

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего
образования
«Волгоградский государственный социально-педагогический университет»

На правах рукописи



ПЕТРЕНКО Сергей Николаевич

**ЖАНРОВЫЕ МОДЕЛИ ПОСТФОЛЬКЛОРА
В РУССКОЙ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА**

10.01.01 – русская литература

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
доцент А. Х. Гольденберг

Волгоград

2017

Содержание

Введение.....	4
Глава 1. Постмодернизм и постфольклор в современной российской культуре	17
1.1 Русский постмодернизм как предмет литературоведческих исследований	17
1.2 «Постфольклор» и «постмодернизм» в ряду терминологических дефиниций.....	24
Глава 2. Поэтика «страшного рассказа» в постфольклоре и русской постмодернистской литературе	30
2.1 Пространство страшного в детских мифологических рассказах.....	30
2.2 Хронотоп страшилки в мифопоэтике русской постмодернистской литературы	35
2.3 Мотивы и образы страшилок в прозаических циклах Л. Петрушевской	40
2.4 Пространство страшного в малой прозе Ю. Мамлеева и постфольклорная традиция	44
2.5 Поэтика страшилки в современной детской литературе.....	51
2.5.1 Страх и смех в литературных страшилках современных детских писателей	51
2.5.2 Страшные рассказы в жанровой парадигме детского журнала.....	60
Глава 3. Художественный мир садистского стишка и его отражение в русской постмодернистской литературе	70
3.1 Жанровая специфика садистского стишка и проблемы его генезиса.....	70
3.1.1 Генезис поэтической формы садистского стишка.....	71
3.1.2 Фольклорные и литературные истоки жанровой семантики садистского стишка.....	75
3.1.3 Социальные и культурные предпосылки возникновения жанра.....	77
3.2 Природа комического в садистском стишке и эстетике русского постмодернизма.....	79

3.2.1 Смех садистского стишка и постмодернистская ирония.....	79
3.2.2 Карнавальное начало в постмодернистской литературе и поэтике садистского стишка.....	85
3.3 Садистские сюжеты и десакрализация библейского текста в поэзии русского постмодернизма.....	90
3.4 Мотивная структура садистского стишка в русской постмодернистской литературе.....	98
3.5 Топосы садистского стишка в поэтике русской постмодернистской литературы.....	107
Глава 4. Универсалии постфольклора как текстопорождающие модели сетевой литературы.....	116
4.1 Интернет-фольклор и сетература	116
4.2 Генезис и поэтика стишков-пирожков	119
4.3 Стишки-порошки как жанровая разновидность сетевой поэзии	125
4.4 Литературные и фольклорные традиции в «восточных» жанрах сетевой поэзии.....	131
4.4.1 Русская хайкумена как сфера диалога культур.....	131
4.4.2 Хокку плюс Г. Лукомникова и фольклорная традиция.....	137
4.4.3 Хокку минус как новый жанр визуальной поэзии.....	140
Заключение.....	145
Список литературы.....	150

Введение

В культурной ситуации постмодерна обострился интерес русской литературы последней четверти XX – начала XXI века к мифологии и фольклору. Если для реалистической прозы этого периода характерно обращение к мифологическим сюжетам и жанровым традициям классического фольклора (см.: [Скаковская 2004б, Ковтун 2015]), то русская постмодернистская литература в большей мере тяготеет к современной мифологии и постфольклору (см.: [Трыкова 1999; Власова 2006]). Термин «постфольклор», введенный в научный обиход два десятилетия назад (см.: [Неклюдов 1995]), охватывает широкий круг явлений современной народной культуры. Он, в отличие от традиционного классического фольклора, включает в себя устные и письменные жанры современного городского фольклора (см.: [Современный городской фольклор 2003]) и сравнительно новое образование – интернет-фольклор (англ. netlore), способы и формы бытования которого принципиально отличаются как от городского, так и от классического фольклора (см.: [Folk-art-net: новые горизонты творчества. От традиции – к виртуальности 2007; Интернет и фольклор 2009]).

Постфольклор во многом оказался созвучен эстетике русского постмодернизма. И не только потому, что оба эти явления были противопоставлены предшествующим этапам развития культуры. Общим для них стало демонстративное нарушение традиционных моральных и социальных норм, релятивность ценностных критериев, окрашивание знаков культуры в иронические тона, их дискредитация, игра с речевыми и жанровыми клише, интертекстуальность, пафос деструкции, тяготение к субкультурам современного общества и маргинальным гетеротопиям (см.: [Гольденберг 2015]), обезличенность субъекта речевого высказывания, обращение к мифологии повседневности и формам массовой культуры.

Наше исследование призвано показать, что изучение художественного своеобразия русской постмодернистской литературы невозможно без учета жанровых моделей отечественного постфольклора. По утверждению М. М. Бахтина, жанр – носитель смысла, «представитель творческой памяти в

процессе литературного развития» [Бахтин 1963: 142]. Под «жанровой моделью» мы подразумеваем совокупность устойчивых признаков, обладающую «инвариантной жанровой структурой текстопорождения» [Тюпа 2013: 19]. В фольклоре, как замечают его исследователи, жанровая модель «предшествует каждому отдельному тексту» [Мелетинский, Неклюдов, Новик 1994: 67].

В основу построения работы положены жанровый и хронологический принципы. Первый определяет группирование материала по главам, посвященным наиболее продуктивным для литературы указанного периода жанровым моделям постфольклора. Хронологический принцип предполагает учет времени возникновения и бытования этих жанров. Иными словами, постфольклорные и литературные тексты рассматриваются в актуальном для них историко-культурном контексте.

Стало уже общим местом говорить об активности мифологемы «конца времен» при смене исторических эпох. Усиление эсхатологических настроений, сопровождающее изменение общественных и культурных парадигм в России на рубеже веков, порождает в массовом сознании многочисленные фобии и страхи, отражающиеся в разных сферах культуры (см.: [Бессонов 2014]). Значительная часть нашей работы посвящена анализу эстетики «страшного», ее формированию и функционированию в постфольклоре и постмодернистской литературе. Среди жанров постфольклора мы выделяем два наиболее продуктивных с точки зрения их прямого и опосредованного воздействия на поэтику русской постмодернистской литературы последней четверти XX – начала XXI века: *страшные рассказы*, или *страшилки* и *садистские стишки*. Прагматика и художественная специфика этих жанров постфольклора определяет формы и способы их взаимодействия с литературой русского постмодернизма.

Другим предметом нашего исследования становится соотношение фольклорных и литературных традиций в одном из значимых сегментов современного литературного процесса – сетевой литературе (сетературе), многие произведения которой функционируют как интернет-тексты. Их анонимность, построение по заданной жанровой матрице, массовый характер творчества,

превращающий совокупность произведений одного жанра в гипертекст, делают границу между интернет-фольклором и сетевой литературой зыбкой и зачастую трудноопределимой. Ярким примером встречного литературного влияния на постфольклор являются, на наш взгляд, такие жанры сетевой поэзии, как *стишки-пирожки* и *стишки-порошки*, в поэтике которых прослеживаются традиции литературы абсурда – от обэриутов до соцарта и концептуализма. Эти жанры впервые становятся предметом диссертационного исследования.

Как явление сетевой словесности рассматривается нами современная *русская хайкумена*. Если в начале XX века перенесение жанров японской классической поэзии – хайку и хокку на русскую почву было представлено единичными опытами А. Белого, В. Брюсова, Вяч. Иванова, то к концу века этот процесс приобрел характер массового народного творчества. Русские хокку и хайку стали одной из популярнейших жанровых моделей сетевой поэзии, представленной сотнями текстов. Примером иронической авторской фольклоризации жанра и доведением его до абсурда является поэтический сетевой проект Г. Лукомникова, превратившего трехстрочную японскую хокку в четырехстрочную русскую частушку – т.н. *хокку плюс*. Литературным противовесом ему стал жанр поэтических двестишій *хокку минус*, созданный Б. Гринбергом в соавторстве с дизайнером Т. Бонч-Осмоловской. В нем постмодернистский иронический импульс сосуществует с лирической медитацией и визуальным художественным рядом. Такого рода переходные явления словесного творчества порождают и новые формы отношений между постфольклором и современной литературой. Эти формы, как, впрочем, и сами обозначенные выше явления, практически не изучены и пока не стали предметом научной рефлексии.

В отечественной фольклористике разработкой проблем постфольклора и его жанровых моделей занимаются такие исследователи, как М. Д. Алексеевский, А. Ф. Белоусов, К. А. Богданов, А. А. Власова, Л. А. Кучегура, Е. Е. Левкиевская, М. Л. Лурье, С. Ю. Неклюдов, А. А. Панченко, О. Ю. Трыкова, М. П. Чередникова, Э. Ф. Шафранская и др. Предложенные в этих исследованиях концепции и

частные наблюдения легли в основу нашего подхода к отбору и анализу фольклорного материала, необходимого для целей диссертационной работы.

При анализе форм взаимодействия между фольклором и литературой мы опираемся на теоретические положения, выдвинутые в работах Д. Н. Медриша, О. Ю. Трыковой, Э. Ф. Шафранской и других исследователей проблем литературного фольклоризма. Д. Н. Медриш в своей работе, получившей широкое научное признание, выделил генетические и типологические формы литературно-фольклорных связей (см.: [Медриш 1980]). Это взаимосвязь на уровне события, т.е. взаимодействие фабул и модификация сюжетов, взаимосвязь на уровне стиля, или взаимодействие средств выражения, непосредственные словесные вкрапления, реализующиеся в ходе взаимопроникновения текстов. Каждому из видов взаимодействий соответствуют, по мысли ученого, наиболее типичные жанры: ориентация на событие проявляется в жанрах несказочной прозы, в которых преобладает информационная функция, отодвигающая художественную образность на второй план; преобладание художественного слова над утилитарно-информационной функцией находит воплощение в жанре сказки; среди жанров, характеризующихся наибольшей словесной устойчивостью, особо выделяются паремиологические жанры и сказочные формулы. Типологические связи выявляются при анализе лирической ситуации в фольклоре и литературе.

О. Ю. Трыкова, развивая эти положения ученого, предложила более детальную классификацию типов фольклорных заимствований в литературе. Она выделяет сюжетное (пересказ), структурное, функциональное, мотивное, образное заимствование, цитирование фольклорного произведения, переделку фольклорного текста (его осовременивание и пародирование), а также использование тропов, художественных приемов и средств фольклора [Трыкова 2000: 8]. Одна из глав ее работы посвящена исследованию жанровых традиций страшилок в произведениях русских писателей последней трети XX века, принадлежащих к разным литературным течениям: В. Маканина и Л. Петрушевской, Т. Толстой и Н. Садур, В. Пьецуха и Э. Успенского, Гр. Петрова и С. Долженко.

Изучение особенностей фольклоризма литературы последней трети XX века становится предметом диссертационного рассмотрения в работе Л. Н. Скаковской, которая выделяет по характеру взаимодействия с предшествующей традицией три основных типа связей литературы и устного народного творчества: прямая преемственность и творческое обогащение фольклорных традиций, творческое переосмысление художественных средств устного народного творчества, а также использование нарративных приемов и фольклорных образов для «выражения экзистенциально-философских представлений об окружающей действительности» [Скаковская 2004а: 39]. Исследователь фиксирует важное отличие в подходе к фольклорному материалу писателей, принадлежащих разным литературно-эстетическим направлениям. Согласно этому исследованию, «реалисты и постмодернисты по-разному используют фольклорные источники: одни – творчески, продуктивно, конструктивно, стремясь к сохранению национальной культуры, другие – с деконструктивистских позиций, субъективно и произвольно толкуя фольклорные образы и тем самым вольно или невольно разрушая национальную русскую ментальность» [Скаковская 2004а: 7]. Несмотря на явно пристрастный взгляд в разделении на творчество/нетворчество, объективность/субъективность, указанное наблюдение ценно для определения различий в подходах к фольклорному наследию и выявления деконструктивистской ориентации постмодернистских текстов.

Реконструкция жанрового инварианта садистского стишка в текстах современной рок-поэзии становится предметом исследования в кандидатской диссертации А. А. Власовой. Исследовательница отмечает, что рецепция жанра современными субкультурами отмечена рядом трансформаций инвариантной модели. Как показывает ее анализ русской рок-поэзии («Ляпис Трубецкой», «Красная плесень», «Пикник») и творчества арт-группы «Орден куртуазных маньеристов» (К. Григорьев), модификация жанрового инварианта может эксплицироваться добавлением нетипичных для постфольклора элементов (например, заглавием и указанием на автора в стихотворении «Маленький мальчик» В. Алейникова), созданием «объединений стишков, “собранных” в

соответствии с классической моделью в текст большего объема» («Чухоточный мальчик» группы «Ляпис Трубецкой»), «путем “развертывания” как всего сюжета, так и отдельных мотивов» («Много дивного на свете» группы «Пикник»), частичным или полным отрицанием инвариантной жанровой модели (в стихотворении К. Григорьева «Маленькая девочка в платье голубом» «присутствует жанровый “маркер”, но в тексте он не получает дальнейшего развития») [Власова 2006: 146]. Рецепцию жанра субкультурной средой отличает также экспликация куплетной структуры: с одной стороны, на тексты накладывается музыкальное сопровождение, с другой – песни, построенные с опорой на прецедентный жанр, нередко представляют собой «механическое соединение относительно автономных блоков» [Там же: 119]. О жизнеспособности жанра, по обоснованному мнению исследователя, «свидетельствуют экспликации жанра в “авторских” текстах: использование “классической” модели, компиляции, стилизации и пародии, развертывание, редукция модели. Эти экспликации корректируют “канонический” жанровый инвариант. То есть происходит существенное изменение “канонической” модели на фоне того, что сама инвариантная жанровая модель является чрезвычайно продуктивной: появляются новые элементы текста (заголовочный комплекс, метатекстовые элементы), увеличивается объем текста, меняются событийный ряд, стихотворный размер, помимо вербальной появляется музыкальная составляющая» [Там же: 146]. Исследование А. А. Власовой свидетельствует о плодотворности методологических идей Д. Н. Медриша, писавшего о том, что «в определенном смысле фольклорная традиция оказывается более продуктивной в литературе, нежели в фольклоре» [Медриш 1980: 245].

Новые исследовательские перспективы открывает анализ фольклоризма произведений постмодернистской литературы на уровне мифопоэтики в работах Э. Ф. Шафранской (см.: [Шафранская 2007; 2014]). Объектом ее анализа становится творчество Л. Улицкой, Т. Толстой, Д. Рубиной, В. Пелевина, В. Сорокина и других современных русских и русскоязычных писателей.

Некоторые аспекты темы нашей диссертации, связанные с ролью

«страшного» детского фольклора в поэтике современной литературы, рассматривались в статьях и диссертациях А. А. Идиатулиной [Идиатулина 2011], И. А. Сергиенко (Антиповой) [Сергиенко 2012], Г. А. Мехралиевой [Мехралиева 2012], Е. А. Плотниковой [Плотникова 2011].

Диссертация Г. А. Мехралиевой посвящена изучению художественных особенностей сказок Л. Петрушевской. По мысли исследовательницы, литературные сказки писательницы не только «сохраняют генетическую связь с фольклорной волшебной сказкой», но и «демонстрируют трансформацию жанрового канона» [Мехралиева 2012: 4]. Автор диссертации приходит к выводу о синтетическом характере поэтики литературной сказки в творчестве писательницы: «В сказках Петрушевской реализуется принцип жанрового синтеза. В них заметно влияние в первую очередь фольклорных несквозных жанров – детского страшного рассказа (страшилки), анекдота, малых жанров фольклора – пословиц, поговорок, проклятий, афоризмов, загадок, произведений детского фольклора – дразнилок, поддевок, колыбельных песен, а также ряда литературных жанров – басни, притчи, романа, научно-фантастических произведений» [Там же: 4-5].

В диссертации Е. А. Плотниковой на материале «Настоящих сказок» Л. Петрушевской рассматриваются особенности трансформации в них жанровых моделей традиционного фольклора. В основе этого процесса лежит, по мнению автора работы, «фольклоризация повседневности» (термин К. А. Богданова) и способы разрушения стереотипов «обыденности», проявляющиеся в творчестве Л. Петрушевской. Исследовательнице принадлежит важное наблюдение о том, что «объединяющим началом сборника “Настоящие сказки” является изображение реального мира с позиций детской психологии» [Плотникова 2011: 5]. Она полагает, что Л. Петрушевская создает новый тип литературной сказки, «определяющими показателями которого стали расширение поля фольклорной традиции (собственно сказка, быличка, классическая и современная городская легенда, страшные истории, соотносимая с фольклором в плане источников становления область фэнтези и др.), органичное соединение современных и

сказочных реалий и характер использования последних (выведение на первый план одного из признаков сказки либо «рассеивание» ее элементов и наложение на них параболических, свойственных по преимуществу притче структур)» [Плотникова 2011: 23-24].

Среди исследований, посвященных новым жанрам сетевой словесности, выделяется статья В. Ю. Прокофьевой о фанфиках и пирожках [Прокофьева 2012], в которой поставлена проблема компаративного изучения этих жанров как явлений непрофессиональной сетевой литературы. Частные замечания о художественных особенностях пирожков содержатся в статьях Л. Е. Клемят [Клемят 2014] и М. Н. Крыловой [Крылова 2015]. Прецедентные феномены в пирожках и порошках анализируются в статье К. А. Щукиной [Щукина 2015]. Нам принадлежит первая публикация о литературно-фольклорной природе этих жанров иронической сетевой поэзии [Петренко 2014б].

Такие явления современной сетевой словесности, как *русские хокку* и *хайку*, анализируются в работах Е. В. Абрамовских, А. В. Андреева, Е. Г. Захарченко, Д. П. Кудри, Ю. Б. Орлицкого, А. Г. Степанова, но, в отличие от предложенного нами ракурса, рассматриваются вне рамок жанровых систем фольклора и постфольклора.

Труды предшественников внесли существенный вклад в изучение проблемы взаимоотношений современного фольклора и новых форм русской словесности. Однако вопрос о художественных функциях жанровых моделей отечественного постфольклора в поэтике русской постмодернистской литературы последней четверти XX – начала XXI века в них не ставился. Этим и определяется **актуальность темы** нашего исследования.

Объект нашего изучения – произведения русской постмодернистской литературы последней четверти XX – начала XXI века и постфольклора в их взаимосвязях.

Предмет диссертационного исследования – жанровые модели постфольклора в русской постмодернистской литературе последней четверти XX – начала XXI века.

Материалом исследования стали тексты страшных рассказов, или страшилок, садистских стишков, стишков-пирожков и стишков-порошков, русских хокку и хайку, поэтические произведения О. Григорьева, Б. Гринберга, И. Иртеньева, Т. Кибирова, Г. Лукомникова, Г. Остера, Д. А. Пригова, а также целого ряда представителей сетевой поэзии, проза Ю. Мамлеева, П. Пепперштейна, Л. Петрушевской, В. Сорокина, повести и рассказы современных детских писателей Д. Емца, В. Роньшина, С. Седова, А. Усачева, Э. Успенского, поэзия и проза волгоградского детского журнала «Простокваша», издающегося с 1991 года.

Цель исследования – выявить художественные функции жанров постфольклора в русской постмодернистской литературе последней четверти XX – начала XXI века.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

- 1) уточнить объем и семантику терминов «постфольклор» и «постмодернизм» как важнейших категорий исследуемой нами темы;
- 2) выявить характер влияния постфольклорного жанра «страшных рассказов» на формирование концепта «страшного» в русской литературе данного периода;
- 3) проанализировать генезис и поэтику жанра садистских стишков и их соотношение с постмодернистской концепцией смеха в русской литературе;
- 4) охарактеризовать специфику жанров сетевой словесности, пограничных между постфольклором и литературой;
- 5) рассмотреть особенности трансформации жанровых моделей постфольклора в русской хайкумене в контексте диалога культур Востока и Запада.

Научная новизна исследования заключается в том, что взаимоотношения «страшных» жанров постфольклора и русской постмодернистской литературы впервые рассматриваются в общем эстетическом поле с учетом фольклорного, литературного, культурологического контекстов. Впервые предметом диссертационного исследования становится фольклорно-литературная природа

таких жанров сетевой словесности, как *стишки-пирожки* и *стишки-порошки*. Под новым углом зрения – как постмодернистский литературно-фольклорный гипертекст – рассматривается русская поэтическая хайкумена.

Теоретическая значимость работы состоит в том, что ее результаты позволяют уточнить и расширить представление о характере взаимоотношений между литературой и фольклором, являются вкладом в исследование жанровых моделей словесного творчества, в изучение современных форм бытования литературных и фольклорных текстов в ситуации перехода к новой информационно-коммуникативной среде сетевой словесности.

Методологическую базу исследования составили труды теоретиков литературы и эстетики постмодернизма Р. Барта, О. В. Богдановой, В. М. Диановой, Ф. Джеймисона, Ю. Кристевой, Н. Б. Маньковской, В. Н. Курицына, И. П. Ильина, Н. Л. Лейдермана, М. Н. Липовецкого, Л. В. Сафроновой, И. С. Скоропановой, М. Н. Эпштейна, работы о природе смеха в фольклоре и литературе М. М. Бахтина, Д. С. Лихачева, исследования проблемы литературно-фольклорных отношений в области поэтики А. Х. Гольденберга, Д. Н. Медриша, О. Ю. Трыковой, Э. Ф. Шафранской, труды о специфике жанров постфольклора М. Д. Алексеевского, А. Ф. Белоусова, С. М. Лойтер, М. Л. Лурье, С. Ю. Неклюдова, А. А. Петровой, М. П. Чередниковой, статьи по проблемам сетевой словесности П. Басинского, М. Визеля, И. Зубченко, С. Корнева, Ю. Ракиты, работы о русской хайкумене Е. В. Абрамовской, А. В. Андреева, Е. Г. Захарченко, Д. П. Кудри, Ю. Б. Орлицкого, А. Г. Степанова.

Методы и приемы исследования. Их выбор обусловлен разнообразием видов связей между постфольклором и современной литературой в области поэтики. Это сравнительно-исторический метод, который используется при рассмотрении культурно-исторического контекста постфольклорных жанров и русской постмодернистской литературы; структурно-типологический метод, используемый в анализе жанровых моделей в фольклоре и литературе; герменевтический метод, применяемый в ходе интерпретации художественных текстов, приемы интертекстуального анализа.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования ее материалов в вузовских курсах по истории русской литературы и фольклору, на уроках и факультативных занятиях по современной русской литературе в профильных классах общеобразовательных средних школ.

Положения, выносимые на защиту:

1. Изучение художественного своеобразия русской постмодернистской литературы последней четверти XX – начала XXI века невозможно без учета жанровых моделей отечественного постфольклора, образующих общее с литературой эстетическое поле в рамках постмодернистской культурной парадигмы.

2. Концепт «страшного» в русской постмодернистской прозе тесно связан с поэтикой постфольклорного жанра *страшных рассказов*. Сюжеты, образы, мотивы современных страшилок активно включаются в структуру повествовательных жанров постмодернистской литературы как на интертекстуальном уровне, так и путем прямого заимствования.

3. Соотношение страшного и смешного в *садистском стишке* и русской постмодернистской литературе обнаруживает типологическое родство с постмодернистской концепцией пастиша как источника бессубъектного, деиндивидуализированного смеха. Для поэтики литературных текстов, ориентированных на жанровую модель садистского стишка, характерна установка на шоковую реакцию читателя, а снятие страха осуществляется через смеховую дискредитацию официальной идеологии, базовых культурных и антропологических ценностей.

4. Сетевая словесность включает в свою метасистему такие поэтические жанры, как *стишки-пирожки* и *стишки-порошки*, для которых визуальный аспект текста не менее значим, чем вербальный. Они имеют двойную фольклорно-литературную природу и испытывают осязаемое влияние литературы абсурда.

