаузы в фильме Д. Бурмена «Эскалибур» (1981), и комического офицера Персиваля Скотта-Понсонби из английского телевизионного приключенческого сериала «Контрабандист» (1981). Первые сцены с участием Гая Гизборна в (серия «Робин Гуд и колдун». Ч. 1) очень напоминают соответствующие сцены из «Контрабандиста», где Персиваль в качестве «вербовщика» хватает 16-летнего мальчика Хонести, пытающегося объяснить тому, что он еще несовершеннолетний, но получает удар от Персиваля со словами: «Если я сказал, что тебе восемнадцать, значит, тебе восемнадцать! Вяжите его!» [Sherwood Forest 2]. Данная сцена почти в точности повторяется при первой встрече сэра Гая и Робина из Локсли, когда Гизборн заявляет: «Если я говорю – смерд, значит – смерд». «Отблеск» образа Мордредра чувствуется в этой же серии, когда Гизборн безжалостно убивает мельника, приемного отца Робина и отца Мача.

Соединение жестокости и комизма как некий результат задуманного режиссером эклектического процесса с неизбежностью должны были придать чертам сэра Гая налет гротесковости как некой художественной условности.

Гротеск, с которым мы имеем дело в сериале, заставляет вспомнить еще взгляд Т. Готье, высказанный в его книге «Гротески», где он видел его в состоянии отталкивания и контраста. С точки зрения писа-

теля, безобразия и красота, высокое и низменное сосуществуют по законам оппозиции, а в правдивом искусстве смех и слезы нераздельны: «Трагедия и комедия слишком абсолютны в своем отдалении. Никакое действие не является от начала до конца ужасным и смешным; есть вещи очень комичные в самых серьезных событиях и вещи очень грустные в самых шуточных приключениях» [Gautier 1853: 353]. Соблюдение принципа контраста в искусстве, с точки зрения французского писателя, и приводит к гротеску, который автор частично отождествлял с «бурлеском» – шуткой, насмешкой. По классификации О. В. Шапошниковой в данном случае мы имеем дело с таким видом внешнего гротеска как комизм несообразности. Под ним исследовательница понимала «противоречие каких-либо поступков, ситуаций и т. д. нашему представлению о нормальном и естественном вне зависимости общих качеств (положительных или отрицательных) действующих лиц или персонажей» [Шапошникова 1978: 132].

Однако в сериале это не происходит в полной мере из-за того, что Р. Эдди очень «лично» подошел к созданию образа своего персонажа, вполне сознательно (хотя, безусловно, по согласованию с режиссером и сценаристом) изменив некоторые моменты сценария, которые однозначно делали его «плохим парнем». К таким эпизодам можно отнести, к примеру, эпизод из серии «Алан из долины» (в российском прокате «Влюбленный менестрель»), где Гизборн искренне сочувствует леди Милдред, невесте шерифа, или эпизод из «Королевского шута», где он, получив королевский приказ, не может убить спящего Робина. При этом сценарист Р. Карпентер, характеризуя в интервью Аллену В. Райту сэра Гая, дает ему такую характеристику: “A fascist. Intolerant, cruel, unimaginative and arrogant. A soldier<sup>1</sup>” [Richard Carpenter. Interview]. Таким Гизборн первоначально был задуман по сценарию: злодей, периодически попадающий в комические ситуации.

Тем не менее, в фильме Гизборн производит скорее положительное, чем отрицательное впечатление на зрителей. В сериале этому способствовал целый ряд обстоятельств. Во-первых, внешняя красота и обаяние Р. Эдди. Во-вторых, безусловное мужество, проявляемое героем сериала в опасных для него ситуациях, прямота и неспособность к интригам всякого рода. В-третьих, специфика игры актера, умеющего мимикой и жестами подчеркнуть невербализованные аспекты психологической жизни своего персонажа. Наконец, в третьем сезоне появилась не актуализированная в первых двух сезонах информация о

---

<sup>1</sup> Фашист. Нетерпимый, жестокий, невообразимый и высокомерный. Солдат.

несчастном детстве и бастардстве Гая Гизборна, что превратило его в глазах многих зрителей в героя, вызывающего жалость и сострадание.

Являясь по сюжету заклятым врагом Робин Гуда и шервудских разбойников, Гизборн практически в каждой серии фильма попадает либо в комическое, либо в унижительное положение. Однако при этом он неизменно демонстрирует стойкость характера и невозмутимость.

Такая установка поведения героя может быть охарактеризована английским термином «fall guy», буквально «козел отпущения», где одновременно происходит обыгрывание имени героя (с английского Гай (Guy) переводится как «парень»). Будучи fall guy, Гизборн делает все возможное, чтобы как можно лучше выполнить поручения шерифа Ноттингемского и поймать разбойников, однако объективно у него ничего не получается. Особенно сильна данная тенденция в 3 сезоне сериала. Так, сцена падения героя в погреб в «Сыне Херна» – почти классический кинематографический гэг; эпизод с ловко вырванной из рук Роберта Хантингтона стрелой на карнизе заканчивается комическим приземлением на телегу с соломой; на первый взгляд успешная служба у нового жестокого шерифа Марка Филиппа обрывается абсолютно гротескной сценой падения в корыто; попытка участия в политических интригах в пользу королевы Англии Хадвизы завершается «эпическим» плевком в лицо от молодой королевы Изабеллы и очередной порцией насмешек от чудесно прощенных ею разбойников почти в духе философии средневекового карнавального действия. Режиссер фильма в интервью, размещенном на канале YouTube, признавался: «Poor Robert always has to play the fall guy, but then that's his guide Gisborne he's the guy that really gets the cream that cream puffs in his face on every episode but he took it with great spirit right<sup>1</sup>» [Making of ROS Special, Season 1 – Robert Addie]. Одна из сцен такого рода – эпизод с «маканием» героя головой в воду, во время которого сэр Гай демонстрирует примерную силу духа, отвечая разбойникам на вопрос, сколько стоит твоя жизнь, гордым: «Nothing» (Ничего!). Такое поведение вызывает невольное уважение незаконников: «You're braving well, Gisburne!» («Ты храбро держишься, Гизборн!»), – говорит Малютка Джон.

На русскоязычных историко-литературных форумах разгорелись яростные споры по поводу этого деяния разбойников: от полного его принятия как средства «революционной пропаганды» до полного

---

<sup>1</sup> Бедный Роберт всегда хочет сыграть fall guy, и в случае с Гизборном, он тот парень, который действительно получает крем, который блещет кремом на лице в каждом эпизоде, но воспринимает это с большим энтузиазмом.

неприятия в соответствии с той же советской идеологией, когда положительные герои просто не имели права уподобляться героям отрицательным. Таким образом, фильм нарушал многие законы, стандарты и каноны советского, да и мирового, детского и юношеского кинематографа, о чем откровенно писали участники форума и, что, в свою очередь, оказывало влияние на редукцию гротескного начала в сериале. Так, в силу разрушения обычных канонов поведения положительных/отрицательных героев *Лийса* обозначила свое детское восприятие сериала как «неправильной сказки» или «странной сказки» [Sherwood Forest 3: 30].

Вспомнив сцену «макания» Гизборна, ЮНОЕНИ пишет: «Помню было ужасно стыдно, хотелось отвести глаза, и может я так и делала. Потому что даже с фашистами так нельзя, потому что чем мы тогда лучше фашистов?» [Sherwood Forest 3: 16]. А проявленная в данной сцене рыцарем стойкость заставляла переосмысливать идеологические постулаты, заменяя их законами общечеловеческой морали. Как отмечала helen1: «Сцена гизборномакания, видимо, вообще поворотная для восприятия этого персонажа. Мной сэрка также поначалу воспринимался исключительно как лютый вражина, но после “Ведьмы” (название серии “Ведьма из Элстона”) что-то перевернулось в мозгах, и я замахнулась на святое, обозвав самого Робина (!!!) “фашистом”. В моем пионерском сознании не укладывалось, как БЛАГОРОДНЫЙ разбойник может пытаться военнопленного» [Sherwood Forest 3: 43].

Данная сцена, по признанию самих форумчан, вызывала у них ощущение «когнитивного диссонанса», наглядно продемонстрировав возможность кинематографическими средствами быстро разрушить навязываемую сценаристом гротескность данного образа именно как «fall guy». Как констатировала Helen2: «...пара кадров, и отрицательный да еще комический персонаж превращается в мужественного героя. Когнитивный диссонанс, однако» [Sherwood Forest 4: 14].

Механизм этого «когнитивного диссонанса» хорошо описала *Циник*, отметив, что в фильме вначале все сделано для того, чтобы «зритель пожалел Локсли и возненавидел Гизборна», а затем начинаются отступления от этого правила, то есть собственно «когнитивный диссонанс»: «Для начала выбранный актер (Роберт Эдди – Е.П.) слишком уж хорошо играет и довольно смазлив от природы. Потом персонаж начинает проявлять стойкость при столкновении с праведной жестокостью положительных персонажей, потом эта самая жестокость слегка выходит за рамки нужного впечатления. И самое главное, зритель начинает узнавать Гизборна, как персонажа, привыкать к нему, сочувствовать ему. Эдди должен был играть «нацика парашютиста», а игра-

ет человека, юного, немного глуповатого и неуклюжего рыцаря на побегушках с очень ярко выраженными эмоциями, кои заражают, привлекают внимание зрителя (скорее зрительниц)» [Sherwood Forest 4: 16]. Более того, данная сцена, по мнению *Циник*, заставляла «ломать мозг» и задаться вопросом: «почему режиссер не придерживался заранее придуманной самим же концепции, что Гизборн комический отрицательный герой» [Sherwood Forest 4: 16].

Как мы видим, в данном случае «узнавание» героя подразумевает собой факт как признания гротескной составляющей его образа, так и констатацию факта, что в данном случае заданная «гротескность» ситуации просто не срабатывает.

Известно, что термин *character arc* (путь героя, «арка героя») обычно употребляется по отношению к положительным литературным героям, героям протагонистам. Это путь, предполагающий значительные, порой, необратимые изменения героя в процессе его пути, его «квеста». Гораздо реже этот термин применяется к героям-антагонистам, которые, однако, также могут проходить через «арку персонажа». Гая Гизборна в исполнении Р. Эдди, безусловно, можно отнести к подобным героям. Англоязычные участники фан-журналов это, похоже, тоже чувствуют достаточно хорошо. Так, в статье Dennis Collin «The fall guy. A character Profile of Sir Guy of Gisburne» мы читаем: «Initially Guy seems to be the fall guy character to which all the bad things happen. It is quite easy to have him portrayed as the grunt, the unfortunate fellow who always gets beaten by the outlaws. However, thanks to the writers we able to see Guy in different situations interacting with different people. He is on the one hand very predictable in some situations but he is also able to behave quite differently in others and this is what makes him so interesting, perhaps more so than any of the “merries”, who mostly only act within the tight-knit group of outlaws<sup>1</sup>» [Collin 1996].

На форумах «Шервудская таверна» и «Шервудский лес» достаточно подробно обсуждались проблемы, связанные с замыслом сценариста Р. Карпентера относительно образа Гая Гизборна и его конкретным воплощением в сериале с точки зрения «гротеска как предчувствия».

---

<sup>1</sup> Поначалу Гай, кажется, *fall guy*, с которым происходят все плохие вещи. Его довольно легко изобразить в качестве брзуги, несчастного человека, которого всегда избивают преступники. Однако благодаря писателям мы смогли увидеть Гая в разных ситуациях, взаимодействующего с разными людьми. С одной стороны, он очень предсказуем в одних ситуациях, но в других он может вести себя совершенно по-другому, и это делает его таким интересным, возможно, даже более сильным, чем любые весельчаки, которые в основном действуют только в тесно связанной компании преступников.

Размышления по этому поводу участников литературно-исторических форумов могут быть сведены к следующим моментам.

