

Objectification of emotion of fear in the works by A.P. Gaidar for children

There are analyzed the stories and short novels by Gaidar for children. There are shown the peculiarities of objectification of emotion of fear depending on the issues, the plot and the psychological status of the characters (age, gender, situation, temper). Special attention is paid to the stories "School" and "Timur and His Team".

Key words: *children's literature, children's reading, Gaidar, fiction psychology, images of children, objectification of emotions.*

Л.В. КАЛУГИНА
(Омск)

ЧУДАКИ И БЕЗУМЦЫ КАК ЭЛЕМЕНТ ПОЭТИКИ ПЛУТОВСКОГО РОМАНА В ЛИРИКЕ В.С. ВЫСОЦКОГО

Рассматриваются восприятие и творческая переработка В.С. Высоцким жанровых традиций испанского плутовского романа на примере «ролевых» песен о чудаках и безумцах. Обнаруживаются три типа подобных героев: заимствованные из классической пикарески чудаки-ученый и бездарный литератор, а также соответствующий реалиям современной поэту действительности новый тип – «жертва телевидения».

Ключевые слова: *Высоцкий, интертекст, пикареска, плутовский роман, песни-пикарески у Высоцкого.*

Последняя четверть XX в. в сфере гуманитарных наук характеризуется тенденцией к их синтезу. Теория диалога М.М. Бахтина, концепция культуры по Ю.М. Лотману, теория интертекстуальности и, наконец, учение о дискурсе М. Фуко сформировали представление о культуре как о едином информационном поле, пронизанном каналами связи [5; 9; 13]. Минимальные значимые единицы уже несут на себе отпечаток контекстов, в которых они употреблялись, каждый новый текст содержит огромное количество повторений текстов предыдущих и неизбежно будет повторен. Изучение феномена текста в тексте и иного рода межтек-

стовых связей по сей день остается одной из актуальнейших проблем литературоведения.

Литературные традиции и интертекст в поэзии В.С. Высоцкого изучаются давно и плодотворно: много написано о фольклорных традициях в его творчестве, устанавливаются связи с предшественниками и современниками [6; 7; 12]. Чаще в поле зрения исследователей попадает русская литературная традиция, хотя отдельные работы посвящены выявлению связи с западноевропейской литературой [11]. Мы ставим цель продолжить изыскания именно в этом направлении и пролить свет на одну из таких связей – приятие и творческую переработку поэтом текста и жанровых традиций испанского плутовского романа.

Говоря об усвоении жанра В.С. Высоцким, нельзя быть однозначно уверенным в источнике заимствования, потому что невозможно доподлинно установить, был ли автор знаком с каноническими для этого жанра текстами. Возможно, влияние классической пикарески является опосредованным и жанровые признаки пришли в поэзию В.С. Высоцкого из советской плутовской прозы 1920–1930-х гг. и из романа М. де Сервантеса «Хитроумный идальго дон Кихот Ламанчский», спектакль по которому ставил театр на Таганке, – текста, с которым был знаком каждый школьник и который почти по всем признакам является пикареской. В то же время профессор Синявский, читавший курс литературы в школе-студии МХАТ, мог включить в программу испанский плутовский роман. Нельзя исключать также возможность случайного ознакомления с тем или иным текстом. Как бы то ни было, сходство ряда «ролевых» песен В.С. Высоцкого с классическими образцами пикарески очевидно.

Один из элементов художественной структуры лирики, обнаруживающий интертекстуальную природу, – всякого рода чудаки, безумцы и фанатики, густо населяющие как страницы плутовского романа, так и ролеву лирику В.С. Высоцкого. Таковы, к примеру, мастер фехтования и прожектор, встреченные героем романа Франциско де Кеведо «История жизни пройдохи по имени дон Паблос, пример бродяг и зеркало мошенников» (1604–1609) по дороге из Алькала в Сеговию: первый разрабатывает теорию фехтования, описывая в терминах геометрии каждый прием, подключая при этом богословие, музыку и медицину и совершенно не умея фехтовать, второй предлагает осушить с помощью губок участок моря для