5. Возникновение и бытование таких продуктивных жанров современной русской сетевой поэзии, как *русские хокку* и *хайку*, а также их травестийных литературных двойников – *хокку плюс* и *хокку минус* следует рассматривать в двух

аспектах – культурно-историческом (литературная трансплантация) и фольклорном (интернет-фольклор как гипертекст). Они образуют симбиоз медитативной лирики и постмодернистской иронии.

Оценка достоверности результатов исследования выявила: применены адекватные методы и приемы исследования, объем анализируемого материала репрезентативен, поскольку включает широкий круг художественных текстов, полученные теоретические и практические выводы опираются на значительную теоретико-методологическую базу, основные выводы отражены в публикациях, журналах и сборниках научных статей Волгограда, Воронежа, Екатеринбурга, Йошкар-Олы, Москвы, Тамбова, Челябинска.

Апробация результатов работы. Основные разделы работы были представлены в докладах на следующих научных конференциях: XVI и XVII региональные конференции молодых исследователей Волгоградской области (Волгоград, 2011, 2012), региональная научно-практическая конференция молодых исследователей, посвященная году Российской истории (Волгоград, 2012); международные научно-практические конференции «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. XII Кирилло-Мефодиевские чтения» (Москва 2011), «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. XIII Кирилло-Мефодиевские чтения» (Москва 2012), «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. XIV Кирилло-Мефодиевские чтения» (Москва 2013), международные научные конференции «Восток-Запад: Типология пространства в русской литературе и фольклоре» (Волгоград, 2012), «Лики традиционной культуры в начале XXI столетия. Шестые Лазаревские чтения» (Челябинск, 2013); III Всероссийская научная конференция молодых ученых «Актуальные вопросы филологической науки XXI века» (Екатеринбург, 2013), VII Международная научная конференция «Рациональное и эмоциональное в литературе и фольклоре» (Волгоград, 2013), Третий Всероссийский конгресс фольклористов (Москва, 2014), Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Мировая классика и молодежная культура» (Йошкар-Ола, 2014), Шестая Международная научная конференция «Восток – Запад: диалог культур в

пространстве русской словесности» (Волгоград, 2014), Международная научно-практическая конференция «Язык и культура Юга России: аспекты толерантного взаимодействия» (Волгоград, 2015). Содержание работы отражено в 17 публикациях в изданиях Волгограда, Воронежа, Екатеринбурга, Йошкар-Олы, Москвы, Тамбова, Челябинска, в том числе в трех изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ.

Структура работы. Работа состоит из введения, четырёх глав, заключения, списка литературы, включающего 303 наименования.

Глава 1. Постмодернизм и постфольклор в современной российской культуре

1.1 Русский постмодернизм как предмет литературоведческих дискуссий

Современная российская культура развивается под знаком завершения эпохи постмодерна. Постмодернизм в России, по мнению современного культуролога, «обусловил оптимальный переход от одной культурной парадигмы к другой <...> стал идейным и художественным выражением тотальной деконструкции во всех сферах <...> подарил отечественной и мировой культуре новые имена и яркие произведения, обозначил множество проблем и тем в искусстве, предложил новый подход в поисках смыслов и принципов грядущей культуры, способствовал выработке нового целостного, полифонического и плюралистического воззрения на мир. Можно относиться к этому социокультурному явлению по-разному, но нельзя его не принимать, тем более отрицать его существование и недооценивать оказанное им влияние на отечественную культуру» [Терещенко 2004].

Это влияние проявилось весьма ощутимо и в современной русской литературе. Она, по определению О. В. Богдановой, «охватывает временной промежуток с конца 1950-х годов, когда начали обнаруживать себя основные тенденции, определившие развитие русской литературы на последующие три десятилетия, и до настоящего времени» [Богданова 2003: 5]. Именно в этот период сформировались ведущие течения русского литературного постмодернизма (см. подробнее: [Скоропанова 2002; Кузьменко 2011]), связи которого с жанровыми моделями постфольклора являются основным предметом нашего исследования. Особую интенсивность они приобрели в литературе последней четверти XX – начала XXI века.

Несмотря на обилие статей, монографий, учебных пособий, диссертаций, посвященных русскому постмодернизму (см.: [Липовецкий 1997; Ильин 1998; Курицын 2000; Эпштейн 2000; Богданова 2003; Маньковская 2009 и др.]), проблема его теоретического осмысления, поставленная еще в начале нашего века, остается достаточно острой, при том, что научный интерес к этому явлению заметно ослабел. В общем виде эту проблему можно было бы сформулировать

так: насколько релевантно академическое исследование явления, «которое всей своей природой противится всякой законченности и оформленности» [Дашкова 2001]? Тем не менее, основные постмодернистские концепты прочно вошли в культурное сознание эпохи.

Показательно, что текст монографии В. Курицына о русском литературном постмодернизме начинается с типично «постмодернистских» оговорок о невозможности «академического» исследования феномена постмодернизма¹: «ущербность этой работы обусловлена ее темой и жанром» [Курицын 2000: 7]. Следующая оговорка затрагивает сам термин «постмодернизм», который в русском языке «передает не совсем то значение, что обычно вкладывается в иноязычные аналоги» [Там же: 8]. Тем не менее, проанализировав ряд работ таких европейских философов, как Ж. Деррида, Р. Барт, М. Фуко, Ж. Делез и Ф. Гваттари, В. Курицын выделяет ключевые категории постмодернистской эстетики: ризоматичность, отказ от метадискурсивности и бинарных оппозиций. Парадоксальным для исследователя является тот факт, что метанарративное мышление по-прежнему не теряет своей актуальности, производя постмодернистские мифы-симулякры [Там же: 30]. Не менее важную роль, по заключению критика, играют в литературном постмодернизме «двойная кодировка», перекодировки, интертекстуальность и трансформативность [Там же: 37].

Говоря о специфике российского постмодернизма, В. Курицын отмечает параллелизм американского поп-арта и его советского варианта – соц-арта², вписывая последний в более широкое «русло» концептуализма. С некоторой иронией автор книги намечает переход от пост- к *пост*постмодернизму³ как

¹ Они помещены в разделе «Предупреждение», отсылающем к одноименному жанру, активно использовавшемуся в постмодернистском дискурсе Дмитрия Александровича Пригова (см.: [Пригов 2016]).

² Соц-арт – это «вариант концептуализма, решающий характерные для него проблемы, апеллируя к языку советской культуры», причем «соц-арту важна не столько именно советская, сколько просто ближайшая культура» [Курицын 2000: 93].

³ См.: «Если исходить из того, что мы по-прежнему существуем в “ситуации постмодернизма”, <...> постмодернизм <...> мы можем обозначить как героический этап этой

своеобразной ревизии основ постмодернистской культуры: критическому пересмотру подвергаются тотализация проекта «политической корректности», «стирание национальных границ» и пр.⁴ Искусство *пост*постмодернизма, по Курицыну, уходит из сферы производства художественных артефактов, перемещаясь в сферу потребления и бытового общения (или, шире – социального взаимодействия), не нуждаясь в конституировании, овеществлении: «<...> большое количество людей, прекрасно разбирающихся в современном искусстве, кино, литературе, вовсе не отягощены желанием творить, им достаточно потреблять. Постпостмодернизм приносит в Россию знание о том, что потреблять столь же почетно и нужно, как и производить» [Курицын 2000: 268].

Весьма симптоматичной в ряду исследований феномена российского постмодернизма нам представляется книга М. Эпштейна «Постмодерн в России. Литература и теория». Остановимся подробнее на некоторых ее положениях, важных для нашей темы.

Российский постмодернизм рассматривается автором книги как одна из фаз «становления одного идейно-эстетического проекта» наряду с коммунизмом, «хотя уход коммунизма и приход постмодернизма как будто случайно совпали в единой исторической точке» [Эпштейн 2000: 54]. Такой взгляд в целом неудивителен, поскольку «закат метанарраций» на российской почве сопряжен, конечно же, с преодолением коммунистической идеологии как метанарратива, структурировавшего сознание людей на протяжении более полувека. «Постмодернизм, – пишет Эпштейн, – глубоко российское явление. Можно даже утверждать, что Россия – родина постмодернизма <...>» [Там же: 55].

Тезис о «национальной специфике» кажется нам неоспоримым, однако необходимо заметить, что если Запад наблюдал крушение метанарраций двадцатого столетия в известной степени отстраненно, как бы «со стороны», то

эпохи (этап обретения имени), а постпостмодернизм – как его более спокойное развитие, как мирную жизнь» [Курицын 2000: 256].

⁴ См.: «Мягкий постмодернистский тезис о том, что вертикаль это горизонталь, что все культуры равноправны и равнокачественны независимо от исторической традиции, экономической успешности и количественности, привел к террору меньшинств» [Курицын 2000: 257].

коммунистическая идентичность препятствовала подобному «остраннению». Сошлемся в этом плане на суждение авторитетного культуролога В. М. Диановой: «В силу специфики русской культуры у нас больше пафоса и накала. Западный постмодерн более благодушен и ироничен» [Дианова 2009: 162].

Если на Западе постмодернизм был так или иначе связан с «левой» критикой, критикой общества потребления, то в России не существовало субъектной позиции, с которой такая критика была бы возможна. Напротив, полемика с коммунистическими идеологическим штампами при отсутствии любой политической альтернативы породила российский вариант поп-арта – соц-арт. Ввиду сказанного кажутся неудивительными те негативные коннотации, которыми пронизан термин «постмодернизм» на российской почве – он связан не просто с практикой деконструкции (заметим попутно, что философский деконструктивистский метод несопоставим с «художественным» деконструктивизмом, присущим искусству: это разные языки) и критикой идеологии, но с «разрушением идеалов», «потерей нравственных ценностей», «подрывом основ мироздания» и проч.

Корни постмодернизма («формирование гиперреальности с помощью симулякров») Эпштейн видит, прежде всего, в коммунистической идеологии: «в советских условиях на основе тотальной идеологии и была создана такая гиперреальность, которая, как всякое подобие без подлинника не подлежит оценке в традиционных терминах “истины-лжи”, поскольку она состоит из идей, которые становятся реальностью для миллионов». Но не только в ней. Они присущи российской имперской идеологии с момента ее создания: «вездесущность симулякров, самодовлеющее бытие знаковых систем, заслоняющих и заменяющих мир означаемых, – в России существовало по крайней мере с петровского времени <...>. Российская гиперреальность может быть понята как следствие псевдоморфозы, вытеснившей историческую данность одной культуры знаковыми системами другой <...>» [Эпштейн 2000: 86].

Следует заметить, что «революционность» деконструкции состоит не в том, чтобы признать существование симулякров *postfactum* и разглядеть их даже в

далеком прошлом, а в том, чтобы принципиально поставить вопрос о существовании гиперреальности подобным образом, отрефлексировать сложившуюся ситуацию в режиме on-line и вскрыть механизмы функционирования дискурсов современности.

Возникновение новых направлений в отечественном искусстве («метареализм, концептуализм, презентализм, метабола, транслиризм») Эпштейн объясняет следующим образом: «понятие “постмодернизм” в этих текстах не употребляется, <...> соответствующие движения и их программы возникали в российской словесности до того, как к ним была приложена западная модель и терминология» [Там же: 106].

Подводя итог своим рассуждениям о постмодернизме, Эпштейн говорит о завершенности этого проекта: «Современная культура России все менее определяется своим отношением к коммунистическому прошлому, скорее, это прото-культура какой-то еще неизвестной формации, о названии которой можно пока еще только догадываться» [Там же: 293]. Как видим, на смену «классическим» метанарративам XX века предлагается очередной метанарратив «какой-то еще неизвестной формации».

Таким образом, если на Западе термин «постмодернизм» может считаться в известной степени релевантным (и может быть выведен из многочисленных практик модернизма), то в России, следуя логике Эпштейна, целесообразно было бы говорить о «посткоммунизме». Целью постмодернистского дискурса в России является полемика не с модернистским, а с коммунистическим дискурсом. Как известно, в 1930-е годы модернистские и авангардные течения были вытеснены и буквально «задушены» сначала рапповцами, а впоследствии и соцреалистической литературой. Хотя, как ни странно, Пролеткульт, к примеру, декларировал псевдомодернистские ценности отказа от предшествующей традиции и, можно сказать, фактически продолжал модернистскую традицию разрыва с культурным наследием прошлого.

Уместно было бы связывать художественные опыты постмодернистов с идейным продолжением проектов модерна. М. Н. Липовецкий в статье «Голубое

сало поколения, или Два мифа об одном кризисе» пишет: «Русский постмодернизм с самого своего рождения скорее оглядывался на прерванный и запрещенный опыт русского модернизма, чем отталкивался от него. Ранние тексты русских постмодернистов с равным успехом можно анализировать и в модернистском контексте <...>» [Липовецкий 1999]. Далее исследователь обращается к творчеству В. Пелевина и В. Сорокина: «Жесткое культурное притяжение возвращает обоих литературных атлетов <...> к опыту модернизма, недостаточно, как выясняется, освоенному, не завершеному до сих пор и потому не отсыхающему никак, подобно пуповине. К модернизму – а значит, к ценностям интеллектуальной свободы, индивидуализму, экзистенциальному трагизму, напряженному спору-диалогу с памятью культуры, игрой с культурными архетипами всерьез и на равных, беспощадному самоанализу художника...» [Там же]. Подобную точку зрения разделяет и французский славист Режи́с Гейро: «Я написал [в газете «Русская мысль» – С. П.] рецензию на <...> издание МГУ, посвящённое альтернативной поэзии. Там были, кажется, первые публикации Пригова и Рубинштейна. Составители сборника выдавали эти тексты за что-то радикальное, но я после занятий русским футуризмом ничего радикального не увидел»⁵.

В современной публицистике термин «постмодернизм» (равно как и основные концепты и фигуры его философов) нередко используется участниками политических дискуссий в качестве одиозного идейного противовеса⁶. Политизированность, идеологизированность и «профанация» понятия «постмодернизм» в России отмечались уже в 1999 году: «<...> первоначально он был воспринят у нас <...> в слишком упрощенном, не столько даже идеологизированном, сколько в политизированном виде», «<...> западная

⁵ Бирюков С. О том, как французский интеллектуал стал русским литератором, и о многом другом в беседе Сергея Бирюкова с Режи́сом Гейро // Дети Ра. 2012, № 7 (93).

⁶ См.: Ливри А. Кто украл Европу? – 1. Коронация извращений. Виноват ли философ Мишель Фуко в деградации Запада // Литературная газета, 17.03.2016, № 10-11 // [электронный ресурс] IRL: <http://lgz.ru/article/-10-6545-17-03-2016/kto-ukral-evropu-1/> (дата обращения 24.06.16). См. также: Янкова Н. Теракт эпохи постмодерна // Литературная газета, 17.03.2016, № 10-11 // [электронный ресурс] IRL: <http://lgz.ru/article/-1-2-6538-21-01-2016/terakt-epokhi-postmoderna-smozhet-li-germaniya-izvlech-uroki-iz-kyelnskikh-sobytiy/> (дата обращения 24.06.16).

философская идея, попав на российскую почву, профанируясь, становится массовой идеологией <...>⁷.

В. Курицын и М. Эпштейн, при всех отличиях своих позиций, признают исчерпанность постмодернистского проекта, уступившего место прото- (М. Эпштейн) и *пост*пост- (В. Курицын) культуре.

Важной чертой этой прото-/постпост культуры, на наш взгляд является, с одной стороны, актуализация эстетики абсурдизма, а с другой – появление т.н. «новой сентиментальности» (Т. Кибиров, И. Иртеньев, Н. Садур, Л. Петрушевская и др.), что, несколько забежая вперед, очень ярко проявляется в ряде жанров интернет-фольклора и сетевой литературы (пирожки, порошки и хокку плюс – абсурдистская традиция; русские хокку и хайку, хокку минус – новая сентиментальность). Вследствие подобной неоднозначности и некоторой концептуальной размытости мы будем пользоваться термином «постмодернизм» (применительно к российской действительности) весьма аккуратно, скорее, как «пустым означающим» или «меткой», тем не менее, отсылающей к определенной культурно-исторической ситуации. Ни в коей мере не оспаривая литературоведческих достижений в анализе русских постмодернистских текстов, мы разделяем позицию В. Курицына по отношению к самому термину: «Термин “постмодернизм” достаточно неудачен, но вряд ли стоит отказываться от слова, давно и прочно обосновавшегося в нашей литературе <...>. Однако <...> – в соответствии с успевшей сложиться у нас традицией – мы употребляем слово “постмодерн” как абсолютный и простой синоним слова “постмодернизм”, помня при этом, что под обоими словами имеется в виду не то, что они означают “сами по себе” <...> Это не “течение”, не “школа”, не “эстетика”. В лучшем случае это чистая интенция, не очень к тому же связанная с определенным субъектом» [Курицын 2000: 9]. Иными словами, для нас «постмодернизм» будет рабочим термином, позволяющим соотнести с ним конкретные литературные и постфольклорные явления последней четверти XX – начала XXI века.

⁷ Постмодернизм – идея для России? С философом Ильей Ильиным беседуют Андрей Цуканов и Людмила Вязмитинова // Новое литературное обозрение. 1999. №39. С. 241-253.

1.2 «Постфольклор» и «постмодернизм» в ряду терминологических дефиниций

Переходя к собственно фольклористической проблематике, необходимо, в первую очередь, уточнить основные терминологические дефиниции современной науки о фольклоре, а также определить в ней круг терминологических заимствований из концептосферы «постмодернизм».

Термин «постфольклор» был введен в научный оборот в середине 1990-х годов теоретиком фольклора С. Ю. Неклюдовым [Неклюдов 1995; см. также его работу «Несколько слов о “постфольклоре”»]. Он оказался созвучен термину постмодернизм. Данное исследователем определение этого понятия учитывает как специфику современного фольклора, так и его отличия от традиционного классического фольклора.

Существует, однако, и противоположный взгляд на легитимность использования термина «постфольклор» в значении нового этапа развития народной культуры [Аникин 1997]. Согласно ему, то, что называют «постфольклором», принадлежит не народной, в строгом смысле слова, а массовой культуре.

И «постфольклор», и «современный фольклор» до недавнего времени были синонимичны термину «городской фольклор», ставшему предметом масштабных исследований 1990-х – начала 2000-х гг. (их репрезентацию см.: [Современный городской фольклор 2003]). Этот термин, на наш взгляд, не совсем адекватно характеризует специфику явления. Определение «городской» указывает лишь на место бытования и его территориальные границы. Между тем, тексты современного городского фольклора могут активно функционировать и в деревенской среде. Предпочтительнее в данном случае было бы использовать термин «урбанистический», точнее отражающий природу этого явления народной культуры. Процесс урбанизации связан с такими социальными сдвигами, как «повышение роли городов», «особые городские отношения, охватывающие социально-профессиональную и демографическую структуру населения, образ жизни, культуру», «приток сельского населения и возрастающее маятниковое

движение населения из сельского окружения и мелких городов в крупные города» [СЭС 1990]. В частности, по отношению к такому жанру, как садистские стишки, подобное определение кажется более информативным хотя бы потому, что их тексты, возникшие в городской среде, включают в себя топосы и реалии сельской жизни: *«Больше в деревне никто не живёт», «Больше в деревне милиции нет», «Вечером бабушка печку топила», «Девочка в поле гранату нашла», «Двое влюблённых лежали во ржи. // Сзади комбайн стоял у межи».*

Однако поскольку термин «городской фольклор» закрепился за определенным концептом, он, с известными оговорками, будет использоваться в нашей работе.

Необходимо также подчеркнуть, что постфольклор тесно связан с «низовой культурой» (М. М. Бахтин), с её маргинальностью, вторичностью по отношению к официальной идеологии; в этом смысле постфольклор, по нашему мнению, в массе своей контркультурен. К подобным выводам приходит и исследователь садистских стишков А. А. Власова (см.: [Власова 2006: 92]). Неудивительно, что среди популярных жанров «городского фольклора» мы неизменно находим смеховые фольклорные жанры – частушку, анекдот или пародии на них. Иными словами, современные тексты плохо коррелируют с внутренней семантикой понятия folk-lore как «народной мудрости», связанного с приращением этой самой «мудрости», т.е. знания, легитимированного культурой в силу своей пользы и «благодати» [Шафранская 2008: 11]. Об этом свидетельствуют и новые формы бытования фольклора, никак не укладывающиеся в рамки традиционного устного народного творчества.

В последние годы в связи с широким распространением интернета и социальных сетей фольклор перемещается в виртуальную среду, что неизбежно сказывается на способах его репрезентации. Содержание термина «интернет-фольклор» (достаточно распространен также латинизированный вариант «netlore») еще требует детальной проработки, более точного определения и классификации входящих в него жанров, но исследования в этой области уже ведутся. Их предварительные итоги представлены в двух сборниках, изданных

Государственным республиканским центром русского фольклора по материалам прошедших в нем научных конференций: «Folk-art-net: новые горизонты творчества. От традиции – к виртуальности» (2007), «Интернет и фольклор» (2009), что свидетельствует о растущем внимании фольклористов к этому виду народного творчества.

Общеродовым определением, которое по преимуществу будет использовано в диссертации, является для нас «постфольклор». Под ним понимается как фольклор, появившийся в урбанистической среде и отошедший от традиционного, «деревенского» фольклора, со свойственными ему специфическими темами и жанрами, формой репрезентации (во многих случаях письменной, в отличие от классической устной), так и сравнительно новое образование – интернет-фольклор (netlore), способы бытования которого принципиально отличаются как от «городского», так и от «классического» фольклора.

Нам кажется, что возможность описывать фольклорные явления в терминах «пост-», по аналогии с явлениями «постмодерна» и «постсовременности», имеет определенные основания. Так, постмодернистское возвеличивание читателя, уничтожающее предзаданность смысла и конституирование последнего в процессе чтения, находит соответствие в поливариантности фольклора, чуждого учреждению и репрессивному вменению инвариантности текста⁸. При этом соответствие не означает тождества: *поливариантность смысла* в постмодернистских произведениях коррелирует с *поливариантностью текста* в фольклоре.

Тем не менее, поскольку эти явления (русский постмодернизм и постфольклор) объединены хронологическими рамками, фольклорные тексты будут анализироваться с учетом той историко-культурной среды, в которой они появились, а термины «постмодернизм» и «постфольклор» (с известными оговорками) будут применяться в нашем исследовании как рабочие.

В диссертации активно используются такие понятия, как «дискурс» и

⁸ Существуют, однако, работы, посвященные реконструкции именно жанровых инвариантов фольклорных произведений (см., например: [Власова 2006]).

«жанровая парадигма». По мнению В. И. Тюпы, термины «дискурс» и «жанр» соотносительны. Исследователь предлагает различать два значения слова «дискурс». Первое – это «единичное (монотекстовое) коммуникативное событие, обладающее *инвариантной* жанровой структурой текстопорождения». Под вторым понимается «интертекстуальное коммуникативное пространство, как правило, разножанровое, *полевая* структура, ограниченная регулятивными границами социокультурных практик» [Тюпа 2013: 19]. В последнем случае речь идет о дискурсе как «жанровой парадигме», т. е. совокупности жанров в определенном структурном образовании.

Термин «парадигма» употребляется нами и в его общетеоретическом значении как «совокупность теоретических и методологических предпосылок, определяющих конкретное научное исследование, которая воплощается в научной практике на данном этапе. Парадигма является основанием выбора проблем, а также моделью, образцом для решения исследовательских задач» [Философский словарь 1991: 331].

Анализируя ряд фольклорных и литературных текстов, мы прибегаем к термину «жанровая матрица», понимая под ним не только структурные жанровые модели с «архитектонически устойчивым» ядром, «код, состоящий из “застывших” признаков, относящих данный роман к тому или иному жанру» [Норец 2014], но и текст с относительно несложной формальной организацией, удобный для последующей репликации с заменой конкретного содержания⁹ (в качестве примеров жанровой матрицы можно указать на частушки, садистские стишки, стишки-пирожки и порошки, «вредные советы», хокку плюс и хокку минус). Жанровая модель и жанровая матрица соотносимы друг с другом функционально как инвариантные текстопорождающие структуры. Жанровая модель, в отличие от жанровой матрицы не имеет реализации в конкретных художественных образцах, а представляет собой идеальную реконструкцию.