Во-первых, это констатация изначальной гротескности образа Гизборна в замысле сценариста, который в какой-то мере должен был повторять классический типаж «хвастливого воина» (от Пиргополиника Плавта до Фальстафа Шекспира). Bobby пишет: «Карпентер хотел не злого Гизборна, а больше даже комического. Такого, которого можно махать, ронять, поливать помоями. И при этом он должен кипеть злобой, негодованием и возмущением» [SHERWOOD-таверна 1: 2]. Одновременно с этим герой должен был вызывать страх, особенно у детской аудитории, своим бескомпромиссным преследованием Робин Гуда, как отмечает milka: «Я его в детстве боялась! И звала нацистом. А Кип задумал комического придурка» [SHERWOOD-таверна 1: 7].

Во-вторых, признание вклада актера Роберта Эдди в изменение режиссерского видения образа его героя на экране. «Роковая ошибка» Карпентера была связана с тем, что Роберт Эдди, играющий роль Гая Гизборна, практически невербальными средствами (мимика, жесты) придал своему герою необыкновенный шарм, обаяние, сделал его образ жизненным и узнаваемым. *Sunset* пишет: «Эдди не просто не стал играть “тупого” – у него вообще получилась не роль, не образ, а совершенно живой человек, потому и отношение к нему невольно возникает не как к персонажу из фильма, а как к знакомому парню» [SHERWOOD-таверна 1:5]. *Циник* выражает уверенность, что «если бы Гизборна играл кто-либо другой, моей любви к персонажу... не случилось бы. Если брать просто образ Гизборна, описанный, например, Карпентером в сценарии, то это просто солдафон-неудачник с истерическими замашками, достаточно банально и слишком мало для большой любви» [Sherwood Forest 5:2].

В-третьих, изображенный подобным образом герой вызвал стойкий зрительский интерес и безусловные симпатии. *Регина* пишет: «Гайка мой самый любимый герой и дальнейшая его судьба меня волнует. Столько упорства, смелости, отваги – должно же ему повезти? <...> Помоему, Карпентеру его герой не нравился, а жаль...» [SHERWOOD-таверна 1: 5]. *Циник* замечает: «...Если воспринимать Гизборна, как живого мальчика, а не как отрицательного персонажа, который пытается изо-всех сил противостоять куче народа, включая вышестоящих, он и вызывает жалость и сострадание. Один против всех, козел отпущения, чья жизнь ничего не стоит» [Sherwood Forest 5: 14].

В контексте таких размышлений упорно навязываемая сценаристом и режиссером внешняя гротескность персонажа начинает восприниматься как нечто, противоречащее правде образа, особенно это

касается третьего сезона сериала, в котором герой выглядит явно поумневшим и повзрослевшим. Milkа так оценивает финал серии «Час волка»: «Но Кип (Р. Карпентер – Е.П.) этого не понял! Он хотел снимать дальше с теми же установками <...> Игнорирует он характеры» [SHERWOOD-таверна1:7]. *Анабель*: «...обидно, что Карпентер Гая таким сделал. Особенно в третьем сезоне, где его еще смешнее кидают в бочку с водой, где он падает в подвал и т.д.» [SHERWOOD-таверна 1: 8].

Этот гротескный посыл при ощущаемой сложности образа героя вызывает противоречивое чувство у форумчан, не постигающих гротескную природу образа как некую необходимую режиссерскую установку. Например, *Michelle* замечает: «...пересмотрев фильм, поняла, что он совсем не такой глупый, как кажется. Просто торопится, хочет показать себя с лучшей стороны, но ему не всегда везет. Всё время какие-то подножки подставляют. Даже жаль его иногда. Хоть один раз дали бы шанс победить» [SHERWOOD-таверна 1: 7].

За пределами форумных эго-документов гротескная составляющая сериала, опять же в большей степени связанная с образом сэра Гая Гизборна, нашла свое отражение в романах, посвященных «Робину из Шервуда». При этом, так же как в случае с эго-документами, данная составляющая, заданная замыслом первоисточника, нивелируется за счет попыток автора предельно очеловечить полюбившийся образ, избавив его от жесткого гротескного каркаса, навязываемого сценаристом сериала. Ярким примером подобного романа может считаться роман «Долог был твой путь домой. Роман о сэре Гае Гизборне», напечатанный в журнале «Самиздат» в 2014 г. Авторы романа – участницы форума «Шервудский лес» Мидинваэрн (Midinvaerne) и Mevisen (О. Рузанова). Авторами было специально отмечено, что действие романа *частично* опирается на английский сериал «Робин из Шервуда». Роман начинается с описания детских лет сэра Гая Гизборна, хронологически охватывает время действия всех трех сезонов сериала «Робин из Шервуда», но его кульминация и развязка связаны с событиями, происходящими после последней серии фильма «Час волка».

В романе действуют почти все герои «Робина из Шервуда». В нем остается интрига, связанная с тайной рождения сэра Гая, присутствует мистико-фэнтезийная составляющая, находящая свое отражение как в черной магии барона Саймона де Беллема, так и в языческих верованиях Херна, бога-охотника, покровителя саксов, «сыном» которого становится вначале Робин из Локсли, а затем Роберт Хантингтон.

«Долог был твой путь домой» возрождает «память жанра» рыцарского романа, формирующегося благодаря творчеству французского поэта Кретьена де Труа во второй половине XII в. Более того, в тексте

прямо упоминается роман Кретьена де Труа «Ивейн, или Рыцарь со Львом», и герои обсуждают его проблематику с точки зрения «праведности» доброго рыцаря-христианина и идей рыцарственного товарищества.

По мнению авторов романа, Гай Гизборн спасает свою мятущуюся душу не пятилетним пребыванием в качестве крестоносца, рыцаря Христова, в Святой Земле. Подлинное спасение души героя и его возрождение к новой жизни становится возможным через любовь к женщине, леди Эзелинде (Эсси), внучке графа Нортгемптона, в замке которого юный Гай был пажом. Вторым сотериологическим аспектом оказывается способность героя чувствовать признательность по отношению к своим бывшим врагам, Роберту Хантингтону, леди Марион, сарацину Назиру, спасших в романе его жизнь.

Тем самым в романе утверждается нравственный принцип, существование которого можно было предвидеть еще в сериале. Для нравственного возрождения сэра Гая Гизборна жизненно важным представляется сильное потрясение этического плана, возвращение потерянной веры в людей, будь то слуга-оруженосец Джек, граф Нортгемптон или семья единокровного брата Роберта Хантингтона, некогда бывшим в сериале Робин Гудом № 2. Любовь же к леди Эзелинде Хэлмдон, а затем и женитьба на ней окончательно «снимает кольчугу» с сердца героя, о возможности чего было заявлено еще в эпиграфе романа. Сделав предложение Эсси и получив ее согласие, герой «понял внезапно, что обрел нечто, чего и не чаял. И никому не отдаст этого, никогда <...> Жизнь его теперь что-то стоила» [Мидинваэрн, Mevisen (О. Рузанова) 2014]. Можно вспомнить в связи с этим точку зрения А. Д. Михайлова на главного героя романа Кретьена де Труа «Ивейн, или Рыцарь со Львом»: «...не воинские подвиги воспитывают героя (как это было с Эреком), – он приходит к духовному совершенству через сильнейшее любовное потрясение. В конце романа Лодина вновь становится женой, подругой и дамой, а Ивейн попадает в число самых прославленных рыцарей Круглого Стола именно благодаря появившейся у него душевной широте и благородству» [Михайлов 1976: 130].

В английском сериале Р. Карпентер до самого конца фильма все же не захотел менять выбранное им для Гизборна амплу «комического злодея». В романе эта попытка была сделана, причем без потери «гротескного» начала образа героя. На протяжении всего романа главный герой наделяется эпитетами, сравнениями и характеристиками, которые восходят своими корнями к образу «fall guy». Подобные характеристики Гизборну дают самые различные герои романа: от леди Марион и Эсси до оруженосца Джека, от Роберта Хантингтона до

Жискара де Кордса, товарища с эпохи пажеской юности: «чучело умученное, белобрывое и синеглазое», «пугало огородное, безмозглое», «горе луковое, а не храбрый рыцарь», «чудище белобрывое», «чурбан белобрывый», «чертов сын белобрывый». Кульминацией этой гротескной образности становится в романе огородное пугало на палке, удивительно похожее на главного героя, которое садовник Нед называет «хороший парень» (буквально «Гай») и ставит «посреди капусты» в маноре (поместье) Гизборна, чтобы... ворон пугать.

Гротескный образ чучела хорошо накладывается на многие эпизоды романа, когда Гай Гизборн выступает, часто один, часто вместе с друзьями в роли персонажа, постоянно создающего вокруг себя поле гротескного комизма. К подобным эпизодам можно отнести историю «спасения» Гаем своего друга Жискара де Кордса (Лиса), встречающегося с дамой Бенвенуттой, в момент возвращения домой ее престарелого мужа, при помощи разбитого воза с рыбой, в результате чего «добрады, барракуды, сфирены, кефали, макрели, тунцы, даже пара мурен и здоровенный морской орел, а также всякая рыба мелочь серебряным потоком хлынула, разевая рты и хлопая хвостами, на мостовую, на вопящего рыбника и на Каприколлини, оказавшегося по колено в рыбе и по уши в рыбьей слизи» [Там же]. Сам же Гизборн «в запале ухватил за хвост морскую щуку покрупней и ломанулся вслед за Джеком, оставив главу венецианских торговцев далеко позади» [Там же]. Еще один гротескный эпизод происходит на свадьбе друга Гизборна Лиса и сеньоры Бенвенутты, когда сэр Гай, решительно прекращает «великие познания венецианца и сына богатейшего купца сера Дуранте в рыцарских обычаях и в классической поэзии», когда «резко всунул персик в рот вещающему серу Дуранте. Сер заткнулся. А Гизборн без размаха, четко стукнул венецианца по маковке, изящно обрушив того под стол вместе с персиком в зубах» [Там же].

К гротескным сценам можно отнести и проверку нового камнемета в замке при помощи кочанов капусты, которые, «выброшенные со страшной силой вверх, звучно, с хрустом, шмякнулись о землю, пролетев по воздуху больше сотни ярдов» [Там же], проверки во время которой Гизборн, с горящими глазами, напоминает несмышленного мальчика, получившего новую погремушку.

В данных случаях мы всякий раз имеем дело с тем внешним физиологическим гротеском, который стал отличительной чертой ренессансного сознания в духе «Гаргантюа и Пантагрюэля» Ф. Рабле. Можно вспомнить, что Т.Ю. Дормидонова использовала в данном случае термин «форсированная телесность», которая, по мнению исследовательницы, «становится ведущей чертой гротеска в любой его истори-

ческой модификации (ренессансный, романтический, реалистический, авангардистский)» [Дормидонова 2008: 11].

В контексте романа этот гротескный дискурс выполняет важную функцию: он позволяет свести воедино две ипостаси образа героя на пути к духовному возрождению. От эпохи службы у шерифа ноттингемского, который «сумел за десятилетие вытравить из Гизборна почти все человеческое» [Там же], до эпохи, когда сэр Гай «снимает кольцо» со своего сердца. В эпилоге романа жена сообщает ему, что ждет ребенка: «И вот тогда Гизборн понял, что прошлое – ушло навсегда. А весной родился сын» [Там же].