того, чтобы открыть войскам путь на восток. Целую энциклопедию человеческих странностей и бредовых идей представляет Луис Велес де Гевара в романе «Хромой бес» (1637–1640) – это его дом умалишенных, «построенный <...> дабы тут наказывали и лечили безумцев, коих прежде таковыми не считали»: здесь и уже знакомый нам прожектер, только на этот раз одержимый идеей уменьшить объем чеканки мелких монет, два сумасшедших ученых, один из которых ищет герундий у греческого глагола, а другой сошел с ума от горя, потому что потерялись три декады Тита Ливия, и семинарист-карьерист, одержимый идеей, что когда-нибудь станет епископом и целый день примеряющий митры, и кабальеро, промотавший все состояние на соколиную охоту, и скряга, который сидит на сундуке с деньгами и живет при этом впроголодь, и прирожденный раб, нанявшийся в услужение, хотя не нуждался в куске хлеба, и влюбленный слепец, который любит не видя своей дамы, не общаясь с ней и не зная ее, и высокомерная красавица, глядящая целый день, как Нарцисс, на свое отражение [3; 2].

В ролевых песнях В.С. Высоцкого обнаруживают себя как традиционные для плутовской эстетики, так и собственно авторские типы безумцев. Пример «классического» чудака – чудака-ученый в «Песне студентов-археологов» (1964) [1]. Обращает на себя внимание структура образа главного героя: если рассматривать его только через фабулу, образ получится сугубо положительный – настоящий рыцарь науки, преданный своему делу, самоотверженный, – но посредством ряда тропов он снижается и искажается до неузнаваемости. Здесь и абстрактная описательность – гоголевский комический прием (*такое, / Что мы кругом все плакали навзрыд*), и оксюмороны (*ругался по латыни, древние строения / Искал с остервенением, раскопал свой идеал*), и гротеск в сочетании с бытовой деталью (*Нашел вставные челюсти / Размером с самозонный аппарат*). На снижение работает и финальная часть сюжета: одержимость наукой оказывается причиной несостоятельности в личной жизни, и виновной оказывается не женщина, а сам герой, выбирающий жену для престижа и применяющий при выборе не просто образовательный ценз, но обязательный критерий знания археологии. Семейная драма героя также подвергается комическому снижению благодаря использованию общеязыковой метафоры с ироничной коннотацией «раскопал», причем выступает она в паре с мета-

форическим же антонимом, который автор по той же модели сопоставления создал самостоятельно – *закопал*: *И все же раскопал свой идеал, Но идеал связать не мог В археологии двух строк – И Федя его снова закопал*. Оттенок «черного» комизма придает финальной строке каламбур: слово *закопать* в разговорном дискурсе может иметь значение «убить». Таким образом, вместо романтического искателя истины перед нами предстает сумасшедший сродни геваровскому историку, помешавшемуся от горя из-за пропавшего небольшого отрывка рукописи.

Еще один тип чудачков, широко представленный у авторов пикарески, – это бесталанные литераторы. Таковы комедиограф в «Хромом бесе» Л.В. де Гевары, сакристан в «Истории жизни пройдохи по имени дон Паблос» Ф. де Кеведо, Никифор Ляпис-Трубецкой в романе Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев» (1927).

В поэзии В.С. Высоцкого подобные персонажи также присутствуют. Самый, пожалуй, показательный в этом случае пример – «Посещение музы, или Песенка плагиатора» (1969). Принадлежность текста к ролевой лирике не вызывает сомнения, т.к. комическая дистанция между автором и рассказчиком очевидна. На это работают и мотив самовосхваления (*Вот две строфы – я гений, прочь сомненья! / Даешь восторги, лавры и цветы!*), и мотив плагиаторства, сатирически гиперболизированный (во-первых, украден отрывок из известнейшего стихотворения, во-вторых, он еще и искажен: *Я помню это чудное мгновение, Когда передо мной явилась ты!*), и средства языка: разговорная лексема *нытье*, просторечная грамматическая форма *у ней*.

Текст строится на развернутой метафоре, сопоставляющей творческий союз писателя и музы с любовными отношениями мужчины и женщины – прием, не новый для литературы, раскрывающей эту тему. Однако здесь она раскрыта в ракурсе пародии и комического снижения. Образ Музы максимально очеловечен, причем принижаясь очеловечен за счет введения деталей повседневной жизни: Музу ждут с тортом и коньяком, она не засиживается, боясь за свою репутацию, которая, к тому же, оказывается подмочена сплетнями о том, что она *засиживалась сутками у Блока, / У Пушкина жила не выходя*, она явно нуждается в деньгах и, к тому же, еще и привороживает. Вместо парнасской красавицы, вместо пушкинской резвой вакханки мы видим обычную женщину, причем с точки зрения тради-

ционной культуры женщину распутную, которую можно встретить в баре или на улице и которая пойдет с любым, кто ее накормит, и поселится в доме, если ей там понравится.