⁹ Ср., например, наблюдение современного фольклориста: «И частушка, и садистский стишок суть модели для наполнения их словами, а не сложившиеся тексты, как, скажем, лирические песни <...>» [Петрова 2009: 409].

При сопоставительном анализе текстов постфольклора и произведений современной русской литературы мы опираемся на тезис об «ироничности» постмодернистской культурной парадигмы. Во избежание недоразумений, уточним наше понимание постмодернистской иронии и попытаемся выявить корни такого представления о постмодернистской эстетике. Для начала приведем слова У. Эко, ставшие уже классическими: «Постмодернизм – это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности» [Эко 2007: 76].

Специфика постмодернистской иронии находит выражение в концепции пастиша, подробно разработанной Ф. Джеймисоном: «Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique style, the wearing of a stylistic mask, speech in a dead language: but it is a neutral practice of such mimicry, without parody's ulterior motive, without satirical impulse, without laughter, without that still latent feeling that there exists something *normal* compared with which what is being imitated is rather comic. Pastiche is blank parody, parody that has lost its sense of humour» [Jameson 1998: 5]. В переводе В. М. Диановой это определение пастиша звучит так: «<...> пастиш – это нейтральная практика <...> мимикрии, без сатирического импульса и смеха, без того все еще присутствующего в пародии ощущения, что есть нечто нормальное, в сравнении с чем имитируемое выглядит комичным. Пастиш – это пустая пародия, пародия, утратившая чувство юмора» [Дианова 1998: 355].

Таким образом, практика пастиша¹⁰ не претендует на наличие метапозиции, с которой была бы возможна критика существующих дискурсов: «В то время как пародия традиционно стремилась доказать то, что, с позиции жизни, истории и реальности, некоторые литературные стили выглядят устаревшими, – литература самопародии как абсолютно неуверенная в авторитете подобных ориентиров подвергает осмеянию и самое усилие установить правильность посредством акта письма» [Постмодернизм 2001: 558].

Исходя из вышесказанного, мы будем с осторожностью пользоваться

¹⁰ Об истории и семантике термина «пастиш» подробнее см.: [Постмодернизм 2001: 558-559].

понятием постмодернистской иронии, не наделяя ее фарсово-буффонадным звучанием и совершенно лишая ее идеи «вышучивания вечных ценностей», «несерьёзности» и т.п.

Не последнюю роль в формировании представлений о постмодернистском комизме сыграли труды Ю. Кристевой, которая указывает на катарсическую функцию постмодернистского смеха (на наш взгляд, не без влияния идей Бахтина о «карнавале») (см: [Кристева 2002]). Не менее значима в этом аспекте книга Ю. Кристевой «Силы ужаса: эссе об отвращении», посвященная категориям ужасного и отвратительного в русской и европейской литературе (см.: [Кристева 2003]).

Ценные суждения о национальной специфике постмодернистской иронии и ее художественных функциях в произведениях современной русской литературы имеются в работах В. М. Диановой, Н. Б. Маньковской, Н. Л. Лейдермана, М. Н. Липовецкого, Л. В. Сафроновой, И. С. Скоропановой и др.

Жанровое разнообразие постфольклорных текстов не позволяет в рамках одной диссертационной работы охватить их в полном объеме. Теодор Адорно в своем труде «Актуальность философии» справедливо заметил: «Нельзя уже полноту действительности как целостности приписать идее бытия, придающей смысл этой действительности, и нельзя также смонтировать идею сущего из элементов. Она утрачена для философии вместе с ее претензией на целостность действительного» [Адорно 2001: 335]. Тем не менее, представленный в работе материал исследования вполне репрезентативен, чтобы рассматривать анализируемые нами постфольклорные и постмодернистские литературные тексты как некое общее эстетическое поле в рамках современной русской культуры.

Глава 2. Поэтика «страшного рассказа» в постфольклоре и русской постмодернистской литературе

Категории комического и трагического, смешного и страшного в европейской культуре развивались параллельно, будучи изначально синкретичными феноменами античной драмы. Переживание страха и смеховая реакция на события окружающей действительности на протяжении многих веков выполняют в человеческом обществе катарсическую функцию. Усиление в российском общественном сознании последней четверти XX – начала XXI века эсхатологических настроений, обусловленное сменой социальных и культурных парадигм (см. об этом: [Бессонов 2014]), приводит к возрастанию удельного веса произведений, обращающихся к поэтике страшного в постфольклоре и литературе.

Страх, по мнению Ю. М. Лотмана, относится к числу важнейших психологических категорий человеческой культуры (см.: [Лотман 2004]). Традиционная народная культура выработала многообразные формы использования страха как механизма, регулирующего семейные и социальные отношения. Воспитание страхом начинается с младенческого фольклора – колыбельных (Бука, Бабай, серенький волчок и пр.) и пугалок, с помощью которых ребенка приобщают к системе бытовых и моральных запретов (см. об этом: [Кабакова 2005; Перзекке 2015]). В культуре нашего времени «прослеживается явная тенденция освобождения от страха», которая, по замечанию исследователя, «грозит человечеству распадом и гибелью; нужно не избавляться от страха, а учиться ему» [Курганов 2005: 36, 42]. Эти «уроки страха» своеобразно преломляются в поэтике современного фольклора и литературы постмодерна.

2.1 Пространство страшного в детских мифологических рассказах

Жанр «страшного рассказа», или «страшилки» (далее это жанровое обозначение в силу его устойчивости в отечественной фольклористике будет

использоваться без кавычек – С.П.) получил широкое распространение на рубеже 1960-1970-х годов в детской культуре современного города. Первые систематические записи таких рассказов принадлежат О. Н. Гречиной, обнаружившей в середине 1960-х годов в одном из районов Ленинграда неизвестную ранее детскую фольклорную традицию. История изучения страшилок ведет свое начало от статьи О. Н. Гречиной и М. В. Осориной «Современная фольклорная проза детей» (1981) с приложением авторских записей текстов страшилок. Лишь через десять лет в сборнике «Русский детский фольклор Карелии», составленном С. М. Лойтер, появились новые записи страшных рассказов [Лойтер 1991]. Они были дополнены в ее совместном с Е. М. Нееловым пособии-хрестоматии «Современный школьный фольклор» (1995). В этом же году как приложение к монографии М. П. Чередниковой были опубликованы страшилки из большого собрания В. Ф. Шевченко [Чередникова 1995]. В составленном А. Ф. Белоусовым сборнике «Русский школьный фольклор: от “вызываний” Пиковой дамы до семейных рассказов» (1998) С. М. Лойтер представила 150 текстов страшилок, снабженных научными комментариями и указателем мотивов и сюжетов.

Важнейшим этапом в научном изучении жанра стала книга М. П. Чередниковой «Современная детская мифология в контексте фактов традиционной культуры и детской психологии» (1995, 2-е доп. изд. 2002), значительная часть которой посвящена мифопоэтической основе и жанровому своеобразию страшных рассказов. Исследовательница рассматривает их в качестве жанра, наследующего традиции народной былички, находит определенное сходство с волшебной сказкой, но анализирует страшилки в контексте детской мифологии: «Семантическое ядро “страшных рассказов” – мифологический образ, воплощающий в себе угрозу жизни людей» [Чередникова 2002: 81]. «“Страшные рассказы”, или *детские мифы*, – по словам исследовательницы, – являются первыми рассуждениями, в которых проявляется стихийное стремление детей найти коллективное решение вопросов, вызывающих тревогу и беспокойство» [Чередникова 2002: 99].

Первые опыты классификации жанра страшилки принадлежат О. Н. Гречиной и М. В. Осориной (см.: [Гречина, Осорина 1981]). В ее основу положены функции персонажей, типические сюжеты («нарушение запрета» и проч.), которые выявляются с опорой на терминологический аппарат В. Я. Проппа. Так, например, «предметы-помощники» вызывают ассоциации с «волшебным помощником» и т.п. Г. И. Мамонтова делит страшилки на четыре семантические группы: с трагическим исходом, благополучным концом, страшилки эффекта, заканчивающиеся хватанием слушателя и восклицанием типа «Отдай мое сердце/руку», страшилки наоборот – с комическим эффектом (антистрашилки) (см.: [Мамонтова 1981]).

Другой подход к классификации предложила Т. В. Зуева. В устной детской прозе, в отличие от традиционной былички и волшебной сказки нет, по ее мнению, единой установки на вымысел или реальность. Поскольку во всех произведениях присутствует идея двоемирия, разделение на мир реальный и ирреальный, то и отношение к ирреальному, фантастическому компоненту подвижно и зависит от возраста ребенка. Т. В. Зуева выделяет три возрастные группы, внутри которых функционируют разные жанровые типы страшилки (см.: [Зуева 1985]). Указывая на достоинства и недостатки этой классификации, связанные с некоторым отступлением исследовательницы от вводимых ею принципов, М. П. Чередникова, в свою очередь, делит страшные рассказы на собственно страшилки и пугалки (см.: [Чередникова 2002: 194]). Единой классификации страшилок в современной фольклористике пока не существует¹¹. Мы будем по преимуществу ориентироваться на созданный С. М. Лойтер «Указатель типов и сюжетных мотивов детских страшных историй (“страшилок”)), основанный на группировке образов носителей зла (см.: [Лойтер 1998]).

В большинстве работ о страшилках они сопоставляются со «страшными» жанрами традиционного фольклора. В них пространство страшного имело очевидные мифологические корни. Такие персонажи волшебных сказок, как Баба

¹¹ Укажем в этой связи на методологически ценную работу: [Новик 1986].

Яга или Кощей, представляют потусторонний мир, или царство мертвых. Анимистические образы «низшей мифологии» – леший, водяной, русалка, кикимора и другая нечистая сила – создают пространство страшного в быличках и бывальщинах. Современный «страшный» фольклор соотносится с традиционным во многих аспектах, но создает новые жанровые модификации с иной семантикой и прагматикой. Это по преимуществу городской фольклор, наиболее активно бытующий в сфере детской мифологии. В ее структуре присутствуют такие традиционные для мифологического сознания оппозиции, как *свое/чужое*, *освоенное/неосвоенное*, разграничивающие пространство города. Эти бинарные оппозиции восходят к архаическим человеческим представлениям о пространстве, ставшими, в частности, основой его демаркации в волшебных сказках и быличках. «Чужое» пространство всегда наполнено семантикой смерти, потенцией скрытой угрозы. Под «маской» чужого пространства «скрывается изначальная культурная оппозиция “живые – мертвые”, выступающая как универсальная сущность бытия» [Семенов 1991: 7].

Необходимо отметить, что, когда мы говорим о маркированности пространства в соответствии с жанровыми традициями сказочной и несказочной народной прозы, мы вовсе не имеем в виду, что современный городской фольклор испытал непосредственное влияние классического фольклора. Напротив, уместными в данном случае кажутся слова С. Ю. Неклюдова: «Многие тематические и стилистические совпадения объясняются не прямым генетическим родством, а конвергентным приобретением сходных признаков <...>» [Неклюдов 2003: 15].

Укажем на те способы, с помощью которых происходит «снятие» страха, его преодоление в страшных рассказах, имея в виду как собственно страшилки, так и выделяемый М. П. Чередниковой поджанр «пугалок» («страшилки эффекта», по терминологии Г. И. Мамонтовой). Здесь доминируют два способа преодоления страшного: античный катарсис и сказочный «хороший конец», в котором зло наказано. В поджанре «пугалки» страх переживается катарсически и происходит преодоление, «очищение», следующее за эмоциональным «взрывом». Типичный

пример такого «очищающего» воздействия «пугалки» – рассказы из серии *«Отдай мое сердце/руку!»*. В рассказах-страшилках серии *«И делала из людей котлеты»*, напротив, о преступлении становится известно милиции, которая словно античный *deus ex machina* вмешивается в ход событий и разрушает намерения антагониста – убивает или сажает его в тюрьму (см. примеры: [Белоусов 1998: 86]). Здесь не происходит яркой эмоциональной разрядки, «судьба» в образе милиционера-эринии настигает и карает в силу особой сюжетной предзаданности. Необходимо отметить, что разрядка или возмездие присутствуют не во всех текстах: например, в некоторых текстах серии *«Красное пятно опять прилетело»* погибают все, даже милиционер [Белоусов 1998: 76], что, вероятно, связано с нечуткостью рассказчика к инвариантной структуре рассказа и желанием привнести что-то новое, или же, попросту, с его забывчивостью.

По словам современного исследователя детского фольклора, «все эти черные руки, гробы на колесиках, летающие по городу кровавые простыни, пляшущие балеринки и таинственные пятна, из которых ночью вылезают бандиты, наряду с константной маркировкой “чужого” пространства, обретают новую функцию – коллективного переживания “ужаса”, а также пародирования и высмеивания базовых признаков “хоррора” с целью преодоления чувства страха. Интересен тот факт, что в детской субкультуре даже существуют способы усиления ужаса во время рассказывания “страшных историй”. Так например, в процессе повествования за спиной слушателей может передаваться виноградина со словами: “Это глаз мертвеца!”, или резиновая перчатка, набитая песком, в качестве руки мертвеца. Получивший такой “привет” должен уметь сдерживать свои эмоции, в противном случае за ним надолго закрепится слава труса. Аналогичная практика “пуганий” применяется и при коллективном посещении детьми “страшных мест” – подвалов, чердаков, заброшенных зданий» [Перзекке 2015: 30].

Мотивы, сюжеты, образы и персонажи страшилок оказались чрезвычайно востребованы русской постмодернистской литературой последней четверти XX

века. Именно в эту эпоху создаются первые произведения Ю. Мамлеева, Л. Петрушевской, В. Сорокина, Т. Толстой, Н. Садур¹², П. Пепперштейна и других авторов, в творчестве которых жанр страшилки оказался одной из наиболее продуктивных сюжетных моделей. Рассказ П. Пепперштейна «Призраки коммунизма и фантомы глобализации» из сборника «Военные рассказы» [Пепперштейн 2010: 209-235] представляет собой несколько зарисовок на тему встречи деревенских жителей со сверхъестественными силами (быличка), воплощенными в образе героев советского пантеона – Чапаевым, Мересьевым, Лазо, Гастелло. На смену прежним героям после распада Советского Союза приходят, по мысли автора, и новые, не менее опасные «фантомы глобализации» – «Макдоналдс»-призрак, Мировая Паутина, Звездный Круг, Глобо.

«Страшилки» и «ужастики» стали едва ли не самыми популярными жанровыми обозначениями в постсоветской детской литературе. На волне интереса к ним появились одноименные книжные серии в крупнейших российских издательствах, выпускающих литературу для детей. Одним только издательством «Эксмо» за 5 лет (2000-2005) в серии «Страшилки» было издано 137 книг российских и зарубежных авторов.

Несмотря на то, что «устная культура детства – по преимуществу смеховая культура», а «так называемые “серьезные” жанры детского фольклора (“страшные” рассказы <...>) по сравнению со “смеховым миром” детства составляют относительно небольшую часть творчества» [Чередникова 2002: 18], значение этих «серьезных» жанров оказывается не менее велико при изучении «взрослой» литературы, черпающей сюжеты и мотивы в детском страшном фольклоре.

2.2 Хронотоп страшилки в мифопоэтике русской постмодернистской литературы

Символическое освоение жизненного пространства всегда являлось для

¹² Подробный анализ использования поэтики страшилок в образной структуре рассказов Т. Толстой «Любишь не любишь» и Н. Садур «Синяя рука» см. в работе: [Трыкова 2000: 205-218].

этнoса одним из важнейших механизмов его самоидентификации. «Любая деятельность человека как *homo sapiens*'а связана с классификационными моделями пространства, его делением на “свое” и “чужое” и переводом разнообразных социальных, религиозных, политических, родственных и прочих связей на язык пространственных отношений», – отмечал Ю. М. Лотман [Лотман 1992: 142]. Современный исследователь пространственной структуры городского фольклора справедливо указывает на его мифологические корни: «Важнейшая предпосылка формирования всякой городской мифологии – <...> представление о “*genius loci*”, т. е. о “душе местности”, только ей присущем характере» [Равинский 2003: 412]. В городской культуре проявляются такие традиционные для мифологического сознания оппозиции, как *свое/чужое*, *освоенное/неосвоенное*, которые разграничивают пространство города.

Мифологическая маркированность городского пространства является существенной особенностью детских страшных историй, отмеченной в работе М. П. Чередниковой: «Психологическое освоение пространства для ребенка определяется границами дома. Надежность этих границ связана с присутствием близких людей» [Чередникова 2002: 99].

Центром пространственной структуры страшилок является образ Дома. «Первоначальная форма дома <...> – по словам О. Шпенглера – <...> обладает такой же внутренней необходимостью, как раковина моллюска, как пчелиный улей, как птичьи гнезда» [Шпенглер 1991: 23]. Отталкиваясь от этого суждения автора книги «Закат Европы», М. П. Чередникова так характеризует пространство дома: «Замкнутость домашнего пространства как гарантия безопасности психологически восходит к органическому чувству». При этом исследовательница подчеркивает, что «основанная на данном чувстве семантика локусов домашнего пространства относится к сфере культуры, ее вторичной моделирующей системе» [Чередникова 2002: 100].

Поэтика пространственных отношений в страшилке непосредственно связана с ее сюжетной структурой. Во-первых, это указанный М. В. Осориной мотив нарушения целостности *своего* пространства, «домашнего мира» [Осориная

1990: 285]. Неотвратимость трагической развязки, вызванной уже упомянутым выше разрушением «цельности» жилища (его сакрального пространства), увязывается исследователем с привнесением «инородных» предметов (в их роли чаще всего выступают купленные в магазине или на рынке вещи), «уходом» родителей (родители, как правило, уходят на работу; они также могут лечь спать), а также непосредственным проникновением т.н. «злых сил» в том случае, когда ребенок не слушает советов родственника (чаще всего матери) и не исполняет предписаний, доносящихся из телевизора или радиоприемника.

Для поэтики пугалок более характерен прием репрезентации пространства, основанный на принципе ступенчатого сужения образов: *«Я иду по черному-черному городу. Я прохожу по черной-черной улице. <...> В черном-черном гробу лежит черный скелет»* [Лойтер 1998: 67]. С помощью градационных повторов создается особое настроение тревоги, иррационального страха, что в дальнейшем разрешается катарсическим путем: благодаря инвариантной структуре повествования рассказ неизменно заканчивается резким выкриком и может сопровождаться актом хватания рассказчиком слушающего, как в текстах серии *«Отдай мое сердце!»* и под.

Отличие организации пространства в традиционной быличке и страшилке, как уже было замечено фольклористами, определяется разностью векторов движения. В быличке это движение из «своего» домашнего пространства в «чужое» пограничное, где и происходит встреча человека с иномирным существом. В страшилке, напротив, это движение опасного персонажа / вещи к ребенку по принципу все более сужающихся кругов из внешнего мира внутрь дома: *«Пространство сужается, т. к. источник страха находится внутри ребенка, а не во внешнем мире. Ребенок оказывается один на один со своим страхом»* [Левкиевская 2006: 34].

В текстах страшилок достаточно регулярно наблюдается характерное для мифопоэтического мышления нарушение пространственных отношений, связанное с включением большего пространства в меньшее. Так, в волшебной сказке из ларца могут выскочить два молодца, а из кольца появиться полк солдат.

Классическим примером использования этой пространственной модели в русской литературе XX века является эпизод бала в «нехорошей квартире» № 50 из романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Сразу оговоримся, что не считаем этот роман предшественником мифопоэтики постмодернизма. Но в нем наглядно проявляется специфика литературной рецепции мифологического хронотопа. Остановимся на ней подробнее. Булгаков в данном случае обыгрывает весьма популярную в фольклоре и романтической литературе мифологему пространства, отличного от реального по количеству измерений: «Тем, кто хорошо знаком с пятым измерением, ничего не стоит раздвинуть помещение до желательных пределов» [Булгаков 1989: 229]. «Пятимерное» пространство – не что иное, как математическая модель, поэтому не может быть никакого перехода из нашего «трехмерного» в пространство с пятью измерениями (кроме как в мифопоэтическом мышлении, либо, вероятно, в математической модели). В авторском объяснении «чудесного» пространства квартиры Булгаков использует около-, или даже псевдонаучное объяснение парадокса, принципиально необъяснимого, но тем не менее принимаемого «as is» в контексте мифологического мышления. Парадокс – а Делёз определяет его как «утверждение двух смыслов сразу» [Делёз 2011: 9], «нонсенс утраченного тождества и неузнаваемого» [Там же: 108] – состоит в том, что пространство обыкновенной московской квартиры оказывается не тождественно самому себе.

Для нас важен типологически сходный подход к подобному парадоксу в современном фольклоре: в обоих случаях явление подвергается попытке рационализации. В тексте страшилки милиция (sic!), присмотревшись, убеждается в том, что на месте черного пятна на стене оказывается дверь в потайную комнату (существуют варианты с «электронной рукой» и проч.), в которой находятся «бандиты» (см.: [Белоусов 1998: 77]). Характерной чертой страшилки являются принципиально противоположные позиции рассказчиков в отношении финала: в одних случаях убитые люди оживают (если «бандиты» убиты или арестованы) [Там же: 78], в других логика рассказчика остается рациональной, и рассказчик констатирует, что «<людей> было не спасти» [Там же: 88].

Интенсивное освоение мифопоэтики городского страшного фольклора – одна из характерных черт русской постмодернистской литературы. В ней немало и прямых аллюзий на тексты страшилок. Показательно, что одним из излюбленных героев поэзии Д. А. Пригова на рубеже 1970-1980-х годов становится таинственный образ «милищанера». Стихотворный цикл «Апофеоз Милищанера» интерпретируется современной критикой как иронический советский извод петербургского мифа о Медном всаднике с его идеей возмездия (см.: [Кобринский 2007]). Образ главного героя, как и в страшилке, наделен внепространственными характеристиками:

«На Запад и Восток глядит Милищанер

И пустота за ними открывается...» [Пригов 2016: 153].

Хронотоп страшилок характерен для значительной части т.н. *случаев* из сборника рассказов Л. Петрушевской «Песни восточных славян». А такие тексты писательницы, как «Сказка о часах» и «Черное пальто» в книге «Настоящие сказки», вплоть до финала строятся по модели страшилок (см.: [Золотова 2010: 29-30]). В следующем параграфе мы рассмотрим эти произведения более подробно.

Знаменитый каннибалистический рассказ В. Сорокина «Настя» можно интерпретировать не только как травестийное переосмысление литературного хронотопа дворянской усадьбы, но и как отсылку к одному из самых трагичных сюжетов страшных историй – о родителях-людоедах (подборку этих текстов см.: [Лойтер 1998: 86-88]). Рассказ писателя заканчивается описанием подарка на день рождения юной девушке, полученного от съевших ее затем родителей. Этот подарок мать исторгает из себя, завершая пищеварительный цикл после аппетитного поедания дочери. В страшилке жертву узнают по ногтю, обнаруженному в купленных на рынке пирожках. Эстетическое «гурманство» Сорокина проявляется в замене его на изысканную черную жемчужину: «*В жемчужине плыл отраженный мир: черное небо, черные облака, черное озеро, черные лодки, черный бор, черный можжевельник, черная отмель, черные мостки, черные ракиты, черный холм, черная церковь, черная тропинка, черный*

луг, черная аллея, черная усадьба, черный мужчина и черная женщина, открывающие черное окно в черной столовой» [Сорокин 2002: 348]. Обратим внимание на использование писателем характерного для страшных рассказов приема градации «пугающих» образов.

Значительную роль в мифопоэтике произведений русской постмодернистской литературы играют и прямые аллюзии на сюжеты и образы страшилок. Особенно притягательным для их авторов оказался фольклорный образ страшной руки из серии страшилок «*Рука зашла... задушила*» («Рука» Л. Петрушевской, «Синяя рука» Н. Садур) (см. подр.: [Трыкова 2000; Климова 2009]). Образ «страшной руки» становится заглавным в повести «Рука» Юза Алешковского. Преследующая главного героя страшная рука является центральным сюжетообразующим мотивом в рассказе В. Маканина «Сюр в пролетарском районе». При всем многообразии художественных функций этого постфольклорного образа в перечисленных литературных текстах он выступает в них в качестве архетипа, позволяя читателю ощутить его глубинный мифологический смысл¹³.