Другую традицию «предчувствия гротеска» являют нам фанфики, авторами которых являются фанаты (фэндом) сериала «Робин из Шервуда»/ Robin of Sherwood /сериал 1984–1986, расположенные на платформе [https://ficbook.net/fanfiction/movies\\_and\\_tv\\_series/robin\\_iz\\_shervuda](https://ficbook.net/fanfiction/movies_and_tv_series/robin_iz_shervuda). Обычно эти тексты принадлежат к жанру джен, когда в центре истории находится действие или сюжет без упора на романтическую линию. В текстах подобного рода, как правило, реализует себя традиция не ренессанского (раблезианского) гротеска, но романтического и постромантического. По мнению М. Бахтина, романтический гротеск «становится камерным, это как бы карнавал, переживаемый в одиночку с острым сознанием этой своей отъединенности» [Бахтин 1990:45], в то время как «смех в романтическом гротеске редуцировался и принял форму юмора, иронии, сарказма» [Бахтин 1990: 46]. По мнению Т. Ю. Дормидоновой, «В романтическом (и постромантическом – реалистическом, авангардистском, модернистском) гротеске телесное индивидуализировано, оно относится к «“частному”, а не “родовому” человеку <...> это гротеск, в рамках которого уединенное “я”-сознание создает свою собственную “я”-мифологию и, соответственно, “я”-телесность» [Дормидонова 2008:11].

Подобная разновидность гротескной литературы берет свое начало в творчестве немецкого романтика Э.Т.А. Гофмана и связано, по мнению М. Свердлова, с ощущением общего диссонанса человеческого бытия: «разлада в душе человека, разлада в отношениях человека и общества, человека и природы» [Свердлов 2004]. Как следствие, «задача романтического гротеска – освободить явления и вещи из плена привычек, добиться “взрыва скованного сознания” (Ф. Шлегель)» [Свердлов 2004]. Часто этот «взрыв» обеспечивался обращением к логике мифологического оборотничества или обретением человеком зоморфных форм. Фанфиковые рецензии английского сериала заставляют вспомнить блуждания «уединенного “я”-сознания», творящего «собственную “я” мифологию».

На сайте английского актера Р. Эдди <http://www.robertaddie.net> было размещено его интервью с Polly Eithne, в котором он полусерьезно/полуиронически назвал своего героя сэра Гай Гизборна «противной маленькой крысой» («nasty little rat»), имея в виду неспособность и нежелание героя противостоять жестоким приказам и несправедливым придирам шерифа Ноттингемского. Этот образ крысы был прекрасно воплощен в фанфике Альт (О. Пинигина) «Крысота», в котором мы опять же сталкиваемся с образом романтического и постромантического гротеска. С точки зрения О. В. Шапошниковой, в данном случае речь может идти и о гротеске случайных ситуаций, представляющем собой еще одну разновидность внешнего комизма. В этом случае «персонаж внезапно сталкивается с фактом фантастическим и претерпевает от этого какие-либо неудобства» [Шапошникова 1978: 136]. Фанфик написан по мотивам серии «Колдовство» второго сезона, в которой сэр Гай совершает одно из самых своих жестоких и подлых деяний: убивает Ральфа Хантингтонского, вместе с которым он должен был принести сокровища барона де Беллема шерифу. В «Крысоте» приговоренный к смертной казни сэр Гай принимает предложение ведьмы спастись от смерти с тем, чтобы помочь ее «мальчику» Ральфу. В результате заключенного с ведьмой соглашения Гизборн отправляется в прошлое, где Ральф еще жив, только... в образе крысы. Как следствие, «местный цвет рыцарства» превращается в «Крысочеловека», «голубоглазого крыса с красивой белой шубкой», «рыцаря в крысиной шкуре» [Альт. Крысота]. Став крысой, сэр Гай переживает немало неприятных моментов, связанных со своим новым положением. Его грубо прогоняет с мешка с мукой Робин Локсли, еще не ставший знаменитым Робин Гудом, так что Гизборну приходится улепетывать «со всех своих рыцарских ног» [Там же], он вынужден сражаться с «рыжей зверюгой», котом, мечтающего пообедать «окрысившимся рыцарем». В конце концов, пострадавшего и окровавленного «крысообразного сэра» подбирает Ральф Хантингтон, лечит, садит в клетку, сытно кормит, удивляясь, что крыса «смотрит – ну человек человеком» [Там же] и даже дает ей имя «Гай» (парень), которое герой носил в своей человеческой жизни. В гротескном мире фанфика сэр Гай, превратившись в крысу, неожиданно стал видеть положительные качества людей, на которых в своей человеческой жизни он склонен был смотреть враждебно. Так тот же Ральф, привязавшись к своему голубоглазому крысу, отказывается от предложения своего двоюродного брата Роберта Хантингтона, ставшего в сериале вторым Робин Гудом, использовать крысу на крысиных бегах со словами: «Я не зарабатываю на друзьях» [Там же]. Став крысой, сэр Гай по-другому видит своего отчима, Эдмонда Гиз-

борна, который в детстве с ним жестоко обращался. Теперь, потеряв сына, которого, как он думает, загрызли волки, он искренне переживает, требует от шерифа тщательного расследования инцидента и даже седеет от постигшего его горя. Но если мир людей открывается «окрысившемуся сэру» с достаточно привлекательных сторон, чего он не замечал, будучи человеком с достаточно агрессивным отношением к миру, то мир крыс, которому он сейчас принадлежит, копирует худшие черты мира человеческого. Оказывается, что все крысы замка представляют собой миниатюрный двор короля Артура, причем официально королем является именно крыс Артур, сидящий в замковой тюрьме Ноттингема вместе со стариком, находящимся там уже 27 лет. Артур рассказывает «рыцарю в крысиной шкуре» о местных интригах – «грызню за место под неласковым Ноттингемширским солнцем» [Там же]. В замке есть и неофициальный «крысиный король», неформальный лидер Мордред с конюшен, мечтающий свергнуть старого крыса с трона. Это является гротескным повторением сюжета легенд о рыцарях Круглого Стола, где Мордред – незаконнорожденный сын короля Артура и одновременно убийца своего отца. Кроме короля Артура и Мордреда в крысином графстве есть свой крысиный волшебник Мерлин, Великая Ведьма Моргана – сестра Артура, наконец, прекрасная черная крыска Лара «крысоледи», некогда, в своей другой жизни, подобно сэру Гаю, бывшая девушкой-ведьмой. Это как нельзя лучше отражает, по словам Ю. В. Манна, «гротескный принцип типизации отражения жизни» [Манн 1966: 23].

Именно крыске Ларе было суждено совершить настоящий переворот в жизни и сознании отрицательного по сюжету сериала героя, так как став отцом четырех очаровательных крысенков, он неожиданно обнаружит у себя наличие сильных отцовских чувств, что проявилось в том, что «Гай Гизборн, человек и корабль...то есть крыс» [Там же] не только ищет блох в голове детенышей, но и учит их французскому языку. Одновременно с этим «негероический белый крысак» [Там же] активно совершает «добрые дела». Он предупреждает Ральфа и шерифа об отравленном вине, перегрызает веревки на запястьях леди Марион, спасая ее от барона де Беллема, мечтает уничтожить самого барона де Беллема, чтобы предотвратить уход Робина Локсли и его друзей в разбойники, наконец, помогает Ральфу, выполняющему функции помощника шерифа, задержать Херна. За свою помощь Ральфу он, в конечном счете, заслуживает право вернуть себе человеческий облик, хотя значительно стареет, поскольку года человека и крысы идут по-разному. Однако случается неожиданное. Снова став человеком, Гизборн не хочет оставлять в крысином теле своих двух

оставшихся в живых после нападения кота, подстроеного мстительной ведьмой, детей, выражая желание поменяться с ними местами: «мою человеческую шкуру и годы... им» [Там же]. Такая самоотверженность производит впечатление на ведьму, которая говорит: «В вас оказалось большего человеческого... Поздравляю, милорд. И... сожалею. Вы умрете в крысиной шкуре» [Там же]. Тем не менее, финал фанфика оказывается оптимистическим. Теперь уже Ральф, благодарный за то, что для него сделал Гизборн, решает вернуть сэру Гаю человеческий облик при помощи магии, в результате чего крысы по всей Англии начинают превращаться в людей пенсионного возраста и умирать, их гротескно-комическому миру, пародирующему мир не только людей, но и легендарных героев, приходит конец. Что касается сэра Гая Гизборна, то он во второй раз возвращает себе человеческий облик, вернув себе при этом и молодость, и воссоединяется со своими детьми-крысятами, так и оставшимися людьми. В результате блуждания «уединенного “я” сознания героя», когда, по словам автора фанфика, «окрысившийся сэр собрал свою сэрскую волю в когтистый кулачок» [Там же], лишний раз подтверждают общегуманистической посыл рецепции образа сэра Гая Гизборна в литературном интернет-пространстве XXI в. С другой стороны, авторы снова и снова отходят от того «предчувствия гротеска», который был задан сценаристом Р. Карпентером на уровне различных типов комического гротеска (по О. В. Шапошниковой): от гротеска внешнего, включая гротеск физиологический и гротеск случайных ситуаций, до гротеска обобщающего в его юмористической и сатирической формах. Сценарист сделал ставку в большей степени на «гротеск случайных ситуаций», однако, в общем контексте сериала подобный гротеск применительно к полюбившемуся многим российским зрителям персонажу вызвал настоящее психологическое отторжение. Как написала *Циник*: «А Эдди справился с односторонностью Карпентера и умудрился наперекор шаблону создать свой трогательный образ Газонокосильщика, честного мента и обаятельного отвратительного олуха. Да, я еще белобрысую сволочь добавить забыла» [Sherwood Forest 5:2]. В результате разными способами, обращаясь к различным жанровым формам литературного пространства, снова и снова переигрывались и переформатировались сюжетные линии кинотекста. Это, в конечном счете, позволило отказаться от той в значительной степени «плоской» характеристики персонажа, которая была предложена сценаристом априори, и которую герой Р. Эдди во многом «перерос» благодаря талантливой и многосторонней игре актера, что и было зафиксировано в российском литературном пространстве XXI столетия.

## ЛИТЕРАТУРА

SHERWOOD-таверна 1. Литературно-исторический форум. Персонажи RoS. Сэр Гай Гизборн. URL: <http://forum.sherwood-tavern.net/viewtopic.php?id=55> (дата обращения: 20.04.2020).

Sherwood Forest 2. Контрабандист. 06. Press Gang (русские субтитры). URL: <http://sherwood.clanbb.ru/viewtopic.php?id=2635> (дата обращения: 20.04.2020).

Sherwood Forest 3. ROS. Общая информация о сериале. ROS: любимый фильм детства много лет спустя. URL: <http://sherwood.clanbb.ru/viewtopic.php?id=1181> (дата обращения: 20.04.2020).

Sherwood Forest 4. ROS. Общая информация о сериале. Промакание. URL: <http://sherwood.clanbb.ru/viewtopic.php?id=917> (дата обращения: 20.04.2020).

Sherwood Forest 5. Персонажи ROS. Сэр Гай Гизборн (sir Guy of Gisburne). URL: <http://sherwood.clanbb.ru/viewtopic.php?id=95> (дата обращения: 20.04.2020).

*Альт (О. Пинигина)*. Крысота / Альт. URL: <https://ficbook.net/readfic/8325368> (дата обращения: 20.04.2020).

*Бахтин М. М.* Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М. : Художественная литература, 1990. 541 с.

*Борев Ю.* О комическом. М. : Искусство, 1957. 232 с.

*Дормидонова Т. Ю.* Гротеск как тип художественной образности: от Ренессанса к эпохе авангарда : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08. Тверь, 2008. 22 с.

*Манн Ю. В.* О гротеске в литературе. М. : Советский писатель, 1966. 181 с.

*Михайлов А. Д.* Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М. : Наука, 1976. 351 с.

*Михайлов В. А., Михайлов С. В.* Особенности развития информационно-коммуникативной среды Современного общества // Актуальные проблемы теории коммуникации. СПб. : Изд-во СПбГПУ, 2004. С. 34-52.

*Мидинваэри Mevisen (О. Рузанова)*. Долг был твой путь домой. Роман о сэре Гае Гизборне. URL: [http://samlib.ru/d/donina\\_j\\_a/01-sirguyofgisburne.shtml](http://samlib.ru/d/donina_j_a/01-sirguyofgisburne.shtml) (дата обращения: 20.04.2020).