Так же снижены и травестированы мотивы творческих мук и творческого кризиса: свои чувства герой описывает следующим образом: *Я щас взорвусь, как триста тонн тротила*. После ухода Музы у него исчезли вдохновение и три рубля, причем употребление их в одном ряду говорит о том, что для него это вещи равной степени важности, душевный упадок уподобляется «иссохшему от горя» торту и лечится коньяком в компании соседней. При этом и герой с его хлебосольством и великодушием по отношению к даме, и легкомысленная и заботящаяся о репутации Муза заслуживают свою долю авторской симпатии, в отличие от пикаресочных аналогов, изображенных в обличающем ключе. Тип комического меняется с жесткой сатиры на юмор, причем смеется автор не столько над героем, сколько над литературным творчеством самим по себе.

Творческим открытием В.С. Высоцкого является новый тип безумцев – жертвы телевидения. Таков герой одноименной песни, которому мерещится, что телевизор – это магический портал, устраняющий все преграды: и пространственные и временные, и социальные: *Да, я проникся – в квартиру зайду, / Глядь – дома Никсон и Жорж Помпиду! / Все хорошо – я бутылочку взял, – / Жорж – посошок, Ричард, правда, не стал* («Жертва телевидения», 1972).

Таков близкий ему по уровню самооценки герой песни «Лекция о международном положении, прочитанная человеком, посаженным на 15 суток за мелкое хулиганство, своим сокамерникам» (1979), чье восприятие самого себя настолько некритично, что он приравнивает себя к папе Иоанну Павлу II только на основании принадлежности к славянам и считает, что стать папой римским, шахом и вообще занять любой пост где угодно ему мешают только жена и милиция: *Жаль на меня не вовремя накинута аркан, – / Я б засосал стакан – и в Ватикан! / <...> Когда бы ты знала, жизнь мою губя, / Что я бы мог бы выйти в папы римские*.

Таковы обитатели сумасшедшего дома в песне «Письмо в редакцию телевизионной передачи “Очевидное-невероятное” из сумасшедшего дома – с Канатчиковой дачи» (1977), чьи головы просто забиты «утками» и языковыми клише из СМИ: *То тарелками пугают – / Дескать, подлые, летают... / <...> Не ис-*

портят нам обедни / Злые происки врагов! / <...> Это все придумал Черчилль / В восемнадцатом году!

Случайное это совпадение или сознательное заимствование, установить не представляется возможным, но в алкоголике, предлагающем выпить треугольника, угадываются черты кеведовского прожектера, предлагающего высосать море губками.

Таким образом, создавая персонажей-чудаков, В.С. Высоцкий, с одной стороны, наследует жанровые традиции пикарески, с другой, привносит собственные изменения: в одних случаях превращает пикаресочную сатиру в мягкий беззлобный юмор, в других разрабатывает собственный тип безумцев в соответствии с реалиями своего времени.

Литература

1. Высоцкий В.С. Собрание сочинений: в 4 т. М. : Время, 2009.
2. Велес де Гевара Л. Хромой бес. М., 2011.
3. Де Кеведо Ф. История жизни пройдох имени дон Паблос, пример бродяг и зеркало мошенников // Испанский плутовской роман. М., 2008. С. 91–238.
4. Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. М., 1989.
5. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М. : Худож. лит., 1972.
6. Дыханова Б.С., Шпилева Г.А. «На фоне Пушкина...» (К проблеме классических традиций в поэзии Высоцкого) // В.С. Высоцкий: исследования и материалы. Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1990. С. 65–74.
7. Копылова Н.И. Фольклорная ассоциация в поэзии Высоцкого // В.С. Высоцкий: исследования и материалы. Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1990. С. 42–47.
8. Кристева Ю. Избранные труды. Разрушение поэтики. М. : РОССПЭН, 2004.
9. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: человек, текст, семиосфера, история. М. : Яз. рус. культуры, 1999.
10. Пискунова С.И. Исповеди и проповеди испанских плутов // Испанский плутовской роман. М., 2008. С. 7–34.
11. Шаулов С.М. «Высоцкое» барокко // Мир Высоцкого. М. : ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2000. Вып. 3. Т.1. С. 30–42.
12. Уварова С.В. Сопоставительная характеристика военной темы в поэзии Высоцкого и Окуджавы // Мир Высоцкого. М. : ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1999. Вып. 3. Т.1. С. 279–286.
13. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М. : А-сэд, 1994.