2.3 Мотивы и образы страшилок в прозаических циклах Л. Петрушевской

В своих книгах «Песни восточных славян» и «Настоящие сказки» Л. Петрушевская опирается на современную нарративную традицию (как фольклорную, так и литературную), привлекая в свой художественный арсенал и городской фольклор, и популярный литературный жанр фэнтези (см.: [Золотова, Плотникова 2009]). Эти тексты автора укоренены в городских реалиях. На постфольклорные истоки центрального цикла *Случаи* из книги «Песни восточных славян» указала сама писательница: «Случай – это особенный жанр городского фольклора, начинающийся обычно словами: “Вот был случай”. Случаи рассказываются в пионерских лагерях, в больницах, в транспорте – там, где у человека есть пока что время» [Петрушевская 1990: 7]. Книгу «Песни восточных

¹³ О мифологических коннотациях концепта «рука» см.: [Славянские древности Т. 5, 2012: 254-258; Альбедиль 2013].

славян» можно рассматривать как своеобразный свод литературных страшных рассказов, включающий в себя как отдельные мотивы, так и сюжеты аутентичных страшилок (см., напр.: [Трыкова 1997]). Существенную роль в них играют мотивные заимствования из страшилок. Таков, например, мотив посещения умершего(-ей) супруга/супруги, являющийся сюжетообразующим в рассказах «Случай в Сокольниках» и «Рука». С ним может быть связан и целый ряд других мотивов страшилок: *мотив путешествия на кладбище*¹⁴ и *мотив эксгумации трупа*¹⁵. Оба этих мотива реализуются в рассказе «Рука»: *«Полковник так и сделал, как говорила ему жена: откопал гроб, открыл его, нашел у плеча жены свой партбилет»*¹⁶.

Заглавие книги Л. Петрушевской «Настоящие сказки», на первый взгляд, сразу отсылает читателя к сказочному нарративу. В этом можно видеть и пародию на сказку, и игру со сказочным каноном. По наблюдениям Т. А. Золотовой и Е. А. Плотниковой, анализирующих «Настоящие сказки», их автор опирается на устойчивые сказочные схемы, сюжеты и мотивы. Исследователи отмечают среди них наиболее частотные – мотив встречи с дарителем, мотив испытаний, мотив перехода в иномирие, мотивы гонения и возвращения. В этих сказках фигурируют чудесные животные-помощники и чудесные предметы; герои также представлены архетипически – даритель, например, неизменно оказывается старым и мудрым [См.: Золотова, Плотникова 2010: 26]. Взаимосвязь жанровых разновидностей сказки у Л. Петрушевской отмечают и другие исследователи ее творчества: «Петрушевская – сказочница настоящая, у неё все есть, что положено по Проппу и без Проппа: вот вам бытовые сказки, вот волшебные, а вот – сказки о животных» [Хубицка 2010: 312].

¹⁴ Ср. с текстами страшилок №№2, 3, 8, 131, 133, 137, 140 и др. [Лойтер 1998]. Здесь ссылки приводятся на отдельные мотивы, а не на их связь.

¹⁵ Ср.: «Они открыли могилу, вытащили оттуда гроб» [Лойтер 1998. № 129].

¹⁶ Попутно заметим, что мотив эксгумации трупа становится сюжетообразующим в рассказе Ю. Мамлеева «Утопи мою голову» и в рассказе В. Сорокина «Санькина любовь», где он воплощается в финальной песенке героя: *«Я свою любимую / Из могилы выроюю <...>»* [Сорокин 2002: 568]; присутствует этот мотив и в рассказе современного детского писателя С. Седова «Магнитола» [Классики 2002: 84].

Однако не менее значимую роль играют в книге мотивы и сюжеты страшилок. Таков, в частности, *мотив смертельной вредоносности бытового предмета*. Например, сюжет «Сказки о часах» связан с нарушением запрета «никогда не заводи часы, которые ты найдешь случайно» [Петрушевская 1997: 59] и мифологемой магического управления сроком жизни. В качестве средства, выполняющего подобную магическую роль, выступают часы, притягивающие к себе интерес девочки, которая, повинувшись своему капризу, вынуждает свою мать завести их. С этого момента начинается роковой отсчет жизненного цикла матери. В данном случае мы сталкиваемся с мотивным (мотив запрета) и функциональным (мотив «вредоносного» предмета) заимствованием из страшилки. Однако необходимо отметить, что «вредоносность» предмета в названном примере не является проявлением злой воли самого предмета, в то время как в страшилке предметы либо вредоносны сами по себе, либо их используют «злые» люди¹⁷. «Вредоносность» часов в «Сказке о часах» космологична, она имеет роковой характер и воспринимается как неизбежное зло.

Рассказ «Черное пальто» также «представляет собой явно выраженную жанровую контаминацию былички и детской страшной истории» [Золотова, Плотникова 2010: 30]. Ведущим мотивом, как нам кажется, здесь выступает антисуицидальный дидактизм. Логике сна (пограничное состояние, в котором пребывает самоубийца в повествовании, определенно напоминает сон, а персонаж-помощник даже предлагает героине проснуться: *«Как освободиться? – прошептала девушка. – Можно проснуться, – ответила женщина, – но это бывает не всегда. Я, например, уже больше не проснусь. Мои спички кончились, тю-тю»* [Петрушевская 1997: 251]) подчинены все события и встречи. Персонажи возникают практически из «ниоткуда».

В этом пространстве высшей жизненной ценностью становятся спички. Запрет на игру со спичками ребенок знает с раннего детства. У писательницы этот бытовой предмет наполнен имплицитной мифологической семантикой, являясь

¹⁷ Ср.: «предмет не наделен собственной злой волей, но наделен смыслом» [Мехралиева 2008: 88].

своего рода нитью Ариадны, проводником в потустороннем мире. Перед нами своеобразная поэтика «перевертышей», воплощающих принцип «зеркальности» по отношению к жанровой модели страшилки.

Действие сказки и былички, как правило, развивается в дидактическом ключе. Если в традиционной быличке предостережение направлено против т.н. «нечисти», то в рассказе «Черное пальто» этот жанр претерпевает трансформацию. Писательница стремится показать читателю, что те деструктивные фобии, которые раньше проецировались на «духов», «потусторонних существ» и проч., укоренены в нас самих и разрушают нас не «снаружи», а «изнутри». Литературная игра Л. Петрушевской с жанрами классического и современного фольклора не должна заслонять того факта, что счастливая развязка в «Настоящих сказках» обусловлена не вмешательством внешних сил, а моральным выбором героев, их нравственным перерождением.

Еще одним дидактическим приемом Л. Петрушевской можно назвать изменение функций предмета-вредителя, в результате чего он становится предметом-помощником. В рассказе «Волшебные очки», по замечанию его интерпретатора, «переворачивается фольклорная функция предмета-вредителя: очки начинают играть воспитательную роль, превращаясь из вредителя в помощника» [Мехралиева 2008: 88].

Выше отмечалось, что страшилка может закончиться по-разному: гибелью или спасением героя. Сказки Л. Петрушевской, использующие сюжеты и мотивы страшилок, неизменно заканчиваются по-сказочному – «хэппиэндом», что позволяет говорить о контаминации и творческом переосмыслении фольклорных и постфольклорных жанровых моделей в прозе писательницы.

Тот факт, что традиционная фольклорная быличка и постфольклорная страшилка выступают в качестве продуктивных жанровых матриц современной постмодернистской литературной сказки, свидетельствует не только о своеобразном жанровом синтезе в ее поэтике, но и об актуальности процесса мифопорождения в русской постмодернистской литературе.

2.4 Пространство страшного в малой прозе Ю. Мамлеева и постфольклорная традиция

В творческом наследии Юрия Мамлеева, состоящем из произведений разных жанров – рассказов, повестей, сказок, притч, философских романов, фольклорное начало проявляется на разных уровнях его художественных текстов. Не претендуя на охват всего творчества писателя, художественный метод которого характеризуется некоторыми критиками как «синтез, основанный на интерпретации постмодернизма, реалистической традиции русской прозы и философии индуизма» [Дарк 2000: 127], ограничим наше исследование материалом его малой прозы – рассказов 1960-1980-х годов, в которых автор напрямую обращается к поэтике традиционного и современного фольклора.

Одной из ключевых тем у Ю. Мамлеева, позволяющих говорить о близости творчества писателя жанрам «страшного фольклора», является тема смерти¹⁸. Однако, в отличие от ее статуса в постфольклоре, она связывается с переходом героев малой прозы Ю. Мамлеева в некий трансцендентный мир (в то время как в страшилке и садистском стихе она самодостаточна). По заключению современного исследователя, полагающего писателя несомненным представителем постмодернистской литературы, «<...> Междумирие у Мамлеева также становится долгожданным выходом в истинный запредельный мир, который так и остается непознанным», «героя влечет воля к трансцендентному» [Колмыкова 2012: 267, 269]. Типичный герой Мамлеева «либо не возвращается <...>, уходя навсегда в манящий его ирреальный мир <...>, либо <...> возвращается другим» [Там же: 269], что позволяет рассматривать «двоемирие» писателя в русле традиции, заложенной романтиками¹⁹, Э. По и продолженной Г. Лавкрафтом.

Тем не менее, выбор художественных средств писателем остается узнаваемо-специфическим и во многом «постфольклорным». Специфика связи

¹⁸ Ср.: «Смерть – единый лейтмотив в «Центральных рассказах» Ю. Мамлеева» [Колмыкова 2012: 265].

¹⁹ О роли романтической традиции в постмодернистской прозе см.: [Дмитриенко 2013].

малой прозы Ю. Мамлеева с традициями современного «страшного» фольклора особенно наглядно проявляется в топологии его художественных текстов.

Художественное пространство малой прозы писателя наделено чертами маргинальности и «переходности»: это пространство кладбищ, коммуналок, обочин и т.п. Помимо реального или «бытового» пространства, у Мамлеева выделяется и т.н. «трансцендентное», поданное «апофатически» (причем мир «трансцендентного» дается не через ряд последовательных отрицаний, как принято в классической апофатической богословской или гносеологической традиции, а как пространство принципиально неназываемое, часто обозначаемое эпитетом «непознанное»)²⁰. В качестве маркирующих его словесных образов используются такие слова, как астрал, небо, берега, иной мир (не путать с загробным). Каждая из этих пространственных структур художественного мира писателя требует отдельного рассмотрения.

Трансцендентное пространство у Мамлеева, как правило, выстроено с учетом триадической (триангулярной) модели, предполагающей три последовательно располагающихся уровня: мир живых (сюда же, по терминологии С. Колмыковой, относятся т.н. ирреальность, воплощенная в теле, и сон), мир мертвых и мир «непознанного», за которыми неизменно прослеживается стандартная бинарная модель жизнь / смерть. «Смерть» как процесс ухода из мира живых (даже будучи желанной и ожидаемой) нетрансгрессивна, утомительна²¹ и, по существу, располагается по одну сторону с «жизнью», составляя с ней единый «профанный» компонент в оппозиции «профанное-сакральное»²²: *«Теперь-то я могу сказать вам все. Здесь нечего*

²⁰ Исследовательница рассматривает творчество Мамлеева через дихотомию реального / ирреального миров и выделяет три разновидности ирреального: телесное воплощение, сон, междумирие [Колмыкова 2012: 266-267].

²¹ Ср.: *«31-е мая. Страшная тоска... Жажда иного берега, как говорят. И когда, когда все это кончится?! Пьешь, пьешь кровь, воруешь, оглядываешься, читаешь Канта – и все-таки хочется в иной мир, в иной, а не в загробный, будь он трижды проклят, надоел совсем, хуже этого мира»* (рассказ «Упырь-психопат»). Здесь и далее тексты писателя цитируются без пагинации по собранию его сочинений, представленному в электронном формате: Мамлеев Ю. В. Собрание сочинений: URL: <http://rvb.ru/mamleev/contents.htm> (дата обращения: 18.12.16). Выделения в текстах принадлежат нам.

²² Система оппозиций в прозе Мамлеева, помимо работы Колмыковой, рассматривается в

искать разгадки мира или общения с Богом. Здесь все так же глухо заколочено, как и в земном мире... Теперь я, кажется, понимаю, что искать истинно потустороннее надо не по ту сторону жизни, а по ту сторону человеческого сознания... » (рассказ «Яма»). Смерть и «выход за рамки непознанного» расщеплены, они не проистекают одновременно, даже если поданы скупыми штрихами: *«Сначала он умер. А потом, а потом – вот он был, выход, который он так ждал, который он так предчувствовал!»* (рассказ «Хозяин своего горла»). Необходимо заметить, что мир живых и мир мертвых (соответственно реальный мир и «междумирие») зачастую топологически совпадают, в то время как третий элемент этой структуры («непознанное») находится в области ментальных проекций, попросту говоря, в области чаяний, фантазий и грез мамлеевских персонажей.

«Реальное» пространство в малой прозе Ю. Мамлеева представлено несколькими знаковыми топосами. Одним из них является *топос бани*, пространство которой, согласно народным мифологическим представлениям, принадлежит нечистой силе, персонифицированной в образе *банника*. Это пространство между жизнью и смертью, которое служило местом контактов с иным миром во время гаданий, колдовства и других обрядовых действий. При посещении бани на человека накладывался ряд ограничений и запретов: следовало перекреститься при входе, не разговаривать громко, не вносить икон, не употреблять пищу, не ходить в баню в праздничные дни и др. [Славянские древности Т.1, 1995: 140]²³. С топосом бани связаны сюжеты множества быличек и поверий. Встречается он и в некоторых страшилках. Так, посещение бани в страшилке «Вещий сон» из сборника «Жуткий детский фольклор» связано с мотивом зова умершего мужа из могилы: *«Дорогая, натопи в эту субботу баню, и мы вымоемся!»* [Усачев, Успенский 1998: 96].

Необходимо отметить, что баня в литературных страшилках детских

диссертационном исследовании О. В. Якуниной «Повествовательная структура малых эпических форм в прозе Юрия Мамлеева» [Якунина 2010].

²³

См. также: [Баня и печь в русской народной традиции: 2004].

писателей уже не является прямым заимствованием из традиционного фольклора. Это общественное учреждение отличается от крестьянской бани как более развитой системой коммуникаций, техническим оснащением, так и общей семантикой. Тем не менее, городская баня также наделяется в этих рассказах демоническими коннотациями. Так, в рассказе известного детского писателя В. Роньшина «Баня № 666»²⁴ номер бани как знак демонического топоса в высшей степени сигнификативен²⁵, а название сборника рассказов писателя «Все о страшилках, ужастиках и кошмарах» [Роншин 2007] прямо указывает на их генетическую связь со «страшными» жанрами современного детского фольклора.

Сюжет рассказа Ю. Мамлеева «В бане» разворачивается именно в общественной городской бане²⁶. Ее описание носит мифопоэтический характер, наделяющий это пространство антропоморфными чертами: *«друзья скрылись в парадной пасти баньки»*.

Основное действие рассказа начинается в полночь. Но у Мамлеева это не сакральное время общения с потусторонним, как в быличке или страшилке, а секулярное, бытовое, связанное с распорядком работы бани и возможностью ее несанкционированного использования: *«Папаша, предоставь, – позвонил однажды вечером Витенька своему отцу на работу. Коноплянников знал, что такое “предоставь”: это означало, что баня после закрытия должна быть использована – на время – для удовольствий сына, его близкого друга Сашки и их полуобщей толстой и старомодной подружки Катеньки. Одним словом, для оргии. <...>»*.

Использование бани для оргий приобретает у Мамлеева метафизический статус: она становится местом «философских» дискуссий: *«мужчины (и в некотором роде даже Катенька) были не просто шпана, а к тому же еще начитавшиеся сокровенной мудрости философы. Особенно это виделось по*

²⁴ Опубликовано в волгоградском журнале «Простокваша», 2010, №4.

²⁵ Ср. аналогичную символику в рассказах писателя С. Седова, включенных в сборник «Классики: Лучшие рассказы современных детских писателей» [Классики 2002]: 6 рублей 66 коп, серийный номер магнитолы 666666 и еще целый ряд других заимствований из страшилки.

²⁶ Топос общественной бани фигурирует и в рассказе Ю. Мамлеева «Упырь-психопат»: *«Федоренко (воплотившийся упырь, работает в бане, за городом) <...>»*.

глазам <...> Вообще же своим видом в данный момент друзья напоминали каких-то зверофилоффов». Собравшиеся обсуждают «астральный план» и проблему выкидышей: «знаете ли вы <...> что душа убитого ребенка не всегда сразу отстает от матери и очень часто <...> надолго присасывается к телу родительницы. На астральном плане».

Травестийный характер этих «дискуссий» не снимает, однако, их мифологическую подоплеку. Рассуждения о душе ребенка соотносятся с народными поверьями о посмертном существовании умерших до крещения детей²⁷. Возможны и литературные переклички с топосом бани как языческим образом Ада у Достоевского²⁸. Ночные посетители бани приходят к заключению о том, что «себя любить надо» и вскоре выскакивают из нее с песней «Прожить бы жизнь до дна, / А там пускай ведут / За все твои дела / На самый страшный суд». Похожие на зверофилоффов, они утрачивают свой «человеческий» статус (что в прозе Мамлеева, далекой от гуманистических импликаций, вероятно, может быть расценено как трансгрессивное достижение): «Часа через полтора три вдребезги пьяных существа, хватая руками темноту, выскакивали из баньки. На одном промокло пальто. Другое потеряло шапку. Третье было босиком».

Финал рассказа вновь возвращает читателя к поэтике страшилки. В завершающей сцене появляется «старик Коноплянников», который ест голову мокрой кошки. В этом эпизоде раскрывается сюжетная интрига рассказа. Брошенное мимоходом в его начале замечание о том, что отец Витеньки «обожает мокрых кошек», реализуется на гастрономическом уровне и сопровождается снимающим страх и отвращение читателя ироническим авторским пояснением: «Это был его способ прожигания жизни».

Мотив «странного веселья», являющийся, по наблюдению О. В. Якуниной, сквозным в прозе Мамлеева (см. подр.: [Якунина 2009]), не только подчеркивает «ненормальность происходящего», но и соотносится с

²⁷ См. подр.: Толстая С. М. Душа [Славянские древности Т. 2, 1999: 162].

²⁸ О языческих коннотациях образа Ада в произведениях Достоевского см.: [Волгин 1996]; о традициях Достоевского в творчестве Мамлеева см.: [Семыкина 2007].

характерным для поэтики финалов страшилок стремлением дать рациональное объяснение страшному сюжету. У Мамлеева, в отличие от страшилки, это псевдообъяснение, необходимое для смеховой разрядки сюжетной ситуации (ср.: [Пономарев 2005]).

Не менее существенную роль в пространственной структуре прозы Ю. Мамлеева играет *топос леса*. В народной культуре *лес* рассматривается как «локус, наделенный признаками удаленности», «место обитания <...> мифологических существ», «пространство небытия», место совершения обрядов и пространство «того света»²⁹. В рассказе «Изнанка Гогена» лес выполняет две функции: во-первых, является местом собрания «мертвецов», их пения и «нечеловеческого» пляса, во-вторых, становится местом убийства главного героя «Матвея Николаевича» (кавычки принадлежат самому автору: после «смерти» этот персонаж именуется не иначе, как «мертвец» или «старик») и «перехода» из пространства смерти в «непознанное»: *«И тут он завопил на весь лес, еще сильнее и громче <...> Его душа уходила в новую, неведомую сферу бытия...»*.

Так выявляется «триангулярность» пространства прозы писателя: жизнь-смерть-непознанное.

В отдельную группу топосов можно выделить пространственные границы комнаты: пол, потолок, стена, окно. В страшилке они связаны с мотивом проникновения «злых сил» в бытовое пространство героя / героев. Несколько нетипичной функцией в страшилке наделен топос «дыра в потолке»: *«Через дыры в потолке геологи с чердака стали кидать факелы»* [Успенский 1993: 96].

В прозе Мамлеева отдельные пространственные реалии могут иметь иную функциональную реализацию. Так, в рассказе «В бане» топос «дыра в потолке» не получает сюжетного наполнения, но служит художественной деталью в авторской характеристике одного из персонажей: *«<...> человек по фамилии Коноплянников. Обожает он мокрых кошек, дыру у себя в потолке и сына Витю»*. Однако именно близость с другими необычными, имеющими «второе дно», характеристиками, позволяет выделить этот вскользь упомянутый топос в качестве одного из

²⁹ См. подр.: Агапкина Т. А. Лес [Славянские древности Т. 3, 2004: 97-100].

приоритетных. В приведенной цитате, парадоксальной, как часто бывает у Мамлеева, разнородные объекты не образуют общего смыслового единства. Более того, с развитием сюжета мы узнаем, что сын ведет образ жизни, исключающий возможность его обожания, гордости за него. А вот мокрых кошек старик Коноплянников любит употреблять в пищу.

Топос *дыра в потолке*, не получая сюжетной реализации в тексте, тем не менее, сохраняет сильную смысловую «заряженность», связанную с мифологической семантикой частей комнаты в фольклоре: «В народных представлениях потолок деревенской избы ассоциируется с верхней границей крестьянского жилища. <...> Причем он отчетливо отождествляется с небом» [Криничная 2011: 30]. Топос «неба» в контексте прозы Ю. Мамлеева не выглядит случайным. В другом рассказе «Ковер-самолет» с его помощью переводится в метафизический план судьба подчеркнуто бытовых героев: *«Мамаша Раиса Михайловна <...> купила себе ковер. Ковер этот достался ей нелегко. Подпрыгивая, подняв на себе ковер **высоко к небу**, она поспешила домой».*

Надо сказать, что «трансгрессивные» чаяния персонажей в прозе Мамлеева нередко выстроены «по вертикали» и, так или иначе, связаны с «небом»: *«Вдруг Петя запел. <...> личико он поднял вверх, к Господу; неживые глазки прикрыл и пел надрывно, с трудом, даже расширились мертвые жилки на шее»* (рассказ «Изнанка Гогена»). Это могут быть обыкновенные бытовые мечты, как в случае с ковром, или некие «духовные» устремления героя рассказа «Упырь-психопат»: *«Я знаю, знаю, где выход: завтра, завтра, когда она выйдет гулять, одна, в этих видимых только духам цветах вокруг своих глаз, я подкрадусь к ней... и... мы **вознесемся... Оба... Туда, туда, в обитель богов... Она – спасет меня, я – ее...**».*

В рассказе «Утопи мою голову» топос «неба» в момент передачи отрезанной головы умершей становится границей пространства «страшного»: *«Могильщики, странно приплясывая, приближались ко мне. Семен почему-то сильно размахивал сумкой с головой, точно хотел голову подбросить – высоко, высоко, к синему небу».*

Нижней границей художественного пространства прозы Ю. Мамлеева

являются характерные для быличек и страшилок топосы кладбищ и могил, связанные с землей.

Следовательно, топология малой прозы Ю. Мамлеева представлена как местами, характерными для традиционного «страшного» фольклора, так и для страшилки: баня («В бане», «Упырь-психопат»), лес³⁰, кладбище («Утопи мою голову», «Изнанка Гогена»), могила («Изнанка Гогена», «Чарли», «Кэрол»³¹). Однако этими традициями она не исчерпывается. В следующей главе мы рассмотрим роль городских топосов (коммунальная квартира, многоэтажка, подвал, «работа») в пространственной структуре прозы Ю. Мамлеева, связанных с поэтикой еще одного постфольклорного жанров – садистского стишка. Причем функции, которые выполняет тот или иной топос писателя, совсем не обязательно совпадают с его функциями в фольклоре, это, в известном смысле, *нефункциональное* заимствование.