*Пинский Л.* Реализм эпохи Возрождения. М. : Изд-во художественная литература, 1967. 367 с.

*Свердлов М.* Романтический гротеск: Гофман // «Литература» Издательского дома «Первое сентября». 2004. № 4. URL:<http://lit.1september.ru/article.php?> (дата обращения: 20.04.2020).

*Тюна В. И.* Диагностика ментального кризиса // Мир России. 2002. № 1. С. 153-165.

*Шапошникова О. В.* Гротеск и его разновидности : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08. М., 1978. 206 с.

Эйхенбаум Б. О прозе. Ленинград : Художественная литература Ленинградское отделение, 1969. 503 с.

Bernstein A. A retrospective of TV's Robin of Sherwood as Michael Praed & Jason Connery discuss their ties to Britain's cult prince of thieves. 2000. July 6. URL: [http://www.robinofsherwood.org/EON/EON\\_20000706-In\\_The\\_Hood-part1.html](http://www.robinofsherwood.org/EON/EON_20000706-In_The_Hood-part1.html) (дата обращения: 20.04.2020).

Collin D. The fall guy. A character Profile of Sir Guy of Gisburne // Nothing's Forgotten. 1996. № 4. RoСовский фан-журнал.

Fauconnier G., Turner M. Conceptual Integration Networks // Cognitive Science. 1998. Vol. 22 (2). P. 133-187.

Gautier Theophile. Les grotesques. Paris : Michel Levy Freres, Librairies-Editeurs, 1853. 400 с.

Making of ROS Special, Season 1 – Robert Addie от 19 апреля 2007 г. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uR6mxTj6B0U> (дата обращения: 20.04.2020).

Polly Eithne. Want a baddie? Send for Addie. URL: <http://www.robertaddie.net> (дата обращения: 20.04.2020).

Richard Carpenter. Interview conducted and transcribed by Allen W.Wright. URL: <https://www.boldoutlaw.com/robint/richcarp.html> (дата обращения 20.04.2020).

## REFERENCES

Al't (O. Pinigina). *Krysota* [Rat race]. URL: <https://ficbook.net/readfic/8325368> (accessed: 20.04.2020).

Bakhtin M. M. *Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Rennessansa* [Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and Reressance]. Moscow : Khudozhestvennaya literatura, 1990. 541 p.

Bernstein A. *A retrospective of TV's Robin of Sherwood as Michael Praed & Jason Connery discuss their ties to Britain's cult prince of thieves*. 2000. July 6. URL: [http://www.robinofsherwood.org/EON/EON\\_20000706-In\\_The\\_Hood-part1.html](http://www.robinofsherwood.org/EON/EON_20000706-In_The_Hood-part1.html) (accessed: 20.04.2020).

Borev Yu. U. *O komicheskom* [On the comic]. Moscow : Iskusstvo, 1957. 232 p.

Collin D. *The fall guy. A character Profile of Sir Guy of Gisburne*. In Nothing's Forgotten. 1996. Number 4. RoSovskiy fan magazine.

Dormidonova T. Yu. *Grotesk kak tip khudozhestvennoy obraznosti: ot Rennessansa k epokhe avangarda* [Grotesque as a type of artistic imagery: from Reressance to the era of the avant-garde] : avtoref. dis. ... kand. filol. Nauk : 10.01.08. Tver', 2008. 22 p.

Eykhbaum B. *O proze* [About prose]. Leningrad : Khudozhestvennaya literatura Leningradskoye otdeleniye, 1969. 503 p.

Fauconnier G., Turner M. (1998). *Conceptual Integration Networks*. In Cognitive Science. 1998. Vol. 22 (2). P. 133-187.

Gautier Theophile. *Les grotesques*. Paris : Michel Levy Freres, Librairies-Editeurs, 1853. 400 p.

*Making of ROS Special, Season 1 – Robert Addie* April 19, 2007. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uR6mxTj6B0U> (accessed: 20.04.2020).

Mann Yu. V. *O groteske v literature* [On the grotesque in literature]. Moscow : Sovetskii pisatel', 1966. 181 p.

Mikhaylov A. D. *Frantsuzskiy rytsarskiy roman i voprosy tipologii zhanra v srednevekovoy literature* [French knightly novel and questions of the typology of the genre in medieval literature]. Moscow : Nauka, 1976. 351 p.

Mikhaylov V. A., Mikhaylov S. V. *Osobennosti razvitiya informatsionno-kommunikativnoy sredy Sovremennogo obshchestva* [Features of the development of the information-communicative environment of modern society]. In Aktual'nyye problemy teorii kommunikatsii. Saint-Petersburg : Izd-vo SPbGPU, 2004. P. 34-52.

Midinvaern Mevisen (O. Ruzanova). *Dolog byl tvoy put' domoy. Roman o sere Gaye Gizborne* [Long was your way home. A novel about Sir Guy Gisburne]. URL: [http://samlib.ru/d/donina\\_j\\_a/01-sirguyofgisburne.shtml](http://samlib.ru/d/donina_j_a/01-sirguyofgisburne.shtml) (accessed: 20.04.2020).

Pinskiy L. *Realizm epokhi Vozrozhdeniya* [Realism of the Renaissance]. Moscow : Izd-vo khu-dozhestvennaya literatura, 1967. 367 p.

Polly E. *Want a baddie? Send for Addie*. URL: <http://www.robertaddie.net> (accessed: 20.04.2020).

*Richard Carpenter*. Interview conducted and transcribed by Allen W. Wright. URL: <https://www.boldout-law.com/robint/richcarp.html> (accessed: 20.04.2020).

Shaposhnikova O. V. *Grotesk i yego raznovidnosti* [Grotesque and its varieties] : dis. ... kand. filol. nauk : 10.01.08. Moscow, 1978. 206 p.

Sherwood Forest 2. *Kontrabandist. 06. Press Gang (russkiye subtitry)* [Sherwood Forest. Smuggler. 06. Press Gang (Russian subtitles)]. URL: <http://sherwood.clanbb.ru/viewtopic.php?id=2635> (accessed: 20.04.2020).

Sherwood Forest 3. *ROS. Obshchaya informatsiya o seriale. ROS: lyubimyy fil'm detstva mnogo let spustya* [Sherwood Forest. Ros. General information about the series. ROS: A favorite childhood movie many years later]. URL: <http://sherwood.clanbb.ru/viewtopic.php?id=1181> (accessed: 20.04.2020).

Sherwood Forest 4. *ROS. Obshchaya informatsiya o seriale. Promakaniye* [Sherwood Forest. Ros. General information about the series. Dipping]. URL: <http://sherwood.clanbb.ru/viewtopic.php?id=917> (accessed: 20.04.2020).

Sherwood Forest 5. *Personazhi ROS. Ser Gay Gizborn (sir Guy of Gisburne)* [Sherwood Forest. ROS characters. Sir Guy of Gisburne]. URL: <http://sherwood.clanbb.ru/viewtopic.php?id=95> (accessed: 20.04.2020).

SHERWOOD-taverna 1. *Literaturno-istoricheskiy forum. Personazhi RoS. Ser Gay Gizborn* [SHERWOOD-tavern. Literary and historical forum. RoS characters. Sir Guy Gisborne]. URL: <http://forum.sherwood-tavern.net/viewtopic.php?id=55> (accessed: 20.04.2020).

Sverdlov M. *Romanticheskiy grotesk: Gofman* [Romantic grotesque: Hoffman]. In "Literatura" Izdatel'skogo doma "Pervoye sentyabrya". 2004. № 4. URL: <http://lit.1september.ru/article.php?> (accessed: 20.04.2020).

Tyupa V. I. *Diagnostika mental'nogo krizisa* [Diagnostics of the mental crisis]. In Mir Rossii. 2002. № 1. P. 153-165.

Данные об авторе

**Приказчикова, Елена Евгеньевна** – доктор филологических наук, профессор, кафедра русской и зарубежной литературы, департамент «Филологический факультет», Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Адрес: 620083, Россия, Екатеринбург, пр. Ленина, 51.

E-mail: miegata-logos@yandex.ru

Author's information

**Prikazchikova, Elena Evgenievna** – Doctor of Philology, Professor, Department of Russian and Foreign Literature, Chair of Philology, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin.

**А.А. Ткачук**

ORCID: 0000-0001-9025-2647

*Екатеринбург, Россия*

E-mail: anastasia97tkch@yandex.ru

УДК 821.161.1-93(Ельчин Е.)

DOI 10.26170/ufv20-01-11

## **ГРОТЕСКНЫЕ ОБРАЗЫ ИСТОРИИ И РАБОТА С ТРАВМОЙ В СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (НА ПРИМЕРЕ КНИГ Е. ЕЛЬЧИНА «СТАЛИНСКИЙ НОС» И Ю. ЯКОВЛЕВОЙ «ДЕТИ ВОРОНА»)**

**Аннотация.** В статье на примере произведений «Сталинский нос» (2011) Е. Ельчина и «Дети Ворона» (2016) Ю. Яковлевой рассматривается гротеск как один из способов работы с памятью о сталинских репрессиях в детской литературе. Внимание автора направлено, прежде всего, на то, как себя проявляют условно-гротескные образы истории на уровне пространственно-временной организации и в системе персонажей.

В ходе анализа было показано, как Юлия Яковлева, используя гротескные трансформации и смещения, создает образ Ленинграда 1930-х годов – страшного сказочного мира, в котором, однако, угадываются приметы исторического времени (Ворон, люди-невидимки, Серый дом и т. д.). В книге Е. Ельчина гротеск воплощает нарастающее ощущение ужаса: уродливый, гиперболизированный объект (гипсовый Нос Сталина) становится субъектом, завладевает сознанием ребенка. Поэтика необычного в обоих текстах фиксирует тревогу, связанную в коллективном сознании с событиями 1930-х годов и фигурой вождя народов Сталина.

Автор приходит к выводу о том, что созданные авторами «образы истории» акцентирует необходимость трудного диалога о неудобном прошлом между детьми и взрослыми.

*Ключевые слова:* историческая память, коллективная память, культурная травма, способы работы с травмой, гротеск, детская литература.

**A.A. Tkachuk**  
*Ekaterinburg, Russia*

**GROTESQUE IMAGES OF HISTORY AND WORK  
WITH TRAUMA IN MODERN CHILDREN'S LITERATURE  
(ON THE EXAMPLE OF THE BOOKS BY  
E. YELCHIN "STALIN'S NOSE"  
AND Y. YAKOVLEVA "CHILDREN OF THE CROW")**

**Abstract.** The article uses the example of the works "Stalin's nose" (2011) by E. Yelchin and "Children of the Crow" (2016) by Yu. Yakovleva to consider the grotesque as one of the ways to work with the memory of Stalin's repressions in children's literature. The author's attention is focused primarily on how the conditionally grotesque images of history manifest themselves at the level of space-time organization and in the system of characters.

In the course of the analysis, it was shown how Yulia Yakovleva, using grotesque transformations and shifts, creates an image of Leningrad in the 1930s – a terrible fairy-tale world, in which, however, signs of historical time are guessed (the Crow, invisible people, the Gray house, etc.). Yelchin's grotesque embodies a growing sense of horror: an ugly, hyperbolized object (Stalin's cast Nose) becomes the subject, seizing the child's consciousness. The poetics of the unusual in both texts captures the anxiety associated in the collective consciousness with the events of the 1930s and the figure of the leader of the peoples, Stalin.

The author concludes that the "images of history" created by the writers emphasize the necessity for a difficult dialogue about the inconvenient past between children and adults.

*Keywords:* historical memory, collective memory, cultural trauma, ways to work with trauma, grotesque, children's literature.