Oddities and madmen as the element of poetics of a picaresque novel in the lyrics by V.S. Vysotsky

There is considered V.S. Vysotsky's perception and creative treatment of the genre traditions of a Spanish picaresque novel on the basis of the example of "role" songs about oddities and madmen. There are revealed three types of such characters: adopted from classical picaresque oddity scientist and talentless literary man, as well as the new type – "victim of television", appropriate for the poet's time realities.

Key words: *Vysotsky, intertext, picaresque, picaresque novel, picaresque songs by Vysotsky.*

О.О. ПУТИЛО
(Волгоград)

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ
ОБРАЗА РЕКИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
ФЭНТЕЗИ**

Рассматриваются художественные функции пространства реки в литературе жанра фэнтези. Анализируются образы классических романов Д.Р.Р. Толкиена, М. Семеновой и Н. Перумова.

Ключевые слова: *топос, образ реки, Толкиен, Перумов, Семенова, фэнтези, пространство.*

В исследованиях жанра фэнтези все чаще рассматривается вопрос о том, как «фантастическая литература создает для читателя особый мир, параллельную реальность, иную Вселенную, особую систему образов, взаимосвязей между ними, а также сопутствующих этим образам знаний и представлений» [13, с. 145]. В частности, активное участие в сотворении вымышленного мира принимают разные фантастические локусы, анализ которых позволяет глубже понять специфику жанра и поэтику фэнтези.

Авторы работ, посвященных рассмотрению хронотопа фантастических произведений, чаще всего обращаются к топосам леса, горы и вертикали. Уделяется внимание и образам водного пространства, преимущественно океана, и сопоставляемого с ним космоса: «Мотив водной стихии в ее разнообразных превращениях – это древний мифологический мотив веч-

ного изменения и движения» [4, с. 71]. Реже предметом рассмотрения является образ реки, который занимает в литературе фэнтези одно из основополагающих мест.

Образ реки принадлежит к числу наиболее значимых в мифологии, фольклоре и литературе. В европейской литературной и фольклорной традиции ему присущ ряд устойчивых художественных функций: река может быть связана с мотивами передвижения, преграды, границы, может быть местом обитания демонических сил и др. В данной статье мы рассмотрим, как перечисленные традиционные функции, воплощенные в классических произведениях европейской прозы фэнтези, используются и трансформируются в текстах этого жанра современной русской литературы.

В исследовании А.Д. Гусаровой отмечается, что «поэтика фантастического мира фэнтези предусматривает <...> отражение в повествовании как категории пути, так и категории границы» [2, с. 120], поэтому в большинстве произведений жанра фэнтези, как и в волшебных сказках, «река осмысливается как граница, разделяющая природное пространство на "свое" и "чужое". Местность за рекой изображается <...> как мифическая страна или потусторонний мир» [1, с. 417]. В этом пространство реки подчиняется тем же закономерностям, что и остальные фантастические топосы.

Наличие антитезы «своего» и «чужого» миров требует реализации этого противопоставления в рамках единой вымышленной вселенной. Герой «преодолевают границу мира исхода и попадает в мир, определяемый им как чужой. Однако маркировка границы здесь уже происходит в другой образной системе, а именно фольклорной» [2, с. 107]. Это требует от авторов использования образов, играющих роль границы, разделяющих «свое» и «чужое» пространства, каким и является река как естественная преграда на пути героя.

Так, в романе Д.Р.Р. Толкиена «Властелин колец» река Барандуин (Брендивин) отделяет центральную Хоббитанию от усадьбы Брендизайков. Именно переправа через реку Фродо Бэггинса, попадающего из привычной, обжитой области в Хоромины на границе Вечного Леса, является знаком перехода героя из «своего» пространства в «свое как чужое», поскольку местные хоббиты «в доброй старой Хоббитании <...> слыли чужаками, если не чужаками» [12, т. 2, с. 108]. Следующая река, встретившаяся на пути Фродо, на-