Таким образом, можно заключить, что связь бытовых, отмеченных печатью реальности топосов (баня, лес, кладбище и других) с традиционным и современным фольклором носит в большей степени *опосредованный, типологический* характер и, чаще всего, не является генетической. Кроме того, топология произведений Мамлеева не ограничивается бытовыми реалиями, важную роль у него играет трансцендентная составляющая, что приводит к появлению феномена «триангулярности» пространства.

2.5 Поэтика страшилки в современной детской литературе

2.5.1 Страх и смех в литературных страшилках современных детских писателей

Одним из существенных факторов в институционализации любого фольклорного жанра является не только теоретическое осмысление, но и

³⁰ Ср.: «– Пошли, ребята, в лес, – прервал Михаил, – скоро все слова забудем. И так с трудом говоришь, как заколдованный. <...> Вдали виднелся скрытый, точно загримированный, лес. Щебетанье птиц, звон стрекоз и кузнечиков, порывы ветра – все было как предсмертный стон больного, и далеко-далеко. <...> Пришли на поляну. Расположились» (рассказ «Изнанка Гогена»).

³¹ Ср.: «И Кэрол, лежа в могиле, мысленно и пышно хохотал. <...> оттого, что понял: он погиб навсегда...» (рассказ «Кэрол»).

появление широкого круга публикаций его текстов. Благодаря этому жанр становится «виден» как научному, так и обывательскому взгляду, а поименованное явление становится частью массовой культуры.

Немаловажная роль в популяризации текстов страшного постфольклора принадлежит изданиям для детей и подростков. Это сборники страшилок «Мальчик в овраге нашел пулемет... “Страшилки” – антология черного юмора» [Мальчик в овраге нашел пулемет... 1992], «Жуткий детский фольклор» [Усачев, Успенский 1998] и др.

С начала 90-х годов XX века считавшиеся маргинальными жанры детского постфольклора стали входить в художественный арсенал современной детской литературы. Едва ли не первым шагом на пути синтеза поэтики постфольклора и детской литературы стала написанная по мотивам страшилок детективная повесть Э. Успенского «Красная Рука, Черная Простыня, Зеленые пальцы», публиковавшаяся с продолжениями в нескольких номерах журнала «Пионер» (1990). Она имела подзаголовок «Страшная повесть для бесстрашных школьников» и пользовалась огромным успехом не только у юных читателей.

Ее своеобразным продолжением стал сборник А. Усачева и Э. Успенского «Жуткий детский фольклор» (1998), содержащий присланные на радио по просьбе Э. Успенского детские самозаписи страшных историй. Сопровождающие их «рациональные» комментарии авторов сборника если не положили начало новому жанру литературной антистрашилки, то, во всяком случае, отметили важную веху в развитии детской страшилки, утвердив смех в качестве главного средства борьбы со страхом.

На принадлежность творчества Э. Успенского к постмодернистской эстетической парадигме уже обращалось внимание исследователей. Значимую роль в широкой жанровой палитре его произведений играет постмодернистская поэтика «переворачивания». Это, в частности, отмечает О. И. Плешкова, анализируя стихотворение Э. Успенского «А может...», по мотивам которого был снят мультфильм «Пластилиновая ворона»: «Изначально рычащий, блеющий и шипящий образ химеры в тексте Успенского пародически трансформируется,

“переворачивается”, лишается функции внушения страха» [Плешкова 2006: 30]. Исследовательница показывает конструктивную роль фольклорных «перевертышей» в постмодернистском антимире³² писателя и делает вывод о том, что пародийный синтез страшного и смешного является характерной чертой постмодернистской поэтики в современной детской литературе.

На рубеже веков к жанру страшилки обратилась в своих книгах целая плеяда талантливых русских детских писателей. Среди них выделяются Дмитрий Емец (р. 1974), Валерий Роньшин (р. 1958), Сергей Седов (р. 1954), многие произведения которых открыто ориентированы на жанр *страшных рассказов*³³. Д. Емец выпускает сборник «Страшилки» (2001), состоящий из повестей «Гроб на колесиках» и «Юный граф Дракула», и книгу «Ужасные истории» (2002) с рассказами «Замурованная мумия» и «Черная-черная простыня». Автор популярных детских детективов В. Роньшин собирает свои повести и рассказы со «страшной» тематикой в сборники «Все о страшилках ужастиках и кошмариках» (2007) и «Отдай свое сердце» (2008). Создатель нескольких циклов замечательных детских сказок С. Седов не менее ярко проявляет свой талант в книгах другого жанра – «Чегошины страшилки» (2001) и «Настоящие страшилки» (2009).

При всем своеобразии творческих индивидуальностей этих писателей, их объединяет травестийное использование поэтики прецедентного жанра.

С. Седов облакает в форму страшилок «страшные истории» современной повседневной жизни: демонической семантикой наделяется не только магнитола, но и неизвестный фольклорной страшилке «CD-ROM» (рассказ «Безжалостный CD-ROM» [Классики 2002: 85]). Пародийному обыгрыванию подвергаются рекламный и телевизионный дискурсы: в рассказе «Черные зубы» реклама заставляет приобретать «смертельные» товары, скрывая их опасность [Там же:

³² О рассмотрении постмодернистской ментальности через призму антимира см.: [Юрков 2001: 85-88].

³³ Трудно сказать наверняка, что инициировало обращение детских писателей к этой жанровой традиции: широкая публикация текстов фольклорных страшилок, популярность повести Э. Успенского, коммерческий издательский успех.

85], бездумное переключение каналов в рассказе «Интерактивная смерть» приводит к смерти юного телезрителя, попавшего на секретный канал [Там же: 86].

Прием реализации метафоры становится сюжетообразующим в рассказе «Утечка мозгов», в котором мозги «великих московских физиков» буквально утекают в телефонную трубку. Однако злоумышленника находят при «содействии» животного-помощника – свиньи. Трансформацией страшилочной традиции мы считаем персонификацию образа сыщика московского уголовного розыска в качестве ключевого персонажа (в фольклорной страшилке традиционно роль главного борца с демоническим злом отводится безымянной «милиции»).

В ряде случаев сохраняется образная система страшилок, превалируют традиционные цвета, наполненные семантикой страха. Наиболее распространен черный цвет, сочетание которого с нетипичным для страшилки элементом порой носит оксюморонный или травестийный характер или не имеет семантики страха вовсе: черные зубы, черный автобус, черная доска, черный снег, черный рынок, черный чемодан, черный унитаз (см.: [Классики 2002: 83-91]). Названные предметы в рассказах С. Седова сами по себе могут быть не опасны, но они всегда связаны с опасным предметом или явлением: на «черном рынке» можно купить «опасный диск», а в «черном чемодане» хранятся «украденные» мозги.

Нередко С. Седов обращается к традиционному зачину страшилки: «У одного парня была магнитола», «А вот еще одна история из этой серии» или «Это случилось в одной средней школе» [Классики 2002: 84, 85, 88]. Финалы страшилок писателя варьируются от трагического до счастливого. В первом случае трагическая развязка выполняет неявную дидактическую функцию (не стоит покупать ничего втайне от родителей, даже из хороших побуждений; надо внимательно читать надписи на средствах гигиены, а также не «баловаться»): «<...> он никому ничего не сказал, на следующий день пошел на ту улицу, нашел тот киоск и купил черную пасту “Семейная” <...> паста называлась “Смертельная”», или: «Дай-ка приколюсь, – думает парень. – И позвонил по второму телефону. И в то же мгновение скончался!!!» [Классики 2002: 86].

Важно заметить, что в страшилках С. Седова со счастливым финалом требуется определенная инициация, ритуализированный переход через «царство смерти». Приведем в качестве иллюстрации показательный пример из рассказа «Роковой козел»: *«Взяли шестиклассники одну погибшую шестиклассницу за руки, за ноги, и пронесли ее обратно над козлом, спиной вперед. И как только пронесли, шестиклассница ожила <...>. Тут остальные тела также протащили и вернули к жизни <...> а шестиклассники стали прыгать через козла на тот свет и обратно»* [Классики 2002: 88]³⁴. Среди «страшилок» писателя можно выделить тексты, не укладывающиеся в представленную схему. Их развязку мы условно назвали «полусчастливым финалом». В рассказе «Куда исчезла семья?» выживают не все персонажи: *«Нет, я лучше поживу еще немного! – и выключила телевизор. Теперь она живет одна в большой квартире. Судьба остальных членов семьи неизвестна»* [Классики 2002: 87].

В повести В. Роньшина «Отдай свое сердце»³⁵ сюжет разворачивается в реальном пространстве современного Санкт-Петербурга (в повести – «Питера»): помимо прямого названия города, писатель использует ряд топосов-маркеров – кинотеатр «Кристалл-Палас», Московский вокзал, Лиговский проспект («Лиговка»), железнодорожная станция «Фарфоровская», набережная реки Фонтанки («Фонтанка»). Топографическая определенность, однако, не мешает автору использовать пространственные мутации, такие как включение большего пространства в меньшее, удлинение знакомого пути и невозможность попасть в определенное место, возвращаясь в исходную точку: *«Весело запрыгала по ступенькам на первый этаж. Спрыгнула с последней ступеньки и... ойкнула от неожиданности. Потому что вместо вестибюля первого этажа она увидела коридор второго этажа, откуда только что ушла. <...> Спустилась – и вновь оказалась на втором этаже»*. Такие пространственные нарушения появляются

³⁴ Ср. с рассказом «Магнитола»: *«Она бегом на кладбище. Стала просить, чтоб могилу раскопали. Умоляла-умоляла, в конце концов раскопали, открыли гроб, а парень лежит там живой и здоровый»* [Седов 2009: 26].

³⁵ Далее текст повести цитируется без пагинации по электронному изданию [Роньшин 2001].

лишь во сне главного героя, однако постепенно граница сна и яви становится все более зыбкой: в «реальности» персонаж посещает виденные во сне места, встречает «приснившихся» людей и находит потерянные во сне предметы.

В повести используется и знакомый нам по произведениям Ю. Мамлеева тип триангулярного пространства:

«– Из какого мира?»

– Инфернального, – повторила Крутая. – То есть – потустороннего.

– Это значит – загробного? – спросил Генка.

– Нет, загробный и потусторонний мир – не одно и то же. В потустороннем живут не мертвые, а живые существа».

В качестве магических формул персонажи используют язык заумной считалки:

«Э-э-ники бэ-э-ники / Ели варе-е-ники...»

– Это ж считалка, – вспомнил Горохов свое детсадовское прошлое.

– Все считалки на самом деле – магические заклинания, – пояснила Любка. – Но об этом мало кто знает... – Она протянула чашку Генке. – Пей».

Сюжетная интрига рассказа построена на детективном расследовании причин ночных кошмаров главного героя. Центральный страшилочный мотив – преследование героя мертвецами (среди них скелеты, вампиры, гроб на колесиках, черная рука и под.), желающими заполучить его сердце. В отличие от страшилки, вожделенным объектом оказывается не принадлежавшее прежде мертвецу его собственное сердце, а сердце главного героя: «Отдай свое сердце!» (ср. с мотивом ДС I Рука 2Б «Отдай мое сердце!», по классификации С. М. Лойтер: [Лойтер 1998: 124]). В конце повести, в полном соответствии с логикой детектива, к паранормальным расследованиям подключается даже ФСБ:

«– Ну что, удивлены? – подмигнул майор ребятам. – Звонили по телефону желания, а попали в ФСБ.

– Да уж, – ответила за всех Любка.

– На самом деле, ничего удивительного в этом нет. Служба безопасности просто-напросто прослушивает телефон желаний.

– А зачем? – спросил Макс.

– По долгу службы, – пояснил Гвоздь. – ФСБ обязана знать, какие у граждан желания...».

В качестве наиболее действенного средства борьбы с «нечистью» В. Роньшин утверждает отсутствие страха перед ней: *«Казалось бы, Генкина душа должна была уйти в пятки от страха, но вместо этого она вскипела от гнева. Да сколько же можно бояться, в самом деле?! <...> Рассвирепев, Генка схватил с плиты сковородку и раскаленным днищем врезал подлетевшей Черной руке по пальцам <...>»³⁶*. Другим средством надежной защиты от «потусторонних сил» является христианская атрибутика – избавиться от вампира помогает традиционный крест: *«Тогда майор Гвоздь, подскочив к Нестеровой, коснулся ее крестом. Это подействовало лучше пули. Вампиришу как током ударило»*. Однако и здесь сказывается травестийная логика постмодерна – крест сам по себе не имеет силы в современном мире, он приобретает могущество над нежитью лишь в качестве технологичного гаджета:

«– А что, вампиров пули не берут? – спросил Самокатов.

– Берут, но только серебряные, – пояснил Гвоздь. – А еще их можно вот этим отпугнуть. – Он помахал крестом.

– Да, я видел. Ее будто током шарахнуло.

– Током и шарахнуло, – усмехнулся майор. – Крест-то под напряжением».

Обращение к страшному фольклору в повести В. Роньшина носит игровой характер. Травестии в произведении В. Роньшина подвергается не только страшилка, но и такая ее разновидность, как антистрашилка: *«И вот когда яичница уже начала аппетитно шкварчать, в кухонную форточку внезапно влетела... ворона. Так показалось Генке в первое мгновение. Но уже во второе мгновение он с ужасом понял, что это никакая не ворона. Это была Черная рука!»*. Эффект обманутого ожидания разрушает логику антистрашилки,

³⁶ Этот пример можно рассматривать в качестве автопародии, авторской самоиронии над использованием однотипного сюжетного хода – мотива преследования, заканчивающегося бегством героя.

добиваясь противоположного ей эффекта не средствами самой страшилки, а повторным жанровым перевертышем, образуя невиданный ранее жанр, охарактеризовать который можно с помощью терминологического неологизма – *антиантистрашилка*.

Д. Емец чаще других детских писателей обращается к образам славянской народной демонологии и постфольклора. Среди персонажей его повести «Гроб на колесиках»³⁷ мы встречаем таких героев, как бабушка Ягге, дедушка Вурдик, Деревянная Баба, Болотная ведьма, Русалка, Кикимора, Утопленник, охотники-упыри, мертвяки и др. Традиционная избушка на курьих ножках, в соответствии с логикой урбанизма, превращается в Многоэтажку на Тиранозавриных Лапах. Пародийному обыгрыванию подвергаются персонажи античных мифов – Харон становится капитаном ржавой баржи, вскользь упоминаются Циклоп и Одиссей. «Имена» ряда персонажей построены с опорой на номинативную модель страшилки (деталь и характеризующий ее символический цветовой эпитет) – Полосатые носки, Рож-Костяная Кожа, Красная Рука, деревянная нога, красные и черные пятна, Главная Смерть, Черный колодец, Тетенька с красным лицом и Черный череп. Наряду с этим, не менее важную часть ономастикона писателя составляют имена, связанные с персонажами городских легенд о маньяках и мифов о мутантах: Душила-Потрошила, удавленник, Двуголовик.

Образная система повести травестирована нагромождением функционально тождественных предметов и атрибутирования «страшным» предметам новых функций, несвойственных им в страшилке: *«Душила-Потрошила сидел и жадно пожирал зелеными пальцами красные пельмени»*. В фольклорной страшилке предмет, охарактеризованный устойчивым цветовым эпитетом, всегда связан с семантикой угрозы: в этом случае «зеленые пальцы» и «красные пельмени» должны быть функционально тождественны и взаимозаменяемы. Другой пример: *«В своем домишке Кикимора, высунув из окна бугристую голову, вытряхивала черную простыню»*. Здесь между персонажами фольклорного и постфольклорного жанров устанавливается иерархия, предмет наполненный семантикой угрозы –

³⁷ Далее текст повести цитируется без пагинации по электронному изданию: [Емец 2001].

черная простыня – превращается в предмет обихода, постельную принадлежность более архаического персонажа – Кикиморы)³⁸.

Важную роль в создании антимира отводится проекции социальных отношений в мир, названный «Параллельным»³⁹: *«Ну и угораздило тебя, Петров! – мысленно обратился я сам к себе. – Мало тебе было из обычного мира попасть в Параллельный, ты и здесь ухитрился залезть куда не надо»*. Расположение Параллельного мира между Адом и Раем указывает на его ассоциативную связь с христианским Чистилищем. Преждевременно умерший персонаж становится причиной спора двух орлов, посланников Ада и Рая: *«И как же теперь с ним поступить? Я бы отнес его в Рай, но не могу: у меня нет пера с его именем! – говорит белый орел. – И у меня нет пера с его именем. Значит, и в Аду его не ждут, – сердится черный орел»*.

Несмотря на то, что вымышленный «параллельный» мир строится по законам «нашего» мира (в нем представлены институт семьи, система образования, жилые районы; детей также подстерегают опасности на улице и т.д.), Д. Емец, выворачивая последний «наизнанку», изображает антимир лишь внешне, примиряя читателя с необходимостью смириться с опасностью, таящейся в «реальном» мире: *«У нас тут в Параллельном Мире много кого надо бояться. А когда боишься слишком многого, то вскоре как-то так выходит, что не боишься уже ничего»*.

«Хроники Параллельного Мира», открывающие каждую новую главу повести, представляют собой травестию жанрового дискурса современных медиа. Сочетая в себе анекдот, газетную заметку, дидактический рассказ, «Хроники Параллельного Мира» отгалкиваются от поэтики антистрашилки, трансформируя

³⁸ Последний пример наглядно демонстрирует постмодернистскую логику стирания границ – персонажи народной демонологии попадают в единое пространство с героями городской детской мифологии. Однако, указанная иерархизация отношений этих персонажей иллюстрирует трансформацию логики постмодерна: стирание границ не снимает иерархии отношений.

³⁹ Типологически он соответствует «потустороннему миру» в произведениях Ю. Мамлеева. Ср.: *«В потустороннем живут не мертвые, а живые существа»* («Отдай свое сердце!» В. Роньшина); *«В Параллельном мире, так называемом, промежуточном мире между Раем и Адом, начинался очередной день»* («Гроб на колесиках» Д. Емца).

ее: зло в «Хрониках...» показано не страшным и не смешным, оно выступает *обыденным* и *повседневным*. Такая интерпретация авторского решения может быть альтернативой традиционным смеховым способам борьбы со страхом – «не страшно» уже не потому, что «смешно», а потому, что «привычно».

2.5.2 Страшные рассказы в жанровой парадигме детского журнала

О степени влияния жанров страшного постфольклора на современную художественную словесность для детей можно судить по детской журнальной периодике, чутко откликающейся на новые формы взаимодействия литературы и фольклора. Фольклорные традиции в детской литературе не раз становились предметом изучения. Однако вне поля зрения исследователей осталась проблема соотношения фольклорных и литературных традиций в жанровой парадигме детского журнала.

Современный детский фольклор, как и другие разновидности постфольклора, значительно расширил сферу своего бытования. На смену устным формам ретрансляции (из уст в уста) все чаще приходят письменные (школьные «анкеты», рукописные «девичьи рассказы» и пр.) и электронные способы⁴⁰ репрезентации его жанров. Не менее значительную роль в этом процессе играют детские литературно-художественные журналы. В последние десятилетия они особенно активно взаимодействуют с постфольклором и современной литературой, как детской, так и взрослой.

Детские журналы существуют в России с XVIII века. Первым изданием такого рода было «Детское чтение для сердца и разума» Н. И. Новикова, выходявшее в качестве приложения к «Московским ведомостям» и служившее продолжением педагогического раздела «Прибавлений к “Московским

⁴⁰ Отметим попутно рост интереса в интернет-среде к синтетическому жанру крипи (англ. *creepypasta* – «жуткий»), в котором преобладает именно «ужас», а смеховое начало не является конститутивным. В нем визуальные файлы, такие как gif-анимация, фото и видеофрагменты, играют не меньшую роль, чем текстуально оформленные страшилки, зачастую даже вытесняя последние. Первую попытку научного осмысления жанра см.: Алещенко А. А. Сюжеты «страшного» фольклора в сетевой словесности [Алещенко 2015].

ведомостям»⁴¹. Оно имело задачу «развлекая поучать». Подавляющее большинство дореволюционных детских журналов тоже было проникнуто просветительским пафосом. Эту традицию в иной, конечно, идеологической парадигме продолжили советские журналы «Мурзилка» (изд. с 16 мая 1924 г.) и «Веселые картинки» (изд. с сентября 1956 г.).

В постсоветскую эпоху в сфере детского журнального чтения возник своеобразный издательский бум. Появилось огромное количество новых российских журналов для детей: «Трамвай» (1990-1995), редакторами которого были Тим Собакин и Олег Кургузов, и его преемник журнал «Куча мала», «Простоквашино» (изд. Э. Успенским с сентября 2002 г.), альманах (а с 2004 г. – журнал) «Клёпа» (изд. с 1991 г.), литературный журнал «Кукумбер» (изд. с 2000 по 2012 гг.) и др. Бурный рост заметен и в сфере детских интернет-журналов, таких как «Чехарда», «Недоросль», «Желтая гусеница», «Электронные пампасы», «Введенская сторона» и др. (см. о них [Звягина, Максимова 2015]).

Новым в этом издательском процессе стало возникновение региональных детских журналов. Но лишь немногим из них удалось выдержать конкуренцию со столичными изданиями и остаться «на плаву». Уникальным примером долговременного читательского успеха представляется издательская и творческая судьба волгоградского детского журнала «Простокваша», выходящего с 1991 года. Инициатором его издания и бессменным редактором был до недавнего времени волгоградский поэт Сергей Васильев (1957-2016).

Анализ жанровой парадигмы журнала невозможен без общей характеристики его содержательно-тематической структуры. Она ориентирована на детей младшего и среднего школьного возраста. Однако некоторые публикации могут быть адресованы и подросткам. Подзаголовок издания – «Журнал для детей непреклонного возраста» – акцентирует его принадлежность к кругу детского чтения. Налицо явное отталкивание от аллегорической традиции «Сказок для детей изрядного возраста» М. Е. Салтыкова-Щедрина, использовавшего

⁴¹ Детское чтение для сердца и разума // Фундаментальная электронная библиотека. Русская литература и фольклор / URL: <http://feb-web.ru/feb/periodic/pp0-abc/pp1/pp1-0681.htm>.

фольклорную форму в сатирических целях.

Структура журнала не совсем обычна: в нем отсутствует пагинация, каждая рубрика не имеет строго закрепленного места (исключение составляют рубрики «Анекдоты от Свинса» и «Кое-что на десерт», которые неизменно располагаются на последнем развороте, хотя присутствуют далеко не во всех выпусках). Перечислим основные журнальные разделы: «Сказка на ночь», «Такой вот рассказик», «Рожки да ножки», «Любопытной Варваре», «Как это было»⁴², «Сами с усами» (детское словесное творчество), «Наш вернисаж» (рисунки, присылаемые в журнал детьми), «Стихи на случай» (поэзия детей и профессиональных авторов), «Лекарство от скуки», «Задача для умников», «Кое-что на десерт» («интерактивные» произведения: инструкции к изготовлению поделок, анаграммы, анаворды, танграм, разнообразные головоломки, например: «Ты когда-нибудь видел фларафа?»).

Характерной особенностью журнальной политики «Простокваши» является то, что публикуемые материалы принадлежат перу не только хорошо известных детских писателей (Михаила Янова, Артура Гиваргизова, Олега Кургузова, Тима Собакина, Валерия Роньшина, Светланы Вьюгиной и др.), но и присылаются самими детьми. В 2011 г. журнал отпраздновал 20-летний юбилей. К нему был приурочен специальный юбилейный выпуск – «Это для взрослых все кошки серы». В нем собраны работы детей, опубликованные за все время существования журнала. Их анализ показывает, что современное детское словотворчество строится чаще всего по уже существующим фольклорным и литературным жанровым матрицам (загадки, нескладушки, вредные советы, страшилки и т.д.): *«По стене ползет кирпич, / Деревянный, как стекло. / Ну и пусть себе ползет, / Может, там его гнездо? / А в гнезде сидит медведь, / Он железный, как картон. / Ну и пусть себе сидит – / Я щекотки не боюсь»* (детская нескладушка). Иногда редакция приветствует обращение авторов-детей к литературным образам и

⁴² Все тексты в этих разделах представляют собой авторские литературные произведения, написанные для детей.