На сегодняшний день историческое прошлое является одной из самых сложных и актуальных тем. В 1980-е годы в культурологических и литературоведческих исследованиях памяти появляется концепт «историческая память», который является «эффективным средством реформатирования исторического прошлого с целью придания нужного вектора развитию настоящему» [Рагозина 2017: 18]. Историческая память позволяет непосредственно работать с историей, активно сопоставлять реальные факты современности с теми, что остались в веках, но по определённым причинам стали вновь актуальными.

Е. А. Ростовцев и Д. А. Сосницкий в совместной научной статье, посвященной направлениям исследований исторической памяти в отечественной науке, обобщили возможные источники формирования исторической памяти. Среди них – устные рассказы, кино, художе-

ственная литература. Как отмечают исследователи, для исторической памяти важными объектами становятся масштабные события истории (войны, революции, политические репрессии) «и связанные с ними локальные объекты – фигуры исторических политических деятелей» [Ростовцев, Сосницкий 2014: 110]. Именно они оставляют в памяти целого народа / коллектива значительный след – «болевые воспоминания», становятся основой для формирования коллективной травмы.

Пытаясь концептуализировать понятие «травма», отечественные исследователи (О. Мороз, С. Ушакин, Е. Трубина, Е. Суверина и др.) отмечают, что под «травмой», с одной стороны, можно понимать произошедшее событие, сильно изменившее жизнь общества как в настоящем, так и в будущем («травма-утрата»). С другой стороны, «травма» – это процесс, который однажды произошёл после масштабного историко-культурного события, а его отголоски звучат в настоящем («травма-сюжет») [Ушакин, Трубина 2009: 8-9].

Механизмы преодоления культурных травм и формирования исторической памяти – ключевые проблемы, которые пытаются решить российские и зарубежные исследователи-гуманитарии. К этому простому разговору подключается и художественная литература. Говорить о болезненных событиях всегда нелегко. С. Ушакин в статье «Нам этой болью дышать?» утверждает, что «любые попытки мемориализации травмы – будь то перевод утраты на язык предметов (практики «увекочивания») или, допустим, инвестирование эмоций в определенные символические структуры – с неизбежностью сталкиваются с проблемой поиска адекватных дискурсивных средств. Травма обнажает недостаток речи» [Ушакин, Трубина 2009: 16]. Авторы (Ш. Фелман, М. Литовская, Б. Холмгрен и др.) коллективного сборника «О травме, памяти и сообществах» освещают различные способы работы с травмой: от отказа говорить о болевых событиях до «проговаривания себя» путём написания посланий-мемуаров или художественных текстов (например, опыт А. Гайдара) [Ушакин, Трубина 2009: 106].

Современная детская литература (Е. Басова, О. Громова, О. Колпакова, Е. Ельчин, Ю. Яковлева и др.) активно старается выйти на доверительный диалог о прошлом с подрастающим поколением, включаясь в работу с культурной травмой.

На примере произведений Е. Ельчина «Сталинский нос» (2011) и Ю. Яковлевой «Дети Ворона» (2016) мы рассмотрим, каким способом писатели (не)детской литературы пытаются работать с памятью о политических репрессиях 30-х годов XX века и культурной травмой. Оба автора решаются на разговор о наиболее табуированной теме в детской литературе.

Евгений Ельчин и Юлия Яковлева создают неповторимые и индивидуальные художественные тексты, объединенные общей темой детства в эпоху сталинизма (дети и политика государства). Однако не только тематика позволяет нам сравнить выбранные тексты, но и авторский способ работы с «неудобным» прошлым – гротеск.

В литературоведении существует два подхода к пониманию гротеска и его признаков. С одной стороны, исследователи рассматривают гротеск как художественный способ создания образа, структурный компонент (А. С. Бушмин, Ю. Б. Борев, Ю. С. Манн).

Более широкое понимание гротеска представлено М. М. Бахтиным, который, рассматривая гротеск как карнавализацию страшного, как трагикомический приём, всё же утверждал, что он является формой художественного мышления. По его мнению, гротескные образы отражают авторскую концепцию бытия [Бахтин 2010: 11-18]. А. С. Дежуров, уточняя идеи М. М. Бахтина, отмечает, что гротеск – «насыщенная многими смыслами форма искусства, в основании своем имеющая мистическую идею», так или иначе выражающую концепцию действительности [Дежуров 1996: 140-141].

Оба подхода дополняют друг друга. Гротеск, воплощаясь в тексте, является формой художественного мировоззрения писателя.

Значимыми для нашей статьи являются монографии М. М. Бахтина и Ю. В. Манна. Ключевыми особенностями гротеска литературоведы считают амбивалентность и противоречивость (М. М. Бахтин), алогизм как «выражение странно-необычного» (Ю. В. Манн) [Бахтин 2010: 15; Манн 1966: 101].

В рассматриваемых произведениях современной детской литературы гротеск реализуется на уровне образа. Е. Ельчин и Ю. Яковлева рисуют яркие условно-гротескные образы, в которых читаются реалии того времени. Остановимся подробнее на каждой из книг.

В книге Юлии Яковлевой гротескно само пространство и историческое время 30-х годов прошлого столетия. Писательница в «Детях Ворона» использует гротеск как на уровне макрообраза, так и на уровне микрообразов (символы времени – детали, персонажи).

Автор создаёт два мира – реальный и ирреальный, раскалывая историческое пространство и время Ленинграда XX века. В реальном мире «северной столицы», когда-то родной и близкой, где знакома каждая улочка, герои становятся чужаками – «детьми врагов народа». Потеряв чувство времени, герой перемещается в ирреальное сказочное пространство-«двойник» – «неЛенинград», «город Ворона», чтобы найти и спасти близких.

Пространственный макрообраз НеЛенинграда и отдельные образы в системе персонажей (Ворон, Тумба, Люди-невидимки, Серый Дом, говорящие птицы, крыса, ожившие мысли – «серое существо») передают условно-гротескный взгляд на мир того времени. Подготовленный читатель, знающий историю сталинских репрессий, угадывает в отдельных образах реалии 30-х годов.

Так, например, в пространстве призрачного Ленинграда одним из важнейших гротескных образов становится гнездо Ворона, куда герою удастся попасть только тогда, когда он стал невидимкой в глазах тех, кого стороной обошли репрессии. В этом зловещем месте, изображаемом автором с отсылками к народным сказкам о Кощее Бессмертном, обрываются все дороги и связи. Там, в горящей печи, сжигаются письма репрессированным от родных, просьбы товарищу Сталину освободить невиновных. Образ дома Ворона заостряет контраст реальности и вымысла. Вероятно, так Ю. Яковлева гротескно изображает реальный Большой дом в Санкт-Петербурге – административное здание для управления НКВД, рядом с которым размещалась временная тюрьма для репрессированных. В народе это место получило название «малая Лубянка». Здание и сегодня вызывает ужас у петербуржцев.

Ещё один важный пространственный образ – Серый Дом в ирреальном пространстве, где «текут серенькие дни» [Яковлева 2016: 137]. «Серый дом был фабрикой. Туда свозили детей. Тань, Шурок, Бобок, Зой, Кать, Коль, Наташ, Миш, Лид, Петек, Вовок... И делали из них Рэв, Маев, Сталин, Кир, Владленов. Детей Ворона!» [Яковлева 2016: 229]. Дешифруя образ, привлекая исторические знания, понимаем, что речь идёт о реально существовавших Домах для «детей врагов народа» в возрасте до 15 лет. Детей, попавших туда «на перевоспитание» уже невозможно отличить друг от друга: у них одинаковые прически, одежда, кровати, напоминающие гробы на кладбище. Они ходят смиренно, выполняют отупляющую сознание работу – монотонное шитье грубых мешков, покорно подчиняясь приказам и свято веря в то, что у них нет и не было родителей, а единственный отец для всех – товарищ Сталин. Именно там «переламывают всех», люди «превращались в одинаковые серые тени» [Яковлева 2016: 222].

Система персонажей также «переворачивается», когда за сказочными героями читатель видит приметы времени. Так, центральный образ Черного Ворона, заявленный уже в названии, воспринимается подготовленным читателем, с одной стороны, как образ черного воронка – машины НКВД, ночью забирающей людей, «врагов народа», по чьему-либо доносу, с другой стороны, как самого И. Сталина – главного Ворона с «длинным носом-клювом и черными усами» [Яко-

влева 2016: 206-207]. Одинокие люди-невидимки – ещё один фантастический гротескный образ, репрессированные граждане, те, кто стал незаметен для советского общества, те, кого насильственно вычеркнули из жизни. Птицы, обычно выполняющие в сказках функцию помощников, становятся воплощением зла и страха, а в историческом контексте воспринимаются как доносчики, готовые ради собственного благополучия сдать соседа «Ворону». Тумба, тётя Рита, тётя Дуся – предстатели сказочного зла Вороньего царства и реальной советской власти наряду с военными. Их образы выстроены особенно гротескно: гиперболизированные фигуры, пугающий внешний вид, похожий на птичий; дикий крик, переходящий в вопль («Опять! Опять! Сама видела! – завопила тетя Дуся» [Яковлева 2016: 17]; «навстречу медленно и бесшумно шла фигура с огромным вороньим носом. Было понятно, что это тётя Рита» [Яковлева 2016: 57]).

Вышеперечисленные образы смещают реальный и фантастический планы. Они выражают авторскую концепцию истории, создавая атмосферу страшного морока, сказочного наваждения эпохи 30-х годов XX века. Юлия Яковлева с помощью гротеска на уровне системы персонажей и пространственно-временной организации заостряет проблему культурной травмы советского народа. Гротеск вскрывает правду, истинную суть эпохи, пронизанную конфликтными состояниями, а сказочная канва позволяет автору отчасти «сгладить углы» болезненной темы, что позволяет говорить с детьми о страшных событиях истории страны.

Более резкую и явную критику сталинского режима читатель видит в «Сталинском носе» Е. Ельчина.

Автор берёт за основу фантастический сюжет «Носа» Н. В. Гоголя, но наполняет его историческим содержанием. Центральный гротескный образ в книге заявлен уже в названии произведения. Если в книге Ю. Яковлевой читатель не сразу проецирует образ Ворона на историческую фигуру И. Сталина, то Е. Ельчин сразу отсылает к образу Главы Страны Советов.

Ситуация только сначала выглядит гротескно-комичной: ребёнок случайно разбивает гипс, испугавшись, что его не примут в пионеры и арестуют как вредителя, Саша обращается к Отцу народов: «Дорогой товарищ Сталин, простите, пожалуйста, что я Вам нос отбил по ошибке. Вы же знаете, как я Вас люблю. Вы же знаете, как я мечтаю стать пионером. Пожалуйста, сделайте так, чтобы меня все-таки приняли. Ну пожалуйста. Я буду самым примерным пионером на свете, честное слово» [Ельчин 2013: URL]. Саша на мгновение терется в пространстве и времени, когда сквозь дым («дым чуть расступается») появляется

ся «как ни в чем не бывало» нос И. В. Сталина [Ельчин 2013: URL]. Мальчик, мечтающий о личной встрече с кумиром, оказывается один на один с частью его тела – носом, отчитывающим его за содействие «подрывной деятельности», за то, что он не отказался публично от отца. Вероятно, сам факт того, что именно Саша разбил бюст, – это своеобразная, неосознанная «месть» за отца, гротескное переворачивание идеи сталинского насилия над тысячами людей, попытка преодолеть страх.

Объективированный микрообраз части гипсового бюста Вождя становится воплощением нарастающих ужаса и страха. Уродливый, гиперболизированный объект становится субъектом, завладевает сознанием ребенка: «Нос Сталина хлопает себя по сапогу и заходится смехом. Только не смех это. Он весь трясется, и из ноздрей валит дым. Глядеть страшно» [Ельчин 2013: URL]. «Гротеск возникает там, где в жизнь проник «страх» и осознается ее абсурдность. Он выражает распад традиционных связей и концентрирует смысл явлений жизни» [Леонова 2019: 76]. Абсурдным является диалог с курящим трубку носом.

Предметом гротескного переосмысления у Е. Ельчина становится сама история репрессий. Хотя советский террор – политика огромного государства, в сознании поколений закрепился вызывающий тревогу образ И. В. Сталина как вершителя судеб. Автор обнажает коллективные травмы советского народа – постоянный страх доносов, арестов, опасение сказать лишнее слово. Е. Ельчин пытается «работать» с ними – например, в финальном эпизоде в каморке, куда складывали весь хлам. Среди ненужных вещей стоял и бюст великого Вождя: «Тут же коленкой больно обо что-то ударился. Ощупываю предмет. Большой. Поверхность гладкая, будто из гипса. Выпуклости. Вроде голова. Лицо. Глаза и уши, а носа нет. Понятно. Вот куда они Вас засунули, товарищ Сталин. В темень да плесень» [Ельчин 2013: URL]. В речи героя звучат саркастические ноты. Поломанный бюст стоял среди ужасающих фотографий с перемаранными лицами учеников и учителей – «врагов народа». Саша Зайчик, когда-то мечтавший быть настоящим пионером, следить за порядком, чтобы ни один «враг народа», шпион не проник в школу, бежит на Лубянку, бросив знамя. Именно там он сталкивается с реальностью: сотни людей стоят в очереди на свидание с заключенными, надеясь на то, что они живы. И Саша ждал.

Гротескно-сатирический потенциал поэтики необычайного (превращения / субъективизации объекта) позволяет автору «Сталинского носа» прямо критиковать сталинизм. Е. Ельчин, начинающий повествование в мажорной интонации, от имени Саши Зайчика находя оправдание репрессиям (лучше для всех, чтобы в обществе не было

«врагов»)), по мере развития сюжета отходит от оптимистической тональности и резко критикует события, задавая неудобные вопросы от лица разных персонажей (Вовка, Очкарик).

Подводя итог, отметим, что оба автора, используя гротескные образы на разных уровнях организации текста (уровень пространства и времени, система персонажей) демифологизируют реальность сталинской эпохи: развенчивается миф о стране Советов, как о стране, «где так вольно дышит человек» (Лебедев-Кумач). Справедливым оказывается тезис Ю. В. Манна о том, что «реалистический гротеск – как сама жизнь: чем больше мы в него всматриваемся, тем больший смысл нам открывается» [Манн 1988: 102]. И в том, и в другом произведении гротеск находится на границе с фантастикой, хотя ей не равен. Подготовленный читатель увидит за условно-гротескными образами реальную историческую действительность. Поэтика гротеска явно подчеркивает абсурдность происходящего, актуализирует обращение к острым вопросам прошлого и акцентирует необходимость трудного диалога о неудобном прошлом с детьми и взрослыми.

## ЛИТЕРАТУРА

*Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М. : Русское слово, 2010. Т. 4. С. 7-517.

*Дежуров А. С.* Гротеск в немецкой литературе XVIII в. М., 1996. С. 140-141.

*Ельчин Е.* Сталинский нос. М. : Розовый жираф, 2013. URL: <https://online-knigi.com/page/191632?page=1> (дата обращения: 07.11.2020).

*Леонова Е. Ю.* Проблема визуальности гротеска в детской литературе и анимации // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2019. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-vizualnosti-groteska-v-detskoy-literature-i-animatsii> (дата обращения: 19.03.2020).

*Манн Ю. В.* О гротеске в литературе. М. : Советский писатель, 1966. 183 с.

*Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. М. : Художественная литература, 1988. 413 с.

*Ростовцев Е. А., Сосницкий Д. А.* Идеалы, в которые верят... Мотив сакрального в исторических нарративах о войне (по материалам художественной литературы): постановка проблемы // Война и сакральность : материалы Четвертых международных научных чтений «Мир и война: культурные контексты социальной агрессии». М. : ИВИ РАН, 2010. С. 224-229.

Травма: пункты / под ред. С. Ушакина, Е. Трубиной. М. : НЛЮ, 2009. 936 с.

*Яковлева Ю.* Дети вора: 1938 год. Ленинградские сказки: книга первая (для младшего и среднего школьного возраста). М. : Самокат, 2016. 264 с.

## REFERENCES

*Bakhtin M. M.* Creativity of Francois Rabelais and folk culture of the middle Ages and Renaissance. Moscow : Russian word, 2010. Vol. 4. P. 7-517.

*Dezhurov A. S.* Grotesque in German literature of the XVIII century. 1996. P. 140-141.

*Yelchin E.* Stalinsky nos. Moscow : Pink giraffe, 2013. URL: <https://onlineknigi.com/page/191632?page=1> (accessed: 07.11.2020).

*Leonova E. Yu.* The Problem of visual grotesque in children's literature and animation. In Practices and interpretations: journal of philological, educational and cultural research. 2019. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-vizualnosti-groteska-v-detskoj-literature-i-animatsii> (accessed: 19.03.2020).

*Mann Yu. V.* About the grotesque in literature. Moscow : Soviet writer, 1966. 183 p.

*Mann Yu. V.* Gogol's Poetics. Moscow : Fiction, 1988. 413 p.

*Rostovtsev E. A., Sosnitsky D. A.* Ideals that people believe. In The motive of the sacred in historical narratives about war (based on the materials of fiction): problem statement. War and sacredness : materials of the Fourth international scientific readings "Peace and war: cultural contexts of social aggression". Moscow : IVI RAS, 2010. P. 224-29.

Trauma: points / edited by S. Ushakin, E. Trubina. Moscow : UFO, 2009. 936 p.

*Yakovleva Yu.* Children of the Raven: 1938. Leningrad fairy tales: the first book (for younger and middle school age). Moscow : Samokat, 2016. 264 p.

### Данные об авторе

**Ткачук Анастасия А.** – студент 4 курса филологического факультета, Уральский государственный педагогический университет.

Адрес: 620017, Россия, Екатеринбург,  
пр. Космонавтов, 26.

E-mail: [anastasia97tkch@yandex.ru](mailto:anastasia97tkch@yandex.ru)

### Author's information

**Tkachuk Anastasia A.** – 4-year student of the Philological Faculty, Ural State Pedagogical University.

**О.Ю. Багдасарян**  
ORCID: 0000-0003-3212-3788  
*Екатеринбург, Россия*  
E-mail: obagdasar@gmail.com

УДК 821.161.1-32(Белоиван Л.)  
DOI 10.26170/ufv20-01-12

## **ДЕРЕВНЯ КАК «ТВОРЧЕСКИЙ ХРОНОТОП» СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЫ («ЮЖНОРУССКОЕ ОВЧАРОВО» Л. БЕЛОИВАН)**

**Аннотация.** В статье рассматривается образ деревни в цикле рассказов Л. Белоиван «Южнорусское Овчарово» (2017). Основанные на языковых, литературных и фольклорно-мифологических прообразах, «овчаровские сюжеты» формируют взгляд на локус как на лиминальное пространство. Своиственные образу Овчарова нестабильность, антиерархичность, парадоксальность, наполненность цикла мотивами творчества, власти слова, а также финальная рефлексия персонажа-автора о собственной свободе смещают внимание с результата творчества (завершенности художественного мира) на сам процесс создания произведения и позволяет охарактеризовать хронотоп книги как «творческий».

Образ Южнорусского Овчарова может быть прочитан как ироническое переосмысление типажей и моделей, которые внесла в отечественную литературу «деревенская проза»: «чудачества» шукшинских героев здесь откликаются настоящими чудесами, обещанная «деревенщиками» смерть русской деревни воплощается в сюжетах взаимодействия\общения с мертвецами, укорененность деревенского уклада в народном прошлом трансформирована в абсурдно-игровое соединение современности и архаики. В созданном Л. Белоиван образе мира идея писателей-деревенщиков о значимости традиции переосмыляется и заменяется идеей индивидуальной творческой свободы, а пространство деревни становится метафорой самореализации художника.

*Ключевые слова:* деревенская проза, современная проза, Л. Белоиван, творческий хронотоп.

**O.Yu. Bagdasaryan**  
*Ekaterinburg, Russia*

## **THE VILLAGE AS A “CREATIVE CHRONOTOPE” OF MODERN PROSE (“SOUTH RUSSIAN OVCHAROVO” BY L. BELOIVAN)**

**Abstract.** The article examines the image of the village in modern Russian prose and uses as a material the short story cycle “South Russian Ovcharovo” by L. Beloivan.

The plots of the cycle are based on linguistic, literary and mythological sources and form the liminal character of space. The representation of the village Ovcharovo is characterized by instability, anti-hierarchy and paradox. The cycle is filled with motives of creativity, the power of the word. All this, together with the final reflection of the author about his own freedom, allows us to consider the chronotope of the cycle as “creative” one.

The image of the South Russian Ovcharovo could be understood as an ironic rethinking of the types and models generated by the “village prose” of the 1960-80s. The “eccentricities” of the Shukshin’s heroes are replaced here with real miracles, the death of the Russian village promised by the writers is embodied in the plots of communication with the dead, the importance of the past for the village prose is transformed into an absurd-play mix of modernity and archaic. In L. Beloivan’s artistic representation of the “village world” the village prose writers idea about the significance of tradition is rethought and replaced by the idea of individual creative freedom, and the space of the village becomes a metaphor for the artist's self-realization.

*Keywords:* village prose, modern Russian prose, L. Beloivan, creative chronotope.

Тема деревни в отечественной литературе XX века прочно связана с феноменом «деревенской прозы». В. Белов, В. Распутин, В. Астафьев, В. Шукшин и другие авторы 1960-80-х гг. в своих произведениях не только осмыслили судьбу русской деревни, но и исследовали нравственные основы народной жизни. «Деревенская проза» обогатила тему сюжетами противостояния города и деревни, разрушения сельской жизни под влиянием безжалостно наползающей цивилизации, новыми версиями проблемы «человек и природа». Ключами к пониманию устоев деревенского мира в прозе писателей-деревенщиков стали характеры «чудиков» и «праведников», укорененные в национальной культуре символы, природные образы, образы лада, простора, жизни и смерти, а также сакрализация родовых начал [Ковтун 2009; Лейдерман 2010: 192-211; Цветова 2011]. Реализм писателей-деревенщиков, заместивших, как справедливо отмечено исследователями, категорию «свободы» категорией «традиции» [Лейдерман, Липовецкий 2003: 48],

был консервативен и идеологически, и эстетически. [Разувалова 2015; Ковтун 2009]. Тем не менее предложенные авторами идеи, сюжетные и повествовательные модели по-прежнему подпитывают литературу о деревне, более того, критики говорят о продолжении традиций деревенской прозы в творчестве таких писателей как М. Тарковский («Замороженное время», «Енисей, отпусти!», «Тойота-креста»), Моше Шанина («Места не столь населённые»), Д. Новикова («Голомяное пламя») и др. «Елтышевы» (2009) и «Зона затопления» (2015) Р. Сенчина рассматриваются исследователями как диалог с творчеством В. Распутина [Ковтун 2017; Никольский 2018]; а «Мир-село и его обитатели» (2017) А. Шепелева, по мнению рецензентов, наследует «всей советской классике от Шукшина до Распутина»: «галерея сосновских чудачков с их глупостью-мудростью, некий особенный экзотизм, постоянно представляющий деревню как чужую и свою, нелепо-растерянную и необходимо-правдивую, тщательно выпестованный ресентимент, юродивая ирония – все, за что можно любить или не любить деревенскую прозу, здесь есть» [Гулин 2017: URL].

В определенном напряжении с неопочвенической традицией находятся произведения А. Филимонова («Головастик и святые»), А. Винокурова («Люди черного Дракона»), Л. Белоиван («Южнорусское Овчарово») и некоторых других современных авторов. Остановимся подробнее на цикле рассказов Лоры Белоиван и попытаемся проследить, как автор работает с «деревенской темой», как интерпретирован в книге образ деревни.