литературному дискурсу в целом⁴³ («Рассказ маленького принца») [Это для взрослых все кошки серы: 26].

В некоторых случаях детское творчество представлено в новых жанровых формах, таких как «болтушки», «словечки», «разговорчики». Последние представляют особый интерес для исследователя, являясь одновременно и текстом, и своеобразной жанровой матрицей фольклорного происхождения⁴⁴. Жанр «болтушки» представлен (в числе прочих) следующим текстом: *«Бабушка почистила рыбу и выбросила чешую в ведро. Я ее спрашиваю: – А где же рыбкина шерсть»* [Там же: 17]. Опыт записи законченных речевых высказываний с устойчивыми жанровыми чертами известен еще по сборнику К. И. Чуковского «От двух до пяти», в котором впервые была предпринята попытка публикации подобных образцов спонтанного детского творчества. В юбилейном выпуске «Простокваши» имеется рубрика, которая перифразирует название книги Чуковского и называется «от 3 до 6»: *«После выходных, проведенных на даче, возвращаемся домой. Марина первым делом лезет на пианино за своим портретом. – Зачем ты туда полезла? – Я по себе соскучилась»* [Там же: 22].

Жанр «словечки» представляет собой детские упражнения в хорошо известном лингвистам и фольклористам опыте «народной этимологии»: *вымиральная вода (о минеральной воде), синенькие с автоматами (о баклажанах в томате)* и др. [Там же: 36].

В качестве особой жанровой формы выделяются «разговорчики». Это детские вопросы о чем-то для них необычном: *«Мама, почему он такой ржавый?» (о негре)* и др. [Там же: 37]. Подобное детское словотворчество поощряется редакцией журнала, а перед читательской аудиторией ставится задача поучаствовать в написании последующих текстов по прецедентной модели.

Отдельно следует остановиться на авторской маске главного редактора. С. Васильев может обращаться к читательской аудитории от своего реального

⁴³ Редактор также использует отсылки к известным литературным фигурам («гран-при за Льюиса Кэрролла») [Это для взрослых все кошки серы: 20] и др.).

⁴⁴ В то время как «вредные советы», также выступая в качестве жанровой матрицы, имеют литературное происхождение, восходящее к одноименной книге Г. Остера.

имени (в таких случаях текст сопровождает его фотография) или через сказочного помощника редактора по имени «ученый секретарь Долли Ризеншнауцер». Игровые элементы самопрезентации и диалогическая форма общения «авторов» способствуют повышению читательского интереса и оживляют общую картину, населяя страницы журнала как бы «реальными» сказочными персонажами. Иногда рассказ о них бывает подписан еще одним псевдонимом главного редактора, не включенным, однако, в список «авторов», – Слонопотам Львов.

Страшилки занимают одно из заметных мест в жанровой парадигме детского журнала. Среди созданных фантазией редактора персонажей, переходящих из номера в номер (Просто-кваша, он же – Квашасуарий Квашасуарьевич, Свинс), повышенной активностью характеризуются Страшилка и Кошмарик. Да и Просто-Кваше, заглавному герою журнала, дается такая характеристика в стилистике страшилок: *«Сам махонький, личико румяное, а на шее шарф. И еще – три глаза. Два как у всех людей, а третий – на левой пятке. <...> Люди <...> любопытствовать начали: для чего это у него на пятке глаз приспособлен? Потом догадались: чтоб сквозь землю видеть <...> и клады отыскивать»*. Здесь же приводится этимология эпонима «Простокваша» (никак не связанного с молочным продуктом): *«Слушал-слушал Квашасуарий, как его имя коверкают, а потом не вытерпел. <...> “Ладно уж, зовите меня просто Квашей”. Так его и прозвали – Просто-Кваша»* [Простокваша 2005: №1]. Как видим, Просто-Кваша сочетает в себе ряд образных (образ третьего глаза, образ глаза на пятке) и функциональных (зрение сквозь землю, умение видеть клады) заимствований из современного детского фольклора.

«Бестиарий» журнала можно назвать образцовым для детского периодического издания – это, в большинстве своем, разнообразные реальные животные (детская смеховая культура включает сюда же тараканов и блох, которые, к слову, уже становились героями в литературных сказках Л. Петрушевской⁴⁵), персонифицированные силы природы (дождик, туман, осень, снег, зима), бытовые предметы (часы). В числе персонажей, знакомых нам по

⁴⁵ См. подр.: [Мехралиева: 2012].

страшилкам (людоеды, грабители, ведьмы, киллеры), встречаются и несущие те же функции герои, отражающие новые реальности современного мира (например, «компьютерные наркоманы»). Однако, в отличие от страшилок, все они предстают в травестированном, нередко жалком виде.

В большинстве «страшных историй», опубликованных в журнале, проявляется игра с жанровой традицией. Жанровая дефиниция может быть вынесена в заглавие текста (В. Александров «Страшилки») или в его подзаголовок (Тим Собакин. «Черный утюг. Нестрашная страшилка»). Однако в дальнейшем повествовании жанровая референтность прецедентного текста становится предметом литературной игры: *«Они так сильно волнуются, что становятся маленькими, бледными и жалкими. И тогда я привожу их к себе домой и пою их простоквашей с сахаром»* [Простокваша 1993: №10] или *«Не собираюсь я ниоткуда падать, <...> сказал Черный Утюг. – Я платье твое погладить хочу»* [Простокваша 2009: №4]. Предмет, маркированный черным цветом в соответствии с поэтикой страшилки у Тима Собакина, меняет свою жанровую функцию, превращаясь из предмета-вредителя в предмет-помощник. Черный Валенок в одноименном рассказе В. Александрова, наоборот, при сохранении классической функции предмета-вредителя теряет требуемую для причинения зла окружающим пассионарность, погружаясь в бесконечную рефлексию: *«И тогда затаил валенок черную злобу и стал думать, как всем отомстить <...> Вот, – думал он <...> Или нет, лучше <...> И задумался валенок. Думал-думал, да так ничего и не придумал»*. В рассказе Тима Собакина «Черный утюг» [Простокваша 2009: №4] и «Страшилках» В. Александрова «Черный валенок», «Злющая корова», «Ведьма, Палач и Людоед» [Простокваша 1993: №10] прецедентный жанр предельно травестирован и переходит в жанровую модификацию антистрашилки, структурная модель которой широко представлена в современной детской поэзии (см. об этом: [Идиатулина 2011]).

Построенное на логике перевертышей стихотворение М. Яснова «К нам приходит людоед» является прекрасной иллюстрацией того, как нарушение формальной закрепленности речевых клише в «ритуале» разрушает и

классический «страшный» сценарий:

«<...> Людоед в дверях стоит

И, смущаясь, говорит:

–Как живете-можете?

Что жуετε-гложете?

–Ты несносен стал совсем!

Столько есть различных тем:

Есть футбол и есть кино...

Проходи!

А он одно:

– Как живете-можете?

Что жуετε-гложете?

<...>

Людоед в дверях стоит,

Весь внимание:

– Не волнуйся, – говорит, –

ДО СЪЕДАНИЯ!». [Простокваша 2007: №2]

Отказ ребенка-протагониста следовать логике страшилки и отсутствие страха перед людоедом заставляют людоеда остаться на пороге, не позволяя ему проникнуть в жилище и причинить вред.

Ориентация журнала на нестрашную страшилку не исключает обращения к страшным рассказам с трагическим финалом. В рассказе «Фокусник и его невеста» М. Есеновского сюжет построен вокруг фокуса с «распиливанием» человека: *«Номер заключался в том, что Фокусник засовывает свою невесту в продолговатый ящик так, чтобы торчали только ноги и голова, и на глазах у публики пилит ящик напополам. На самом деле в ящике, кроме Невесты, сидит мальчишка <...>»* [Простокваша 2002: №3]. Однако план не сработал, и *«мальчишка из озорства взял и поджал ноги»*. Зрелищность номера требует продолжения шоу, и Фокусник добивается того, что *«Невеста испугалась и просунула в дырку свои ноги»*. Трагичному финалу предшествует описание

страданий Невесты, поданное иронически (натурализм сцены достраивается в воображении читателя): *«Фокусник сразу повеселел и начал пилить. Невесте было ужасно больно, но она улыбалась и шевелила ногами, чтобы зрители ничего не заподозрили и номер бы не сорвался»*. В финале Фокусник претерпевает «духовное» перерождение, исполнив первый «настоящий» фокус: *«И он залез в черный ящик и долго оттуда не появлялся <...> Это было его первое в жизни настоящее волшебство»*. Как видим, для иллюстрации нравственной трансформации персонажа (*«Жил-был один фокусник. Жадный и неотзывчивый. Ему было жалко денег на цветы для своей невесты. Он выдавал себя за мага и волшебника, а на самом деле был обыкновенным обманщиком <...> очень сердился и вымещал злобу на своей невесте»*) выбран достаточно жесткий изобразительный прием – использование *неигрового насилия*, которое подразумевает *необратимость смерти*.

Героями журнальных текстов, созданных с опорой на страшный фольклор, выступают «таинственные» существа, взятые из текстов массовой культуры, или персонажи традиционных фольклорных и постфольклорных жанров (домовой, ведьма, палач, людоед). Рассказ С. Вьюгиной «Домовой Угоша» построен по принципу травестирированной былички с элементами страшилки: герои слушают рассказ о старичке-вечере, мама пугает их, но тут внимание персонажей привлекает незнакомый, нечеловеческий голос: «Ога-мога-перемога». Знакомая бабушка говорит, что это домовик Угоша, который рассержен их проделками. В конце рассказа конфликт разрешается в романтическом ключе (двоемирие взрослых и детей): для мира взрослых становится очевидным, что таинственным Угошей оказался не кто иной как филин; в мире же фантазий главного героя продолжает жить «домовик» [Простокваша 2009: №4].

Однако сам факт использования персонажа, разрушающего наивную детскую веру в сверхъестественное, подкрепленную традиционными верованиями, указывает на связь поэтики рассказа с постмодернистской утратой доверия к метанарративам (в данном случае подвергается критике архаичное мифологическое мышление), что подается так же постмодернистски-ненавязчиво,

оставляя за читателем право выбора понравившейся интерпретации (реален ли домовик, или это обыкновенный филин).

Дидактическая направленность текстов, предупреждающих юных читателей о необходимости защищать границы своего дома, из-за которых в страшилках приходит опасность (нельзя открывать дверь незнакомым и т.п.), носит иронический оттенок и адресована не только детям, но и взрослым. В рассказе Е. Арзамасцевой «Был такой случай» реакция детей на запреты и педагогические советы взрослых гиперболизируется, доводится до абсурда. Дети, испуганные профилактической беседой дяди-милиционера, не пускают в квартиру даже собственную бабушку, а в поликлинике отказываются отвечать доктору на вопрос болит ли у них горло, потому что «он – чужой» [Простокваша 2009: №4].

В современной детской литературе (равно как и в жанре антистрашилки) предлагаются разные способы преодоления и снятия страха, а «зло», в соответствии с фольклорной жанровой моделью, нередко объяснено и наказано. В большинстве постмодернистских литературных произведений для взрослого читателя, ориентированных на поэтику страшилок, зло, как правило, не поддается рациональному объяснению, самодостаточно и неотвратимо, а конфликт разрешается в трагедийном ключе (см. об этом: [Трыкова 1997: 223]). Принципы рецепции жанра страшилок в региональном детском журнале продолжают традицию, заложенную в иронических авторских комментариях А. Усачева и Э. Успенского при составлении сборника «Жуткий детский фольклор». В журнальных страшилках доминирует игровое начало, а стихия страшного находит рациональное, чаще всего смеховое разрешение.

Подводя итоги исследования поэтики страшного рассказа в постфольклоре и русской постмодернистской литературе, следует сказать, что наибольшее влияние оказывают на нее пространственные модели страшилок. Их топосы не только становятся доминирующими в пространственной структуре литературных текстов, но и несут с собой мотивы и образы, с которыми они связаны в фольклорных нарративах. Не менее значимыми оказываются сюжетные, мотивные и функциональные заимствования из страшных рассказов. Традиционные модели

«страшного» и в современном детском фольклоре, и в детской литературе, и в произведениях постмодернистских авторов подвергаются существенной трансформации. При этом в постмодернистской литературе они, как мы убедились на примере творчества Л. Петрушевской и Ю. Мамлеева, приобретают трансцендентное измерение. По словам современного исследователя, «...Трансцендентное в постмодернизме – это хаос, становящийся кошмаром не-бытия, который таится всюду, спасение только там, где можно обрести (начертить) границу между бытием и не-бытием – в традиционной культуре с ее устоявшимися ценностями <...> И нельзя сказать, что это не-бытие – inferнально, религиозные и этические категории здесь неуместны, монструозность постмодернистов – по ту сторону “добра и зла”: искусство продолжает осваивать неосвоенные прежде территории, раздвигая границы эстетического» [Тырышкина 2002: 77]. Мы полагаем, что расширение этих границ происходит, не в последнюю очередь, благодаря творческому взаимодействию с повествовательными жанрами «страшного» постфольклора.

Глава 3. Художественный мир садистского стишка и его отражение в русской постмодернистской литературе

3.1 Жанровая специфика садистского стишка и проблемы его генезиса

Садистский стишок – это жанр ««альтернативного фольклора» позднесоветской эпохи» [Лурье 2006: 289], получивший с середины 1970-х годов широкое бытование в школьном смеховом фольклоре. В последующие десятилетия его носителями, по наблюдениям фольклористов, становятся не только школьники 9-13 лет, но и взрослые — от студентов до возраста «молодых специалистов». Садистские стишки получают двойную адресацию, сохраняя универсальный жанровый характер и специфические социовозрастные особенности среды бытования.

Агенсом в садистском стишке выступает гибнущий в результате катастрофы, несчастного случая или злого умысла окружающих маленький мальчик или девочка, либо маленький герой сам несет гибель окружающим. Иногда героя стишка калечит или убивает «неперсонифицированная негативная сила, выраженная территориями, предметами и механизмами, которые входят для ребенка в ряд запретов или предостережений о возможной опасности» [Немирович-Данченко 1992: 125]. Жестокость персонажей стишка носит немотивированный характер. Смерть героев изображается здесь с обилием натуралистических подробностей, но, в отличие от поэтики страшилок, создающих и нагнетающих чувство страха, садистские стишки имеют противоположную функцию – «разбить, перевернуть восприятие описываемой ситуации, свести все до уровня комического» [Там же].

Проблема классификации садистских стишков, несмотря на многочисленные исследования жанра, пока остается открытой. В зависимости от темпоральности отраженных в них событий садистские стишки могут быть, по нашему мнению, разделены на две большие группы.

Первая группа (синхроническое, бытовое измерение) включает тексты, трагикомически отражающие бытовые явления современности. Эта группа

представлена двумя разновидностями. Во-первых, это стишки с собственно бытовым сюжетом – место их действия, как правило, ограничено рамками одной семьи («Бабушка внучку со школы ждала – Цианистый калий в ступе толкла <...>»). Во-вторых – с социально-бытовым сюжетом. В них герой вступает в бытовой конфликт с членами общества («Девочка в поле играть пошла, / Девочка в поле гранату нашла <...>»)⁴⁶.

Вторая группа (диахроническое, историческое измерение) включает стишки, в сюжете которых рассказывается о политических событиях и в которых значимы исторические аллюзии. В них пародийно отражаются *актуальные политические конфликты* («Маленький мальчик нашел «Першинг-2» <...> Долго китайцы понять не могли, / Что за грибок показался вдали») или слышны отголоски *исторических событий* («Девочка в поле нашла ананас. // Им оказался фашистский фугас <...>»).

Вопрос о генезисе жанра садистского стишка мы будем рассматривать в двух аспектах: во-первых, обратимся к проблеме *генезиса его поэтической формы*, во-вторых, проанализируем фольклорные и литературные истоки, определившие его *семантическую природу*.

Под *семантикой жанра* нами понимается смысловое наполнение таких специфических особенностей поэтики садистских стишков, как бесстрастно-иронический тон изложения, наслоение жестокостей, перевод возвышенного в материально-телесный план. При этом важно учитывать социокультурный контекст, способствующий формированию нового постфольклорного жанра.

3.1.1 Генезис поэтической формы садистских стишков

Садистские стишки могут иметь форму четверостиший и двустиший. Наиболее распространённая (ставшая уже канонической) строфическая форма –

⁴⁶

Тексты садистских стишков приводятся по изданиям:

Русский школьный фольклор. От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов / Сост. А. Ф. Белоусов. М., 1998. С. 558-571 (с указанием номера текста в подборке);

Мальчик в овраге нашел пулемет... «Страшилки» – антология черного юмора / Сбор и составление А. Р. Ярося и А. Н. Наумова. Минск, 1992 (в дальнейшем А, без пагинации). В отдельных случаях указываются другие источники.

катрен, написанный четырёхстопным дактилем с попарной рифмовкой и смежными женскими и мужскими рифмами. По словам М. Л. Лурье, «четкая выдержанность формальнопоэтических показателей – единство размера, соблюдение рифмовки, единообразие синтаксических конструкций» играют «далеко не последнюю роль» в художественной структуре жанра [Лурье 2006: 306].

Вопрос о генезисе поэтической формы садистских стишков стал предметом исследования в работе А. Э. Скворцова [Скворцов 2009]. Согласно этому исследованию, четырёхстопный дактиль в русской поэзии до 1831 г. практически не разрабатывался. Едва ли не единственным непрямым предшественником данного размера можно считать второй астрофический фрагмент полиметрической оды «На взятие Варшавы» Г. Державина (1794).

Основоположник этого типа размера в русском стихосложении – В. А. Жуковский. Вернее, его вольный перевод 1831 г. английской баллады Роберта Саути «Суд Божий над епископом» («God's Judgement on a Bishop», 1799). Именно Жуковский начал культивировать четырёхстопный дактиль со смежной рифмовкой (Д4 ААбб) на русской почве и соединил балладный стих с мрачной, жестокой семантикой (в оригинале у Саути – традиционный для английских баллад четырехударный дольник). У Жуковского нет и тени юмора, но есть черты сходства со стишками: размер, экспрессивные детали, минимум рефлексии, бесстрастный тон изложения.

Следующий этап культивирования размера Д4 в русском стихосложении – «Дедушка Мазай и зайцы» Н. Некрасова. Стихи Некрасова, включенные в школьную программу, могли, вероятно подсознательно, повлиять на создателей стишков. К этому размеру уже в пародийных целях обратился в своей сатире «1-е января» Д. Минаев, современник Некрасова. Последнее двустишие («<...> Жаль, что не шьют они новых идей – / Вот бы примерить на этих людей <...>» [Минаев 1987: 42]) буквально предугадывает интонации раннесоветской «Баллады о гвоздях» Н. Тихонова («Гвозди б делать из этих людей: / Крепче б не было в мире гвоздей» [Тихонов 1958: 50]), породившей ряд анонимных иронических

откликов с садистической составляющей (*«Гвозди бы делать из этих людей: / Сколько б из каждого вышло гвоздей!»*) [Цит. по: Скворцов 2009: 218]).

В начале XX века четырехстопный дактиль используют К. Случевский (цикл «Загробные песни»), А. Ахматова («Сероглазый король»), В. Ходасевич («Было на улице полутемно»). Отметим у последнего мотив падения, характерный для сюжетов садистских стишков: *«Счастлив, кто падает вниз головой: / Мир для него хоть на миг – а иной»* [Ходасевич 1989: 164]. В пародийных целях к этому размеру обращаются поэты-сатириконтцы (Саша Черный «Невольное признание», П. Потемкин «Мщение») и близкий к ним К. Чуковский («Крокодил» [См.: Ляпин 2001: 422-428]). Тем же размером написаны «Рассказ о неизвестном герое» С. Маршака и пародия на его сочинения – «Баллада о простом пиджаке» Вл. Лифшица.

Показательно, что идущий от В. А. Жуковского мрачный балладный ореол этого размера стимулирует его использование в пародийных целях, переход трагического сюжета в комический регистр.

М. Ю. Новицкая в качестве одного из ритмических протографов жанра указывает на «неумолимо-наступательный мотив известной песни 20-х гг. “Белая армия, черный барон...”» [Новицкая 1992: 103]. Однако это суждение не подкреплено стиховедческим анализом. Как, впрочем, и точка зрения Т. В. Кореньковой, дополнившей список «протографов» жанра детской народной песенкой «Жил-был у бабушки серенький козлик...» [Коренькова 2014: 228].

Мы полагаем, что одним из возможных ритмических протографов садистского стишка могли стать *пионерские речевки*, хорошо знакомые каждому школьнику. Основой ритмического рисунка большинства из них был одностопный дактиль⁴⁷ с женскими рифмами «Марша юных пионеров» С. Дешкина и А. Жарова⁴⁸: *«Взвейтесь кострами, / Синие ночи! / Мы, пионеры, – / Дети*

⁴⁷ Следует также отметить широкую распространенность другого стихотворного размера – трехстопного хоря: *«Кто шагает дружно в ряд? <...>»*. Цит. по: <http://www.prazdnikon.ru/rechyovki-pionerskie> (дата обращения: 18.12.16).

⁴⁸ О составе и поэтике пионерских текстов см.: Леонтьева С. Г. Литература пионерской организации: идеология и поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2006.

рабочих»⁴⁹. В речевках типа *«Будь, как Дзержинский, честным и смелым, / Верность Отчизне доказывай делом!»*⁵⁰ объединение строк привело к появлению цезуры в середине строки и преобразовало строку из одностопной в двустопную. Кроме того, отсутствие музыкального сопровождения сохраняет стиховой ритмический рисунок, изменяющийся в конце речевки на амфибрахий: *«доказывай делом»*.

Рассмотрение строк в объединенной версии (с цезурой) позволяет найти точные ритмические копии отдельных строчек садистского стишка: *«Взвейтесь кострами, / Синие ночи! / Мы, пионеры, – / Дети рабочих»* (-00 -0 / -00 -0) интонационно практически повторяет такую же строчку с цезурой *«Тихо завелся, тихо пошел / Кто-то в батоне лифчик нашел»* (-00 -0 / -00 -0). Ритм речевки о Дзержинском повторяется и в тексте о Гагарине: *«Быть как Гагарин, в космос летать, стать коммунистом, ленинцем стать»*⁵¹. В отдельных строках других речевек появляется трехстопный дактиль: *«Мы дьяволята XX века, из черта сделаем человека»*⁵² (1 строка), *«Нам открывают романтику дали»* (1 строка). Встречаются речевки и с четырехстопным дактилем: *«Бьемся мы здорово, колем отчаянно, / внуки Суворова, дети Чапаева»*. Во второй строке речевки с трехстопным дактилем *«Солнце в ладонях, сердце в груди, гордая юность всегда впереди»* обнаруживается совпадение с ритмом садистского стишка *«вся у него еще жизнь впереди, / если он вытащит лом из груди»*. Разумеется, тема светлого будущего пионеров в стишке подается трагически, в соответствии с его трагикомической поэтикой.

В пионерской среде жанр речевек стал объектом многочисленных пародийных переделок. Например, речевка при входе в столовую пионерского лагеря *«Я в столовую пришёл / И котлету там нашёл! // На котлете надпись*

⁴⁹ Цит. по: <http://www.norma40.ru/chd/pionmarch.htm> (дата обращения: 18.12.16).

⁵⁰ Цит. по: https://ru.wikipedia.org/wiki/Дзержинский,_Феликс_Эдмундович (дата обращения: 18.12.16).

⁵¹ Цит. по: <http://2006-2009.littleone.ru/archive/index.php/t-1000559.html> (дата обращения: 18.12.16).

⁵² Там же.