Цикл «Южнорусское Овчарово» был написан в 2011 году, в 2017 опубликован отдельной книгой. Произведение вошло в шорт-лист премии «Новые горизонты», которая вручается за фантастические книги и рукописи, причем фантастика понимается создателями премии широко – как всякая художественная литература, исследующая «территории за пределами традиционных литературных полей», стимулирующая «фантазию читателей и изобретательность писателей» [Положение о премии: URL].

Рассказы цикла посвящены жизни деревни под названием Южнорусское Овчарово и ее обитателям. В книге нет линейного сюжета, но есть связанный с основными рассказчиками (обозначенными как «мы») метасюжет: переехавшие в Южнорусское Овчарово из Владивостока «неофиты» осваивают пространство и любовно-иронически описывают прелести и странности деревенской жизни. В этом контексте каждый новый рассказ, даже иначе оформленный повествовательно (например, от третьего лица или как внутренний монолог кого-нибудь из жителей Овчарова) читается как очередной эпизод знакомства и

посвящения в новую жизнь. И главное свойство этой новой жизни – ее «странность».

В Южнорусском Овчарове пространство обнаруживает одновременную локальность и возможность бесконечного расширения (ровно в середине Овчарова находится деревня Пятый Бал, а через овчаровские норы при удачном стечении обстоятельств можно попасть прямо в Иерусалим), дома могут исчезать, а потом внезапно появляться на привычном месте; архаика, приметы советского прошлого и современность «косели» в этом пространстве вполне примиренно (например, у деда Кости «тьма» стекает с новомодного ветряка прямо в желтую цистерну с надписью «Квас»), время течет так, что блуждающий милиционер Евгений может поочередно возникнуть в пяти магазинах и, пойманный женой, пять раз получить от нее «по морде», «в то время как настоящий милиционер Евгений выходит из шестого магазина с бутылкой водки, никем не побитый» (48)<sup>1</sup>.

Положенная в основу цикла ситуация «городской житель в деревне\провинции» у Белоиван отнюдь не превращается в «хождение в народ»: ее героини-рассказчики в данном случае не модернизаторы (и даже не «прогрессоры»). Переезд в Овчарово для них не антропологический эксперимент, не способ изучения «народных нравов» или «деревенского уклада», не бегство от действительности и не попытка уединиться: все эти модели мало подходят рассказчикам. Кроме того, рассказчики – далеко не единственные новички в Овчарове, среди персонажей книги множество недавно «приехавших» (владелец судоходной компании Жмых, кратковременно разбогатевший коллекционер Гамизов, художник Соник, бизнесмен Владыч, овчаровский негр Том, Макс, неожиданно получивший в наследство дом, и др.), так что возможные причины переезда как бы множатся в сюжетах цикла, переносится внимание на сам процесс привыкания к деревне, превращения\посвящения в «своих».

В рассказах о жизни Южнорусского Овчарова отчетливо заметны несколько источников. Многие сюжеты и микросюжеты цикла строятся на языковой игре, на абсурдной материализации устойчивых выражений, поговорок или речевых формул. Даже названия некоторых рассказов («Все дыры ведут», «Кто покормит рыбного филина», «Каждый охотник желает знать») представляют собой трансформацию хорошо знакомых читателю фраз. В «Сгущенке», первом рассказе цикла, дед Костик после конфликта овчаровцев с Дальэнерго раздает жителям деревни свет, полученный из тьмы. Характерно, что Костик начинал

---

<sup>1</sup> Здесь и далее цит. по: [Белоиван 2017] с указанием страниц в тексте статьи.

как продвинутый любитель альтернативных источников энергии (у него единственного в деревне установлен «ветряк»), в целом рассказ и читается как история удивительного открытия, противоречащего законам физики, но эффективно работающего в Южнорусском Овчарове (пусть недолго). Механизм получения энергии Костик толком объяснить не может (или не хочет), однако научная концепция деда в общих чертах становится известна по рассказам односельчан: «ночью густая тьма облепливается вокруг всех предметов, стекая по ним в землю..., так что дело оставалось за малым – собрав тьму в подходящую емкость, тут же закрыть ее крышкой, чтобы не расплескать по дороге» (12). Рассказ вырастает из словосочетания «сгустилась тьма»: прием материализации невещественного превращает тьму в субстанцию с неожиданными свойствами, и это фантастическое допущение позволяет Костику получать энергию, а автору – разворачивать сюжет.

В «Пока шел суд» события происходят в промежуток времени между дежурным судебным приказом «Встать! Суд идет!» и действительным появлением суда через 2 часа 40 минут – именно столько занимает «поход» суда из райцентра в Овчарово. За этот время герои успевают насладиться необычным пением обвиняемого Ивана Тимофеевича и даже основать новую традицию: теперь вместо ежегодного заседания суда овчаровцы решают устраивать концерты своего талантливому односельчанина. В сюжете рассказа «Дурак» обыгрываются значения этого слова (глупец, карточная игра, простофиля-«дурашка»), а одним из микросюжетов истории становится реализация устойчивого выражения «дуракам везет» (и так как овчаровцы «все дураки», «все по очереди» (37), с ними всегда происходят необыкновенные удачи). В «Охоте на кальмара» история похорон пасечника Никиты Валентиновича иронически обыгрывает жаргонное выражение «отбросить лыжи»: поскольку зимой донести гроб до погоста практически невозможно, к нему привязывают лыжи, так что покойник, вместо того чтобы «отбросить лыжи», на них встает.

Эти и другие рассказы обнаруживают важный для цикла «генератор» странностей, абсурда и деревенской магии – язык. Власть языка подчеркивается и историями о силе слова: им можно проклясть, наградить, даже оживить мертвого.

Языковая рефлексия тесно связана с еще одним источником сюжетов и образных ассоциаций – литературой. Жизнь овчаровцев вписана в литературное измерение в первую очередь благодаря рассказчикам и другим «приезжим», по мнению которых в деревне творится настоящая «литературщина». Лучше (и чаще) всего мистические происшествия описываются словом «гоголевщина», но происходящее в

Овчарове заставляет вспомнить и о других «классиках и современниках»: например, забытый на две недели в магазине «Антония» дед Наиль ассоциируется с чеховским Фирсом, а старуха Антоновна, идущая на лыжах, вызывает те же чувства, что и пастор Шлаг из книги (или фильма?) «Семнадцать мгновений весны». Кроме того, некоторые сюжеты цикла содержат реминисценции, не проговариваемые рассказчиками, но легко улавливаемые читателем (например, история Ника, попавшего в Овчарово через нору, напоминает об «Алисе в Стране Чудес», «Новый год в кафе “Синий ара”» читается как отсылка к святочному рассказу и т. д.). Все эти литературные аллюзии, языковые игры не только создают абсурдно-иронический образ мира, но и делают читателя соучастником творческой игры. Сосредоточенность на языке работает как обнажение приема: происходящее в произведении оказывается одновременно и частью художественной реальности, и результатом словесной игры.

Другими яркими прообразами овчаровских сюжетов являются сказочно-мифологические мотивы и архетипы. Овчарово в цикле вообще выглядит как перифраз сказочного тридесятого царства. Оно «черт знает где» находится: чтобы до него добраться, нужно забыть о наезженной дороге («проехать еще одиннадцать километров через лес, стараясь больше не обращать внимания на дорожные знаки и разметку», (5)). Каменная стела, на которой высечено название деревни, «установлена за пять километров от центрального в нее въезда, однако ровно напротив стелы имеется хитрое ответвление от основной дороги» (6), оно уведет новичка в лес, и в какой-то момент тому придется выбирать между шестью или семью дорогами, из которых только одна «настоящая». Описание дороги в Овчарово возвращает к фольклорным формулам «идти куда глаза глядят» / «куда сам не знает», а образ камня-указателя (стелы) напоминает и о сказочной развилке как выборе судьбы, и о былинном сюжете выбора прямоезжей или окольной дороги до заветного места.

Вокруг Овчарова сосредоточены все традиционные сказочные топосы: лес, болото, море, горы; как всякое «волшебное» пространство, Овчарово морочит, путает и кружит, причем местным жителям это свойство родного места прекрасно известно: «то и дело слышишь, как кто-то опять заблудился в трех кедрах, чуть не сгинул в пяти дубах, едва не пропал в болотце полтора метра диаметром и глубиной лягушке по пояс...» (249). Если в «деревенской прозе» блуждания героя в родном пространстве были метафорой внутренней растерянности, «отпадения» от вечных ценностей [Лейдерман, Липовецкий 2003: 69], то в цикле рассказов Л. Белоиван кружение по родным лесам – естествен-

ное и хорошо знакомое жителям состояние, скорее говорящее о вовлеченности героев в полную странностей жизнь деревни. В Овчарово вообще неожиданные случайности, необычные происшествия воспринимаются как дела повседневные: здесь тайфуном в огороды выносит субмарины, плавая на байдарке, можно наткнуться на невидимый остров, по огороду гуляют антилопы, никогда в этих краях не водившиеся, на берег вместе с ранеными морскими котиками выносит контуженых русалок, которых нужно лечить, подкармливая морской пеной.

Среди повторяющихся в рассказах цикла сюжетов обращают на себя внимание те, которые иронически отсылают к обряду перехода (инициации) и связанным с ним испытаниям. В рассказе «Таун-эйс» новичков (новых жителей Овчарова) «испытывает» дед Наиль: застрявшие в снегопад Марина Владимировна и Петр Геннадьевич попадают в дом деда Наиля и устраиваются у него на ночлег, но прежде дед предлагает разделить с ним трапезу. Потрясенные количеством угощения, гости сдаются в самом начале ужина, тогда как дед Наиль продолжает методично есть. Та же ситуация повторяется и утром, во время завтрака, в итоге дед заключает: «Мало еды едите... Не годитесь мне в работники» (84). Не прошедшие испытание новички лишаются новой машины, взамен получают свою же, но старую – «тоже хорошую». Эпизод этот соотносится с архаическим мотивом испытания едой, описанным в работе «Исторические корни волшебной сказки» В. Проппом, по мнению которого обильная еда связана с пребыванием в ином мире: «природа мертвецов известна: одна из способностей их та, что они не едят ... Пища в них не остается, а проходит сквозь них. Поэтому герой собственно не ест так, как едят живые люди: эта еда может продолжаться до бесконечности и в сказке принимает фантастические размеры» [Пропп 1998: 395] (ср.: «Он поочередно съедал все, что стояло на столе... пододвигал и пододвигал к себе тазы и кастрюли – с грибами, с капустой, с солеными огурцами, с селедкой, с картошкой... Наиль за время ужина толще не сделался. Как садился за стол худой, так худым из-за стола вышел» (82-83)).

В функции Яги-дарительницы выступает бабка Наташа в рассказе «Наташины гости». По овчаровскому поверью, кто в течение нескольких месяцев будет ходить к бабке и угощаться у нее, у того жизнь изменится. Описание Наташиного дома («старше деревни на 30 лет», «построен из цельных бревен-кругляшей»), да и самой бабки («горбатая, хромая, кривая», племянница ее умерла, «а Наташа все такая же») связывает сюжет рассказа с мотивами волшебной сказки, правила же поведения в доме бабки (полагается самому выбрать еду, не спрашивать, что в пятой бочке, съесть все, что сам выбрал, не жаловаться,

поблагодарить хозяйку – тогда бабка поможет) укрепляют эти ассоциации.

Все эти истории, как бы вырастающие из разных (языковых, литературных, мифологических) источников, порождают взгляд на локус как на пространство оксюморонное, мир со смещенными границами. Главная же граница, которая оказывается здесь смещена – это граница между жизнью и смертью.