есть: / “Тот кто хочет, может съесть”!»⁵³ вызвала к жизни ее пародийные варианты с садистским оттенком: *«Раз, два – есть хотим, / три, четыре – все съедим, / Если повар не накормит, / То и повара съедим. // А затем и поварят – / Всех подряд, всех подряд. // Не дадут нам чайника, / Мы съедим начальника, / А вожатых на закуску / Это будет очень вкусно!»* или *«Открывайте шире двери, / А то повара съедим, / Поварятами закусим, / Поварешками запьем. // Ложки, вилки ломаем, / А столовую взорвем»*⁵⁴. Иными словами, в поисках жанрового протографа садистского стишка нужно, по нашему мнению, учитывать ближайший для детско-подростковой аудитории контекст.

3.1.2 Фольклорные и литературные истоки жанровой семантики садистского стишка

Садистский стишок, как правило, изучается в контексте жанровой парадигмы современного детского фольклора [Трыкова 1997, Кучегура 2000, Мутина 2002]. Как явление смехового городского фольклора, возникшего в подростково-молодежной среде, рассматривает садистский стишок М. Л. Лурье [Лурье 2006]. В качестве фольклорных источников, повлиявших на становление жанра садистского стишка, исследователи чаще всего указывают на частушку и анекдот.

В середине 1990-х годов появилась теория об авторском происхождении жанра, выдвинутая А. Ф. Белоусовым. Ученый опирался на версию ленинградского художника Игоря Мальского о том, что наиболее аутентичные тексты (да и сам жанр соответственно) были изобретены в семидесятые годы в т.н. «Коммуне хиппи имени Желтой Подводной Лодки». Зарождение жанра могло быть связано с песенной импровизацией о «чахоточном мальчике», который «колет дрова». Она обладает чертами черного юмора и написана дактилем, но с нарушением ритма (см.: [Белоусов 1995: 681]). Вскоре, однако, прямые свидетельства одного из «коммунаров» версию Мальского опровергли, и вопрос об авторстве жанра А. Ф. Белоусов оставил открытым (см.: [Белоусов 1998: 546]).

⁵³ Цит. по: <http://scamps.ru> (дата обращения: 18.12.16).

⁵⁴ Цит. по: <http://summercamp.ru> (дата обращения: 18.12.16).

Изучая проблему авторства, стоит не упускать из виду, что сюжетный фонд садистских стишков гетерогенен, наряду с «детскими», исследователями зафиксированы и ряд «взрослых» стишков с диссидентским подтекстом (см. о них: [Лурье 2006]).

Смелой попыткой выявить архаический уровень структуры и семантики жанра является концепция П. Бологова. По его мнению, садистский стишок может быть связан со сказкой-инициацией, сюжет которой предопределён прочной структурой языческого обряда инициации. Инициация – «путь через царство смерти», преодоление страхов с целью вступить в общество полноправным членом. Герой сказки оказывается в царстве смерти, его тело подвергается истязаниям, разрубается на части, но благодаря действию живой и мертвой воды воскресает в прежнем виде. Главный герой стишка – мальчик (девочка), погибает в результате катастрофы, обычно связанной с расчленением тела. Однако, по замечанию исследователя, в садистском стишке есть существенные отличия от сказки-инициации: сказка трёхчастна: жизнь, смерть, воскресение и новая жизнь. Стишок же двучастен, формула сказки резко деформирована: потеряно последнее звено – воскресение и новая жизнь (см.: [Бологов 2006]).

Если вопрос о «фольклорно-мифологических» предпосылках происхождения жанра в научной литературе разработан слабо, то проблеме его литературных корней посвящено немало работ.

Так, С. Б. Борисов, связывая эстетику садистского стишка с *традицией черного юмора*, расширяет исторический контекст явления, и указывает на весьма конкретные литературные источники жанра. Он полагает, что история отечественного черного юмора начинается в дореволюционной России с появлением вольного перевода с немецкого книги Г. Гофмана-Доннера (книга выдержала 7 русских изданий с 1857 по 1893 гг.). Перевод назывался «Стёпка-растрёпка» и был выполнен четырёхударным дольником. Стихотворные рассказы «Степки-растрепки» представляют собой назидательно-запугивающие повествования, исполненные с натуралистичным описанием жестоких смертей. Непослушный Петя сосет пальчик, и «Крик-кряк – вдруг отворилась дверь,

портной влетел, как лютый зверь, к Петрушке подбежал и – чик! – ему отрезал пальцы вмиг» [Гофман 2012]. Еще одним предшественником черного юмора садистских стишков, являются, по мнению С. Б. Борисова, чрезвычайно популярные дореволюционные переводные издания стихотворных повестей другого немецкого автора – В. Буша, в особенности повести «Макс и Мориц». Среди других литературных источников жанра исследователь называет поэтику абсурда в черном юморе обэриутов, и прежде всего, Д. Хармса (см.: [Борисов 2007]).

Список источников, которые могли определить семантику жанра садистского стишка, дополняет Т. В. Коренькова. Она указывает на творчество североамериканского поэта Гарри Грэма (Harry Graham, «Ruthless Rhymes»), на сходство садистского стишка с театральной эстетикой Grand Guignol [Коренькова 2014: 225]. Исследовательница, однако, не ставит задачу определить пути и способы влияния этих зарубежных источников. Если следовать ее логике, к ним с равным правом можно было бы отнести и отдельные опыты сюрреалистов (например, кинематографические работы Л. Бунюэля, «Антологию черного юмора» А. Бретона и др.) и перформативные выступления венских акционистов. Необходимо, на наш взгляд, обратиться к синхронному анализу проблемы генезиса жанровой семантики садистских стишков.

3.1.3 Социальные и культурные предпосылки возникновения жанра

Садистский стишок возникает в непростую «переходную» эпоху. Появление этого жанра детского постфольклора исследователи относят к 1970-80-м гг. прошлого столетия (см., напр.: [См.: Белоусов 1998: 546]). Вскоре он становится неотъемлемой частью интеллигентского «взрослого» фольклора 1980-90-х гг. (см. подр.: [Лурье 2006: 288]). Политическую и общественную «атмосферу» этой поры характеризует трансформация геополитического пространства, кризис коммунистической идеологии и смена духовных ориентиров. Автор одной из первых работ о садистских стишках М. Ю. Новицкая писала, что в них «вся система аллюзий <...> осмысляет трагические противоречия современной

действительности как следствия тотального господства лжи и “двоемыслия”» [Новицкая 1992: 103]. О. Ю. Трыкова утверждает, что встречающиеся в стихках «социально-политические мотивы раскрываются в типичном для жанра остро-сатирическом ключе» [Трыкова 1997: 97]. По мнению А. Ф. Белоусова, «объектом полемики» в осмыслении жанра детьми «является непрерывный поток родительских поучений и предостережений <...>» [Белоусов 1998: 550]. В диссертации А. С. Мутиной садистские стишки рассматриваются как «подростковый протест» [Мутина 2002: 19]. С. М. Лойтер и Е. М. Неёлов полагали, что садистские стишки «переосмысливают ходульные темы, мотивы, образы, ритмику, интонации советской детской поэзии» [Лойтер, Неёлов 1995: 74]. По нашему мнению, они также могли стать эстетической реакцией на такие ритуальные тексты пионерской литературы, как речевки.

П. Бологов утверждает, что садистский стишок, с одной стороны, представляет собой своего рода «бунт против застойного сознания эпохи <...> против официальной идеологии и педагогики», с другой, является сублимацией социальных страхов и навязчивых комплексов, с чем связано «упорное желание не поддаваться отчаянию там, где, кажется, невозможно ему не поддаться» [Бологов 2006]. Соглашаясь в целом с этими суждениями исследователя, мы, тем не менее, убеждены, что феномен садистского стишка требует включения в более широкий культурно-исторический контекст эпохи.

В русской постмодернистской культуре этого времени растет интерес к поискам нового выразительного языка искусства, отличного от соцреализма (концептуализм), появляется российский вариант поп-арта (соц-арт) (см.: [Курицын 2000: 93]). Смена художественных парадигм охватывает все сферы и стороны искусства (живопись, кинематограф, литература, театр, перформанс) и жизни, стирание жанровых границ приводит к появлению пограничных между искусством и повседневностью дискурсивных образований («Большая картотека» Льва Рубинштейна, «В нашем ЖЭКе» Ильи Кабакова), представляющих собой своеобразный сплав эстетики современного городского фольклора и постмодернизма. Одним из ярких свидетельств взаимодействия постфольклора и

концептуализма стали, на наш взгляд, кинематографические работы Евгения Юфита (1961-2016). В его фильме «Папа, умер Дед Мороз» (1991), сочетаются образные (маленький мальчик, «добрый дядя»), мотивные (мотивы преследования, убийства), топологические (подвал как место разворачивания действия) заимствования из садистских стишков. Не менее значимо в эстетике фильмов Е. Юфита обыгрывание сюжетных ситуаций, характерных для садистских стишков⁵⁵.

В последующих разделах диссертации мы подробно рассмотрим процесс творческого соприкосновения с эстетикой садистских стишков у Григория Остера и Олега Григорьева, едва ли не самых ярких детских поэтов этого времени. «Деонтология детства»⁵⁶ О. Григорьева, наряду с «Вредными советами» Г. Остера и садистским стишком, порождает иной, неклассический тип дидактизма – *постмодернистский*.

Этот ближайший к садистскому стишку культурно-исторический контекст необходимо иметь в виду при анализе художественных функций его жанровой модели в постмодернистской литературе.

3.2 Природа комического в садистском стишке и эстетике русского постмодернизма

3.2.1 Смех садистского стишка и постмодернистская ирония

Смеховая реакция на «жестокие» сюжеты садистских стишков определяется особой природой их комизма. Для его характеристики необходимо ответить на два вопроса: *кто смеется в садистском стишке?* и *над чем смеется?*

⁵⁵ Психоаналитическую интерпретацию некрореалистического дискурса Е. Юфита см. в книге В. Мазина «Кабинет некрореализма» [Мазин 1998].

⁵⁶ Деонтология – раздел этики, в котором рассматриваются проблемы долга и должного. Словосочетание «деонтология детства» введено А. Губайдулиной для характеристики отношений взрослых и детей в лирике О. Григорьева: «Взрослые в стихотворениях Григорьева являются адептами формальных правил, норм, ложных поведенческих постулатов. <...> Эти правила взрослых всегда адресованы не себе <...> Правила могут служить личной выгоде ментора. <...> Постулируемые законы не имеют ситуативной гибкости, являются шаблонами <...>» [Губайдулина 2014: 176-177]. И далее: «Его деонтология онтологична» [Там же: 187].

В отличие от большинства комических жанров детского фольклора смех в садистском стишке носит антидидактический характер. В этом он схож с дидактикой *вредных советов* Г. Остера, построенных на отрицании «правильного», рационального поведения и утверждении в качестве нормы антиповедения. Садистский стишок строится «не просто на штампах, заимствованных из литературы для детей “сентиментально-сюсюкающего типа”, но и на перенесенном вместе с ним мифе о счастливом детстве, придуманном взрослыми» [Немирович-Данченко 1992: 131]. Доводя изображаемую ситуацию до абсурда, сюжет стишка «переворачивает» первоначальную ситуацию по принципу алогизма, благодаря которому и возникает комический эффект [Там же: 129]. В этом смысле садистский стишок не просто подвергает смеховой дискредитации и «пародирует воспитательный дискурс взрослых» [Петрова 2009], но и интертекстуально содержит неявный дидактический посыл⁵⁷. *Позиция субъекта смеха* в садистском стишке близка тому пониманию интертекстуальности, о котором писал У. Эко: «Постмодернистская позиция напоминает мне положение человека, влюбленного в очень образованную женщину. Он понимает, что не может сказать ей “люблю тебя безумно”, потому что понимает, что она понимает (а она понимает, что он понимает), что подобные фразы – прерогатива Лиала» [Эко 2007: 77].

Садистский стишок – это жанр, утративший право на открытый, явный дидактизм, бывший прерогативой пионерской литературы, и вынужденный прибегать к его завуалированным формам. Важным конститутивным элементом такого дидактизма «навыорот», выступает пастиш – «пустая», несатирическая пародия (Ф. Джеймисон). Именно пастиш становится художественным языком, воплощающим невозможность сказать что-то новое и неизбежную цитатность сказанного прежде: «<...> the writers and artists of the present day will no longer be able to invent new styles and worlds <...> the most unique ones have been thought of

⁵⁷ Здесь уместно, на наш взгляд, вспомнить замечание Ю. Кристевой о концепции полифонизма М. М. Бахтина: «Текст (полифонический) не имеет собственной идеологии, ибо у него нет субъекта (идеологического). Это особое устройство – площадка, на которую выходят различные идеологии, чтобы обескровить друг друга в противоборстве» [Кристева 2002: 28].

already»⁵⁸ [Jameson 1998: 7]. Подобная невозможность порождает фрустрацию, страх перед ней: «Pastiche, then, arises from the frustration that everything has been done before»⁵⁹ [Lewis 2001: 125].

Отличительной чертой «новой пародии» выступает своеобразная комбинаторика компонентов стиля. Пародируются не конкретные тексты, а идеологическая риторика⁶⁰. Садистский стишок и постмодернистскую самопародию, свойственную пастишу, сближают контркультурный характер, атипичный дидактизм и отсутствие метапозиции, с которой возможна критика⁶¹. В целях деконструкции языка официальной культуры постфольклорный жанр садистского стишка использует тот же художественный фонд поэтических средств, что и русский литературный постмодернизм.

Во-первых – это *аллюзия*⁶². В текстах садистских стишков широко распространены пародийно переосмысленные идеологические клише советской эпохи («*Вот оно, подлое эхо войны!*», «*Алые галстуки в воздухе реют*» и др.⁶³); сюжетным источником садистских стишков с политическим подтекстом становятся прозаические фольклорные нарративы, такие как анекдоты, слухи, толки⁶⁴ (ср. с анекдотами о красной кнопке и под.).

Во-вторых – это *гротескный натурализм*. Гротеск проявляется как в повышенной агрессивности и эмоциональной реакции героев, так и в наслоении

⁵⁸ «<...> писатели и художники наших дней более не в состоянии будут изобретать новые стили и миры <...> наиболее уникальные образцы *уже* придуманы» (этот и последующие переводы англоязычных источников принадлежат нам – С. П.).

⁵⁹ «Пастиш, таким образом, возникает из страха, что все уже было сделано ранее».

⁶⁰ См. сравнение пастиша с анаграммой: «Pastiche is rather like creating an anagram, not of letters, but of the components of a style» [Lewis 2001: 125] («Пастишизация индивидуального писательского стиля в достаточной степени напоминает составление анаграммы, но не из букв, а компонентов стиля»).

⁶¹ Ср.: «частушка и садистский стишок <...> принадлежат контркультуре и потому радикально-критичны к социуму по определению; оба они жанры-трикстеры, пародирующие сами себя <...>» [Петрова 2009: 422].

⁶² Укажем на неуниверсальный характер этого приема: уже М. Лурье отмечает ограниченность текстов с политическим подтекстом: «Массовой детской аудитории подобные смыслы по большей части непонятны» [Лурье 2006: 294].

⁶³ Примеры приводятся по: [Лурье 2006: 295].

⁶⁴ Об анекдотах и слухах, ставших источником немногочисленной группы рассматриваемых текстов, см.: [Лурье 2006: 294-295].

огромного числа жестокостей, которые сочетаться разом в реальной жизни могут довольно редко или же не сочетаются вовсе. Гротескны также преувеличения самих жестокостей: «<...> Мальчик в овраге нашёл пулемёт – / Больше в деревне никто не живёт» (А); «Маленький мальчик зенитку нашёл <...>» (№ 12); «Мальчик нейтронную бомбу нашёл, / С нею наутро в школу пришёл <...>» (А); «Девочка Маша – дочь генерала – / Красную кнопку на пульте нажала <...>»⁶⁵.

Эти сюжеты не претендуют на правдоподобие. Мальчик, нашедший нейтронную бомбу, или девочка, нажавшая ядерную красную кнопку, так же гротескны и невероятны, как и общий переизбыток бытового насилия садистского стишка.

В-третьих – снижение героического образа, травестия, эффект дискредитации официального текста. В садистском стишке можно найти целый ряд иронических упоминаний различных персонажей советского героического пантеона, среди которых Чапаев, Гастелло, Павлик Морозов, Владимир Ильич и другие:

*«На полу лежит мальчишка,
Весь от крови розовый.
Это папа с ним играл
В Павлика Морозова» (№31).*

*«Эдмундович Феликс по свалке гулял,
Ржавые гвозди в мешок собирал...
С треском по черепу трахнул кирпич –
Метко метает Владимир Ильич!» (А)*

*«С крыши летело горящее тело –
Бабушка с внуком играли в Гастелло...» (№43).*

Эти же художественные приемы играют существенную роль в поэтике русской постмодернистской литературы. Аллюзивная насыщенность характерна

⁶⁵ Цит. по: <http://sadistskie-stishki.narod.ru/soldat3.html> (дата обращения: 18.12.16).

для поэзии И. Иртеньева и, в еще большей степени, Т. Кибирова. В стихотворении Игоря Иртеньева «Мне не забыть то чудное мгновенье...» исходные классические отрывки вставляются по-постмодернистски цитатно и эклектично: здесь соединяются строки А. С. Пушкина: «*Мне не забыть то чудное мгновенье, / Хотя немало лет прошло с тех пор...*»; Ф. Тютчева; название картины И. К. Айвазовского; терминология поэтики Аристотеля: «*Мне что-то это все напоминало, / Но что, припомнить точно не могу. // Возможно, что грозу в начале мая, / Хотя, возможно, и девятый вал. // Как это называется, не знаю, / Я лично бы катарсисом назвал*». И даже О. Газманов помещен в одном ряду с композитором Дж. Россини, что свидетельствует о стирании границ элитарного/эгалитарного в массовом сознании: «*Что гость предпочитает из России? // Есть из “Мадам отрывок Баттерфляй”, / Хотите, можно что-то из Россини”. // “Нет, – говорю, – Газманова валяй!”*» [Иртеньев 2007].

Прямое использование имен и фамилий конкретных исторических лиц (Павлик Морозов, Чапаев, Романов, Гастелло, Владимир Ильич и др.) не исчерпывает возможности постфольклорной аллюзии. Этот прием в ряде случаев отсылает рецепиента уже не к исторической фигуре, а к прецедентной исторической ситуации или литературному сюжету. Историческое прошлое в постмодернистских текстах, равно как и в постфольклорных, предстает в ироническом модусе. В стихотворении Иртеньева «Ёлка в Кремле» (1989) пародийной перекодировке подвергается не только образ Ленина, играющего на пиле «бессмертного “Сурка”», но и кровавая русская история XX века.

В поэме Тимура Кибирова «Когда был Ленин маленьким» (1985) тема выбора пути постреволюционной России недвусмысленно намекает на преемственность в осмыслении «вечных вопросов», поставленных классической русской литературой, в частности Н. В. Гоголем («*Эх, тройка, птица-тройка! Кто тебя / такую выдумал? Куда ты мчалась, тройка?*»). И здесь авторская ирония становится формой поэтической рефлексии о недавнем историческом прошлом.

Кроме того, у Кибирова присутствует огромное количество аллюзий, которые подчинены общей логике его поэмы. Это и С. Т. Кольридж, и Ш. Бодлер, и Э. По

(«Лети же в сонм теней, малютка-реполов, / <...> где страшный / убитый альбатрос сурово мстит / английскому матросу, где в отместку / французские матросы на другом / таком же альбатросе отыгрались <...> и где на ветке скворушка, где ворон / то к ворону летит, то в час полночный / к безумному Эдгару <...>»), и «Дар» В. Набокова с его альтернативной историей русской литературы («Ах, Годунов-Чердынцев, полюбуйся, / с какой базарною настойчивостью Муза / Истории Российской предлагает / сестрице неразборчивой своей, / столь падкой на дешевку Каллиопе, / свои аляповатые поделки»), и многие другие [Кибиров 1995].

В-четвертых, в основе композиции садистского стишка лежит прием анекдотической пуанты. В научной литературе наряду с названием «садистские стишки» можно встретить определения «садистские куплеты» и «анекдоты» (А. Лысков). М. Лурье выделил целый ряд сюжетов стишков, входящих в анекдотический сюжетный фонд [Лурье 2006: 294-295]. На противопоставленность страшного и комического планов стишка указывал и А. Лысков в статье, посвященной систематизации функциональных элементов жанра: «Можно говорить о стилистическом противостоянии двух элементов, которые представлены противоположными группами эпитетов и других образных единиц. <...> Разрыв между двумя планами оказывается куда большим, соответственно, сильнее и комический эффект» [Лысков 2003]. При всем этом из поля зрения исследователей ускользает лежащий на поверхности факт близости садистского стишка анекдоту как таковому. Неожиданная, непредсказуемая пуантирующая развязка свойственна в той или иной степени проявленности всем текстам стишков: «Девочка Маша купаться пошла / В среду нырнула, в субботу всплыла» (№89). Именно закон пуанты современный исследователь полагает главным жанрообразующим принципом анекдота (см.: [Курганов 2015]).

Анекдот занимает значительное место в поэтике русского постмодернизма. Он становится сюжето- и жанрообразующим компонентом прозы С. Довлатова (см.: [Орлова 2010]) и романа В. Войновича «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина» (см.: [Авдонин 2011]), определяет художественное

своеобразие книги В. Пьецуха «Русские анекдоты», является объектом изощренной литературной игры в романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота».

Таким образом, поэтику комического в садистских стишках и русской постмодернистской литературе, при всех различиях прагматики и семантики фольклорных и литературных текстов, сближают деконструкция языка официальной культуры, пародийное начало, общность художественных приемов.

3.2.2 Карнавальное начало в постмодернистской литературе и поэтике садистского стишка

Попытку рассмотреть природу смеха садистских стишков в контексте народной смеховой культуры предприняла Л. А. Кучегура в своей диссертации «Специфика смеха в современном детском стихотворном фольклоре» [Кучегура 2000]. Опираясь на концепцию карнавального смеха М. М. Бахтина, исследовательница выделила основные черты карнавального мироощущения в постфольклорном жанре: восприятие мира в его веселой относительности, осмеяние всего самого ценностного, полноту разрушения неупорядоченного мира карнавала, амбивалентность образов, объединяющих противоположные полюсы (смех-страх, смех-смерть, смех-агрессия) в одно карнавальное целое.

Теория М. М. Бахтина была осмыслена в диссертации с учетом работы О. М. Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра», в которой раскрывается ритуальная амбивалентность жанров и персонажей в народной обрядовой культуре и показывается амбивалентная роль осмеяния в фольклоре. В то же время, как показал В. Я. Пропп в статье «Ритуальный смех в фольклоре», обрядовый смех был лишен деструктивного начала, поскольку в его основе лежало игровое отношение к серьезному. Эти выводы ученых позволили Л. А. Кучегуре указать на близость садистского стишка смеховому миру народного карнавала. Однако далеко не все особенности карнавальной специфики жанра были выявлены автором этой содержательной работы. Рассмотрим их подробнее с учетом новых исследований природы комического и дискуссий

вокруг бахтинской концепции карнавального смеха⁶⁶.

Одной из важнейших особенностей карнавального мироощущения М. М. Бахтин полагал преобладание материально-телесной стороны жизни, откровенный физиологизм карнавала (см.: [Бахтин 1990: 23]). В садистских стишках образы диссоциированного тела⁶⁷, еды, питья, испражнений, половой жизни становятся основной чертой «садистской» поэтики: *«Маленький мальчик нашёл динамит – / Вон его череп на крыше висит»* (№ 16); *«Папины яйца стекли в сапоги»* (№ 4); *«<...> Трактор проехал, брызнула кровь. / Славная нынче будет морковь»* (№ 78); *«Маленький мальчик варил холодец. / По полу ползал безногий отец»* (№ 28); *«Ржавой отверткой на грязной фанерке / Делали дети аборт пионерке <...>»* (№ 40).