Мотив смерти кодирует образ Южнорусского Овчарова на разных уровнях. Упоминания о мертвых, мертвецах, странностях, происходящих с мертвыми, постоянны для цикла: деревенский погост описывается как отдельная улица, которая живет своей вполне насыщенной жизнью («могилы свободно разбрелись вдоль дороги», «ожидает увидеть среди них полуистлевший гроб с покойником внутри: а что, разбогатела какая-нибудь семья, купила себе новый комплект, а старый выкопала и выбросила» (49)), в одном из первых рассказов цикла вдруг возникает упоминание о Фазановне, которую через две недели после смерти видели покупающей виноград в магазине «Березка», дед Костик, производящий свет из сгущенной тьмы, числится «утопленником» (во всяком случае жена его, оставшаяся где-то на Урале, считает именно так). Многократно повторяющиеся образы изобилия (магазин «Антония», в котором есть все на свете, обильная еда деда Наиля, сад Петра Ефимовича, где, вопреки климату, растет даже папайя) могут быть рассмотрены как реминисценция к мифологическому образу страны мертвых, в которой еда всегда в изобилии (о «стране обилия» см.: [Пропп 1998: 369-371]).

Смерть в цикле часто связывается со сном: так, в рассказе «Наследство» странная последовательность «продиктованных сном» действий и фраз в итоге оказывается способом общения с умершими дедом и бабкой, в «Охоте на кальмара» пасечник Никита Валентинович засыпает таким глубоким сном, что его решают похоронить. Образ сна-смерти широко распространен в фольклоре и имеет древние корни: сон равен смерти, а смерть, подобно сну, не является окончательным событием [Еремина 1991: 29].

Рассказ «Кто покормит зимнего филина» буквально варьирует архаический мотив благодарного мертвеца, однако семантика этого мотива здесь переворачивается: если в сказках мертвец благодарен за то, что ему дали возможность упокоиться (похоронили) [Пропп: 239-240], то в рассказе Белоиван мертвецы становятся работниками живых и благодарны за то, что их труд используют, о них помнят и не дают исчезнуть («...они могли попросту исчезнуть, превратиться в какую-нибудь фигню вроде праха или тлена. Перестать быть», (203)).

Важную роль в цикле играют рассказы, в которых описано переживание смерти (и равнозначными субъектами здесь становятся и сами мертвецы, и те, кто горюет, скорбит об ушедших): рассказ «Борщ со взбитыми сливками» оказывается в конце концов повествованием от лица мертвых, не вполне осознающих собственную смерть, которая здесь изображена как вынужденный отъезд на дачу на время ремонта; в рассказе «Странный день» абсурдная попытка сшить купленную на базаре свинью и потом съечь ее является импровизированным ритуалом поминовения умершей мамы героя, а весь текст представляет собой диалог с ушедшим; «Полет» – это монолог самоубийцы, собирающегося «лететь» со скалы. У Белоиван мертвецы имеют свой голос, живут своей жизнью, мир Южнорусского Овчарова скреплен соседством живых и мертвых, их взаимным участием, сходством потребностей и образа жизни. Показательно в этом смысле и размышление рассказчиков после смерти и последующего воскресения соседа-пасечника: «А кто долго рядом с мертвыми, тот сам как мертвый? А если мертвый – рядом с живыми, то сам как живой? – хотелось спросить нам, но мы не спросили: зачем задавать вопросы, ответы на которые очевидны, что способны запутать все дело» (57).

Итак, деревня в цикле Л. Белоиван труднодоступна для чужих, пространство ее нестабильно, время парадоксально; овчаровцы – «дураки», «странные», и, несмотря на то, что в деревне есть мэр, милиционер, никакой силы они не имеют – жизнь здесь протекает как бы вне социальных иерархий, да и всякие прочие границы стерты. Южнорусское Овчарово выглядит как буквальное воплощение лиминальности и коммунитас, описанных В. Тернером. [Тернер 1983]. Состояние лиминальности связывается Тернером с двойственностью и неопределенностью, лиминальные существа – «ни здесь ни там, ни то ни се; они – в промежутке между положениями...». Это состояние «уподобляется смерти, невидимости» [Тернер 1983: 169], характеризуется постоянной связью с мистическими силами, глупостью, сакральностью [Тернер 1983: 179]. На лиминальность Овчарова указывают повторяющиеся обряды перехода, единство и неразличимость живого и мертвого.

Характерно, что завершается цикл рассказом «Сиреневый свет», который описывает прогулку автора по «сочиненной» им деревне. Рассказ тематизирует процесс творчества, включая в повествование персонажа-писателя – текстового двойника автора. Отметим, что в концепции Тернера именно «пророки и художники имеют склонность к лиминальности и маргинальности, это пограничные люди», состояние лиминальности способствует творчеству: оно создает условия, в которых «рождаются мифы, символы, ритуалы, философские системы и

произведения искусства» [Тернер 1983: 199]. Финальный рассказ в какой-то степени объясняет и семантику мортального кода: встреча с мертвецом Поспеловым, который предлагает автору взять «задаром» участок земли, но при условии, чтобы «монумент мой не сносили, плохо про него не думали, на Девятое мая цветы чтоб к нему клали» (361), выглядит как требование памяти, которую художник своими усилиями может обеспечить умершим. Отмеченные ранее языковые и литературные источники овчаровских сюжетов, мотивы творчества, артистизма, связанные не только с рассказчиками, но и другими персонажами цикла, подчеркивая в сюжетах цикла власть слова, финальная рефлексия персонажа-автора о свободе и зависимости от созданного образа («я быстрым шагом иду по раздолбанным овчаровским улицам, засунув руки в карманы куртки, и зло думаю о степени собственной парадоксальной несвободы – на поле, которое, как я полагала, полностью принадлежит мне» (356)) смещает внимание с результата творчества (завершенности художественного мира) на сам процесс создания произведения и позволяет охарактеризовать хронотоп цикла как «творческий» (о творческом хронотопе см.: [Липовецкий 1997: 24-33]).

Образ Южнорусского Овчарова может быть прочитан как ироническое переосмысление тех типажей и моделей, которые внесла в отечественную литературу «деревенская проза»: «чудачества» шукшинских героев здесь как будто откликаются настоящими чудесами, магией; предупреждение деревенщиков об умирании русской деревни уже сбылось, но вместо обещанной катастрофы читатель обнаруживает взаимную отзывчивость живых и мертвых; укорененность деревенского уклада в народном прошлом трансформирована в абсурдно-игровое сосуществование современного мира с культурной архаикой. В созданном Л. Белоиван образе мира важная для писателей-деревенщиков идея традиции переосмысливается и заменяется идеей поиска индивидуальной творческой свободы, а пространство деревни становится метафорой самореализации художника.

## ЛИТЕРАТУРА

- Белоиван Л.* Южнорусское Овчарово. М. : Лайвбук, 2017.  
*Гулин И.* Новые книги. Выбор Игоря Гулина // Коммерсантъ Weekend. № 7. 10.03.2017. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/323053430534> (дата обращения: 20.05.2020).  
*Ермина В. И.* Ритуал и фольклор. Л. : Наука, 1991.  
*Ковтун Н. В.* Деревенская проза в зеркале утопии. Новосибирск : Изд-во СО РАН, 2009.

*Ковтун Н. В.* Историоризация мифа: от благословенной Матеры к Пылево (об авторском диалоге В. Распутина и Р. Сенчина). // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2017. № 4 (17). С. 81-87.

*Лейдерман Н. Л.* Теория жанра. Екатеринбург, 2010.

*Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.* Современная русская литература, 1950–1990 годы. Т. 2. М. : Академия, 2003.

*Липовецкий М. Н.* Русский постмодернизм. Екатеринбург, 1997.

*Николюшкин С. А.* Несогласие. О деколлективизации девяностых годов и отражение ее духа в философской прозе Валентина Распутина и Романа Сенчина // Вестник славянских культур. 2018. Т. 50. С. 35-47.

Новые горизонты: положение о премии. URL:<http://newhorizonsf.ru/docs/> (дата обращения: 20.05.2020).

*Пропп В. Я.* Собрание трудов. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. М. : Лабиринт, 1998.

*Разувалова А.* Писатели-«деревенщики»: литература и консервативная идеология 1970-х годов. М. : НЛЮ, 2015.

*Тернер В.* Символ и ритуал. М. : Наука, 1983.

*Цветова Н. С.* Эсхатологическая топика в русской традиционной прозе второй половины XX – начала XXI вв. : дис. ... д-ра филол. наук. Архангельск, 2011.

## REFERENCES

*Beloivan L.* Juzhnorusskoe Ovcharovo. Moscow : Lajvbuk, 2017.

*Gulin I.* Novye knigi. Vybor Igorja Gulina. In Kommersant Weekend. № 7. 10.03.2017. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3230534> (access date: 20.05.2020).

*Eremina V. I.* Ritual i fol'klor. Leningrad : Nauka, 1991.

*Kovtun N. V.* Derevenskaja proza v zerkale utopii. Novosibirsk : Izd-vo SO RAN, 2009.

*Kovtun N. V.* Istoriorizacija mifa: ot blagoslovennoj Matery k Pylevo. (ob avtorskom dialoge V. Rasputina i R. Senchina). In Vestnik Omskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta. Gumanitarnye issledovanija. 2017. № 4 (17). P. 81-87.

*Lejderman N. L.* Teorija zhanra. Ekaterinburg, 2010.

*Lejderman N. L., Lipoveckij M. N.* Sovremennaja russkaja literatura, 1950–1990 gody. T. 2. Moscow : Akademija, 2003.

*Lipoveckij M. N.* Russkij postmodernizm. Ekaterinburg, 1997.

*Nikol'skij S. A.* Nesoglasie. O dekollektivizacii devjanostyh godov i otrazhenie ee duha v filosofskoj proze Valentina Rasputina i Romana Senchina. In Vestnik slavjanskikh kul'tur. 2018. T. 50. P. 35-47.

Novye gorizonty: polozhenie o premii. URL: <http://newhorizonsf.ru/docs/> (access date: 20.05.2020).

*Propp V. Ja.* Sbranie trudov. Morfologija <volshebnoj> skazki. Istoricheskie korni volshebnoj skazki. M. : Labirint, 1998.

*Razuvalova A.* Pisateli-«derevenshhiki»: literatura i konservativnaja ideologija 1970-h godov. Moscow : NLO, 2015.

*Terner V.* Simvol i ritual. Moscow : Nauka, 1983.

*Cvetova N. S.* Jeshatologicheskaja topika v russkoj tradicionnoj proze vtoroj poloviny XX – nachala XXI vv. : dis. ... d-ra filol. nauk. Arhangel'sk, 2011.

#### Данные об авторе

**Багдасарян Ольга Юрьевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики её преподавания, Уральский государственный педагогический университет.

Адрес: 620017, Россия, Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: obagdasar@gmail.com

#### Author's information

**Baghdasaryan Olga Yuryevna** – Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Literature and Methods of its Teaching, Ural State Pedagogical University.

**Научный журнал**

**УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК**  
*Серия*  
**«РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX – XXI ВЕКОВ:  
НАПРАВЛЕНИЯ И ТЕЧЕНИЯ»**

**Сетевой адрес журнала:**

[http://journals.uspu.ru/index.php?option=com\\_content&view=categories&id=118&Itemid=338](http://journals.uspu.ru/index.php?option=com_content&view=categories&id=118&Itemid=338)

Издатель: ФГБОУ ВО

«Уральский государственный педагогический университет»

Знак информационной продукции: 16+

**Адрес издателя и редакции:**

620017, г. Екатеринбург, пр-кт Космонавтов, 26, каб. 279.

**E-mail:** [sovliter@gmail.com](mailto:sovliter@gmail.com); [n\\_barkovskaya@list.ru](mailto:n_barkovskaya@list.ru)

**Тел.:** (343) 235–76–66; (343) 235–76–41

**Периодичность издания:** 4 раза в год

**Периодичность серии:** 1 раз в год

**Выходные сведения:**

Уральский филологический вестник:

Научный журнал. 2020. № 1.

<http://journals.uspu.ru/>