Постмодернистские тексты русских писателей изобилуют деталями подобного рода. В этом отношении наиболее показательным примером могут служить каннибалистические сцены из произведений В. Сорокина, доминирующие в его рассказах «Настя» и «Банкет»: *«Девушки просунули палочки сквозь золотую решетку, отщипнули кусочки мяса от сваренного тела Такамизавы, обмакнули в смешанный с хреном соус и отправили в рот. <...> Майо съела кусок плеча и мизинцы рук и ног; Наоми – губы, язык и кадык; Сайоми – глаза и гениталии; Мисато – сердце и ухо»* («Банкет») [Сорокин 2002: 383]. Непонятны причины такого развития сюжета рассказа, эпизод как бы «выхвачен» из какого-то более обширного повествования; при этом «отрывок», назовем его так, вполне завершен в смысловом отношении, и за мотивом поедания человеческого мяса скрывается идея *физического уничтожения / расчленения*

⁶⁶ См.: Сычев А. А. Природа смеха, или Философия комического. Саранск, 2003; Козинцев А. Г. Человек и смех. СПб., 2007. О дискуссиях вокруг бахтинской концепции карнавала (и ряда других его идей) см.: М. М. Бахтин: pro et contra. Творчество и наследие М. М. Бахтина в контексте мировой культуры: в 2 тт. СПб., 2002.

⁶⁷ Наличие в садистских стишках «сквозных в детской мифологии диссоциированных образов (“рука”, “зубы”, “глаза” и т.п.)» уже отмечалось исследователями (см.: [Чередникова 2002: 206]). Однако заметим, что диссоциация тела в страшилке кардинально отличается от «садистской» диссоциации: если образы тела в страшилке соотносятся с мифологической семантикой, то в садистских стишках это вывернутый, «десакрализованный» физиологизм человеческих внутренностей.

человека, являющая одной из центральных в творчестве писателя. Достаточно назвать, кроме вышеупомянутых, такие его произведения, как «Роман», «Голубое сало», «Соревнование», «Любовь», «Открытие сезона», «Заседание завкома» и др.

Необходимо заметить, что телесность в рассматриваемых постмодернистских и постфольклорных текстах предстает не столько в физиологическом аспекте, как это было у Рабле, на материале произведений которого строил свою карнавальную концепцию М. М. Бахтин⁶⁸ (т.е. когда тело целостно и функционально, а его физиологичность носит гротескный характер), сколько является расщепленной, шизоидной, а ее части автономны: это и «голубые глаза на сосне», и «кусочки мяса Такамизавы» у В. Сорокина, и многие другие детали⁶⁹.

Карнавальному мироощущению свойственен возрождающий смех, нарушающий любые табу. Телесный физиологизм привносит амбивалентную незавершенность в устоявшиеся культовые и церемониальные формы, он является жизненным источником карнавала, необходимым условием необратимого и постоянного перерождения⁷⁰.

Финальным эпизодом, венчающим галерею гротескно-физиологических образов садистского стишка, является *смерть*⁷¹, в изображении которой

⁶⁸ Ср. две разновидности телесного у Ф. Рабле: телесный физиологизм: «<...> он [Гаргантюа], посмеиваясь, отстегнул свой несравненный гульфик, извлёк оттуда нечто и столь обильно оросил собравшихся, что двести шестьдесят тысяч четыреста восемнадцать человек утонули, не считая женщин и детей» [Рабле 2008: 68] и расщепленная телесность: «И тут он одним ударом рассек ему голову – он пробил ему черепную коробку над самой височной костью, разворотил обе теменные кости вместе со стреловидным мостом и большей частью лобной кости, а заодно проткнул обе мозговые оболочки и глубоко проник в боковые желудочки, так что затылок, держась на одном только кожном покрове черепной надкостницы, повис над плечами наподобие докторской шапочки, черной снаружи и красной внутри» [Там же: 141].

⁶⁹ Отметим, что расщепленная телесность отнюдь не исчерпывает поэтику В. Сорокина. Во многих его текстах, в частности из сборника «Первый субботник» («Морфофобия», «Сергей Андреевич», «Геологи», «Первый субботник», «Санькина любовь», «Свободный урок», «Проездом» и др.), важную роль играет именно «отвратительный» физиологизм.

⁷⁰ Ср.: «В гротескном реализме материально-телесная стихия является началом глубоко положительным <...>» [Бахтин 2010: 29]. И далее: «Ведущий момент во всех этих образах материально телесной жизни – плодородие, рост, бьющий через край избыток <...> Снижение значит также приобщение к жизни нижней части тела, жизни живота и производительных органов, следовательно, и к таким актам, как совокупление, зачатие, беременность, рождение, пожираение, испражнение. Снижение роет телесную могилу для нового рождения» [Там же: 31].

⁷¹ Образы смерти носят в стишках ярко выраженный физиологический характер: «*Черное море, красный гуляш / Наш самолет приземлился на пляж*» (№86).

реализуется идея десакрализации культурных и жизненных ценностей: происходит *глумление над смертью*. Описание смерти вызывает не ужас, а смех, что позволяет, на первый взгляд, соотнести семантику стишков с карнавальной идеей возрождающего смеха, который смерть отменяет. Однако, если в карнавальной концепции М. М. Бахтина смех обладает возрождающим потенциалом, то в садистском стишке и прозе В. Сорокина о подобном возрождении говорить не приходится. Что же приходит здесь на смену карнавальному «возрождению», каким образом происходит трансформация идеи «возрождающего смеха»?

Смерть в садистском стишке «зрелищна» и страшна. Маленький мальчик (девочка и др.) неизменно умирает в агонии, не оставляя реципиенту надежды на карнавальное (или, точнее, сказочное) возрождение персонажа. Тем не менее, одна важная деталь служит дискредитации смерти (или, точнее, дискредитации *изображения* смерти), позволяя побороть страх перед ней: в садистском стишке *смерть тиражируется*. Идея тиражирования в свое время перевернула представления не только о «книге» («Галактика Гуттенберга»), но и об искусстве в целом, моментально обесценив идею оригинальности⁷². В случае садистского стишка можно констатировать подобную дискредитацию этических представлений о смерти. В каждом новом «садистском куплете» гибнет один и тот же мальчик, одна и та же девочка, бабушка, сантехник и т. д. Но, несмотря на то, что гибнут они бесконечно, в каждом новом куплете они с завидной настойчивостью спешат навстречу *новой* гибели. Говорить о тиражировании смерти позволяет и тот факт, что тексты стишков не могут быть выстроены последовательно, объединены в единый трагический сюжет. Каждый из них в этом смысле самодостаточен. Избыточность смерти в садистском стишке и прозе В. Сорокина необходимо рассматривать в деконструктивистском ключе: растиражированная смерть нивелирует художественный потенциал героизации

⁷² На тотальном обесценивании / разрушении этого понятия настаивает Ж. Бодрийяр – в эпоху тиражирования идея оригинала теряет свою значимость, все копии в каком-то отношении приобретают равноправный статус.

смерти в искусстве.

Карнавальный смех, по Бахтину, – это, прежде всего, смех народно-праздничный⁷³, который направлен и на самих смеющихся. В этом – главное отличие народно-праздничного смеха от смеха сатирического с его прямой или скрытой нравоучительностью. Для сатиры характерен смех отрицающий, при котором смеющийся противопоставляет себя осмеиваемому (см.: [Бахтин 1990: 16]).

Сатирическое осмеяние персонажей в целом чуждо садистскому стишку⁷⁴. Однако в этой связи стоит вспомнить суждения Д. С. Лихачева о специфике сатиры в древнерусской литературе: «Сатира в древнерусской литературе – это не прямое высмеивание действительности, а *сближение действительности с смеховым изнаночным миром*. При этом сближении *утрачивалась смеховая сущность изнаночного мира, он становился печальным и даже страшным*» [Лихачев 1987: 397] (курсив наш – С. П.). Садистский стишок, напротив, не утрачивает функции смеха, демонстрируя к тому же проявление «смехового изнаночного» механизма: гиперболизируя смерть маленького мальчика, садистский стишок не рассказывает о реальных ужасах «с улыбкой», а сближает действительность с кромешным миром, антимиром⁷⁵, даже в тех случаях, когда рассказывается о реальных событиях («Пахтакор»⁷⁶, «Ту-104»⁷⁷ и др.).

Позволим себе провести еще одну параллель, указав на сходство средневекового понимания антимира у Д. С. Лихачева («Антимир Древней Руси противостоит <...> не обычной реальности, а некоей идеальной реальности» [Лихачев 1987: 358]) с концепцией гиперреальности Ж. Бодрийяра: «реальность»

⁷³ Праздничность карнавала идет вразрез с комизмом стишка: однако и праздничность, в соответствии с законами антимира (о котором скажем ниже), в садистском стишке вывернута наизнанку, это праздник антимира, «антипраздник».

⁷⁴ Суждения некоторых исследователей об остросатиричном характере стишков подвергаются аргументированной критике в работе: [Лурье 2006: 290].

⁷⁵ Об антимире садистских стишков см.: Неёлов Е. М. Черный юмор «садистских стишков»: детский бунт кромешного мира [Неёлов 1996].

⁷⁶ Ср.: «<...> *Дернулась нитка. Заглох вдруг мотор. // Долго в футбол не играл “Пахтакор”*» (гибель футбольной команды в авиакатастрофе 1979 г.) (А).

⁷⁷ Ср.: «<...> *Петр поднатужился, стрельнул – и вот, / «Ту-104» в Москву не придет!*» (авиакатастрофа лайнера Ту-104, 1979 г.) (А).

прошедшая через медиа-технологии «цифровой обработки» неизменно приобретает симулятивные черты (см.: [Бодрийяр 2016: 29]). Здесь нет логики целенаправленного переворачивания, однако сближает обе концепции проецирование «реальности» в «идеальный» план, воплощенный в дискурсе.

Понятие антимира и конститутивное для него понятие антиповедения уточняются в работе С. Е. Юркова. Исследователь расширяет терминологическую дефиницию понятия «антиповедение» важным наблюдением: «<...> деструкция нормы способна осуществляться не только за счет точной “обратности” к ней, но и формой несоответствий <...>». И далее: «<...> “антиповедение” <...> есть такая форма намеренного и сознательного отклонения от общепринятой или предписываемой <...> нормы поведения, которая содержит <...> интенцию на дестабилизацию сложившегося культурно-социального порядка <...>» [Юрков 2003: 18-19]. Таким образом, новым в понимании понятия антимира становится не *перевернутый*, а *девиантный мир*. Стоит заметить, что именно *поведенческие девиации* («алкоголизм» у О. Григорьева и Вен. Ерофеева, «насилие» у Ю. Мамлеева, О. Григорьева и В. Сорокина, «безумие» у Саши Соколова) в русской постмодернистской литературе, как и в садистском стихе, входят в ряд доминантных стилеобразующих признаков.

3.3 Садистские сюжеты и десакрализация библейского текста в поэзии русского постмодернизма

Одним из ведущих «карнавальных» приемов русской постмодернистской литературы является ироническое разрушение «официального текста» культуры, дискурса власти, его десакрализация.

В русской постмодернистской поэзии последней четверти XX – начала XXI века идея десакрализации культурных и моральных ценностей стала ведущей в творчестве одного из лидеров ленинградского поэтического андеграунда О. Григорьева. Обратим внимание на основные садистские сюжеты и темы его поэзии. Во-первых, это тема *насилия*, в том числе *сексуального* («*Девочка красивая / в кустах лежит нагой. // Другой бы изнасиловал, / А я лишь пнул ногой*»

[Григорьев 1997: 155]), во-вторых, *насильственной смерти и каннибализма* («*В кустах с одной бутылкой / Сидели два божма, / И тут бегут с посылкой / Два толстых малыша <...>*»⁷⁸), в третьих, *десакрализации смерти* («*Иван*⁷⁹ *лежал с открытым ртом / В фуфайке на спине. // И сверху вниз кубинский ром / Лить приходилось мне. // Вдруг замечаю - что за черт! / Осталось мне так мало – / Я лью да лью, а он уж мертв, / Грамм восемьсот пропало*» [Григорьев 1997: 200]).

В черном юморе поэзии О. Григорьева присутствует несомненное типологическое родство с поэтикой садистского стишка: «*Шел я мимо пилорам – / дальше шёл я пополам*» [Там же: 173]. Приведем в качестве примера такого сходства фольклорный текст: «*Маленький мальчик на льдинке играл, / Сзади к нему ледокол подплывал. // Долго смеялись на палубе дети: / Справа пол-Пети и слева пол-Пети*» (№ 92). Не случайно первые исследователи садистских стишков пытались доказать литературное происхождение этого фольклорного жанра ссылками на тексты О. Григорьева.

Зачастую постмодернистское стирание границ нивелирует различие между языком советского официоза и другим текстом высокой культуры – библейским (при том, что библейский дискурс не был апроприирован советской властью и был контркультурен по отношению к ней). Оно может быть сопоставлено с суждением М. М. Бахтина о карнавальной эстетике: «Снижение и низведение высокого носит в гротескном реализме вовсе не формальный и вовсе не относительный характер. “Верх” и “низ” имеют здесь абсолютное и строго топологическое значение. Верх – это небо; низ – это земля; земля же – это поглощающее начало (могила, чрево) и начало рождающее, возрождающее (материнское лоно)» [Бахтин 2010: 31]. Не углубляясь в метафизический характер семантики «верха» и «низа», заметим, что различие между противоположными библейским и «официозным» советским текстами стирается именно благодаря *топологической соположенности* названных феноменов – их принадлежностью «высокой культуре».

⁷⁸ Цит. по: <http://lib.ru/ANEKDOTY/grigor.txt> (дата обращения: 18.12.16).

⁷⁹ В интернет-публикациях встречается иная версия: «*Петров лежал <...>*». См., например: <http://ironicpoetry.ru/autors/grigorev-oleg/petrov-lezhal-s-otkritim-rtom.html> (дата обращения: 18.12.16).

Библейские мотивы и сюжеты у Григорьева развертываются в стилистике садистского стишка. Символика Тайной вечери присутствует в каннибальском сюжете стихотворений «Я был связан туго, до боли...», «Среди молока и сливок...» о поедании женой лирического героя и его превращении в окорок и масло [Григорьев 1997: 183]. Библейский сюжет о том, что вина за первородный грех лежит на женщине, воплощается в цикле четверостиший о жестоком и немотивированном убийстве жен. Приведем два характерных примера.

*«Сидоров с красным носом
Так, без всякого повода,
Пристукнул жену насосом –
Когда ходили с ней по воду»*
[Там же: 186].

*«Скокарев с сизым носом
Так, без всякой причины,
Зарезал жену под откосом
И запил от кручины»*
[Там же].

Для адекватного понимания стихов Григорьева с подобными абсурдными сюжетами необходимо узнавание читателем их библейского претекста.

В другом цикле четверостиший его структурной моделью является не библейский сюжет, а новозаветная цитата из Евангелия от Матфея (Мф. 7, 7) «Просите, и дано будет вам; ищите, и обрящете; стучите и отворят вам»:

*«Участковый стал в двери стучать
Я за ним в глазок следил, даже в оба.
С таким же успехом он мог стучать
В крышку моего гроба»*
[Григорьев 1997: 205].

По мнению Е. В. Хворостьяновой, которой принадлежат эти наблюдения, интертекстуальная связь с библейским претекстом является одним из элементов

эмблематической структуры лирики О. Григорьева и не может быть редуционистски рассмотрена вне других планов: «Поэтическое творчество Григорьева, рассмотренное как единый текст, дает возможность выделить три устойчивых составляющих эмблематической структуры: 1) предметный план, <...> представительство внетекстовой реальности <...>; 2) план идиостилия, который можно соотнести с пояснительной подписью традиционной эмблемы; 3) интертекстуальный план, соотносимый с девизом эмблемы <...>» [Хворостьянова 2002: 104].

В лирике Игоря Иртеньева мы наблюдаем сходные принципы работы с библейским интертекстом. Остановимся на анализе его стихотворения «Людей хороших узок круг», написанном с опорой на основной новозаветный сюжет. Приведем это стихотворение полностью:

*«Людей хороших узок круг,
Скажу тебе, сынок,
Их можно счесть по пальцам рук,
На крайний случай – ног.*

*Их, почитай, сынок, с тобой
Десяток-полтора,
Но в царствие мое любой
Проскочит на ура.*

*Плохих людей, наоборот,
Кругом хоть пруд пруди,
Они, сынок, и есть народ –
В него ты не ходи.*

*Там безразмерный уют,
Там длинная тоска,
Там сильно пьют, там сладко бьют –*

С оттяжкой, с носка.

Ты будешь очень одинок

Средь них в одном лице.

Побереги себя, сынок,

Подумай об отце.

Ужель тебя, с такой душой,

Я брошу этим псам?

А впрочем, ты уже большой –

Решай, пожалуй, сам» [Иртеньев 2012].

Чтобы адекватно проанализировать этот поэтический текст, мы, руководствуясь словами Р. Барта, «<...> прочитаем его настолько медленно, насколько это будет необходимо; читаем, делая остановки столь часто, сколь потребуется <...>» [Барт 1994: 425]. Для нас будет важным «увидеть, как текст взрывается и рассеивается в межтекстовом пространстве» [Там же].

На макроуровне стихотворение характеризуется следующими чертами. Жанр произведения – стихотворение-послание, носящее иронический характер. Ввиду того, что жанровые рамки размыты (что характерно для постмодернизма), жанр можно определить также как стихотворение-обращение, бурлескное стихотворение, пародию на евангелие. Последняя жанровая характеристика вытекает из анализа образного строя: стихотворение построено в форме монолога лирического героя-маски (причем монолог в некотором роде «диалогичен», это не такой тип монолога, который произносится «в пустоту», он предполагает слушателя, хоть и пассивного, в пространстве текста). Еще одно жанровое определение, возможное для этого стихотворения, – стихотворение-наставление.

Стилистику первого катрена определяют, на первый взгляд, банальные языковые клише: это и «узкий круг», и «счесть по пальцам рук». Об иллюзорности подобного «первого» прочтения скажем ниже. Начало второго катрена также не предвещает интеллектуальной игры, глубоких аллюзий; читатель поддается

авторской уловке, рассчитанной на простоту интерпретации.

Но уже с середины второго катрена Автор устанавливает жесткие дискурсивные рамки, и мы уже не можем интерпретировать образы свободно, мы помещены в русло традиции. Лексическая валентность слова «царствие» такова, что в большинстве приходящих на ум случаев оно используется в устойчивом выражении «царствие Божие», на это указывает, в частности, и старославянская форма слова «царствие». В таком случае диалог сына с отцом связывает образы персонажей с библейским дискурсом. Фигуры Отца и Сына настолько узнаваемы, что мы можем безошибочно определить систему персонажей – это Яхве и Иисус.

И вот Читатель уже в ловушке: намеренно простой смысл первого катрена также оказывается подчинен общей логике повествования. Мы видим, как речевое клише «*Их можно счесть по пальцам рук*» превращается в замечательную аллюзию и уже недвусмысленно отсылает к фигурам апостолов. На это же указывает и фраза «*Людей хороших узок круг*». Тот факт, что двенадцать человек не могут быть посчитаны десятью пальцами рук, требует некоторого уточнения, которое не замедляет внести автор: «*Их можно счесть по пальцам рук, / На крайний случай – ног*». Но в таком случае, здесь мы имеем дело с травестированием, переводом «возвышенного» в «низменное»: попытка пересчитать апостолов, используя подобный счетный материал, в определенных дискурсах была бы названа кощунственной. Кроме того, сама идея счета с использованием не абстрактных математических символов, а столь материальных предметов, как пальцы, отсылает уже к дидактике начальной школы, или «народным»⁸⁰ способам счета. В таком случае мы вправе задать вопрос: какую или даже сколько «масок» использует автор? Выходит, что это Яхве с сознанием школьника. Надо полагать, что такой тип литературной маски

⁸⁰ Ср. со счетом на пальцах у О. Григорьева: «Считал я в камере время, / Пальцы загибая со злом <...>» и средневековым счетом на пальцах (об этом подробнее см.: Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. М., 1992. С. 311). Вот что пишет Е. В. Хворостьянова о счете у Григорьева: «Счет на пальцах, которым пользовался средневековый человек, приводит героя к неутешительному результату, воплощенному в пластике раздвоения комического и трагического зрительных образов – кукиша и затянутой петли» [Хворостьянова 2002: 108]. Таким образом, подобный счет приобретает у Григорьева трагикомический оттенок.

(школьник, ребенок) помогает дистанцироваться от изображаемого, рассматривать ситуацию *остранненно* (термин В. Шкловского), что и помогает преодолеть религиозные стереотипы и выйти на карнавальную сцену.

Третий катрен также содержит ироническую аллюзию. Это, безусловно, – миф о потопе: *«Плохих людей, наоборот, / Кругом хоть пруд пруди»*. И снова бытовое клише превращается в блестящую игру слов. Фраза: *«Они, сынок, и есть народ – / В него ты не ходи»*, – может быть проанализирована с учетом синтагмы «хождение в народ», отсылающей не столько к «акциям» т.н. «народников», сколько к «миссии» Христа, которая уподобляется просветительской, даже пропагандистской, вызывающей ассоциации с коммунистическим дискурсом; его преодолением, в известной степени, занята русская постмодернистская литература. Вне библейского прочтения такие фразы, как *«побереги себя, сынок»*, *«подумай об отце»*, звучат до пошлости тривиально, но благодаря ироничному переосмыслению и травестированию сакрального (что также очень актуально и для постфольклора) приобретают «второе дыхание». В следующей фразе акцентируется тема предсмертного одиночества и оставленности Христа: *«Ты будешь очень одинок»*.

Но концентрация пафоса стихотворения приходится на заключительный катрен: *«Ужель тебя, с такой душой, / Я брошу этим псам? // А впрочем, ты уже большой – / Решай, пожалуй, сам»*. Фраза *«Ужель тебя, <...> Я брошу этим псам?»* отчетливо прочитывается в библейском контексте: «Нехорошо отнять хлеб у детей и бросить его собакам, – сказал Он» (Мф. 15, 26), а также: «Не давайте святыни псам и не бросайте жемчуга вашего перед свиньями, чтобы они не попрали его ногами своими» (Мф. 7, 6). Соломон и ап. Петр сравнивают грешников с псами (Притчи 26:11, 2 Петра 2:22). Несмотря на «отцовское сочувствие» будущим страданиям Христа в последних двух строчках происходит перекодировка стихотворного текста, Иисусу предоставляется свобода действий. Таким образом, Иисус оказывается в ситуации экзистенциального выбора. Его поступок («миссия», «жертва») представляется нам не как предписание, неизбежный и трагический фатум, рок etc., а как собственный выбор, лишенный

дальновидности и по-юношески импульсивный и непредусмотрительный. Тема предсмертных мучений Христа, соотносимая с новозаветными сценами садистских истязаний «Царя Иудейского», в лирическом сюжете стихотворения отсутствует, но является для внимательного читателя подсознательным трагическим фоном: *«Там безразмерный неуют, / Там длинная тоска, / Там сильно пьют, там сладко бьют – / С оттяжкой, с носка».*

На микроуровне нашего анализа мы должны отметить те приемы и средства, на которых построен комический эффект. Ритмический рисунок стихотворения – чередующийся 4-х и 3-х стопный ямб с мужскими рифмами (неотступно следующая в сознании параллель, в которой используется тот же стихотворный размер, – песенка Винни-Пуха «Куда идём мы с Пятачком» в вольном переложении Б. Заходера). В стихотворении активно используются фразеологизмы, разговорная лексика. Выделим художественные приемы, на которых построен текст: антитеза *«Людей хороших узок круг, / <...> Плохих людей, наоборот, / Кругом хоть пруд пруди»*; повторы (анафоры): *«Там безразмерный неуют, / Там длинная тоска, / Там сильно пьют, там сладко бьют <...>»*; внутренняя рифма: *«Там сильно пьют, там сладко бьют»*. Собственно комический эффект создается, как уже говорилось, благодаря сниженной разговорной лексике, языковым клише, аллюзиям и травестированию. Ироническое остраннение новозаветного текста обнажает его глубинный экзистенциальный посыл и дает возможность прочесть его под новым, поэтическим углом зрения.

Перевод Григорьевым и Иртеньевым высокого библейского текста в дискурс обыденной жизни с ее бытовыми трагедиями и повседневным садизмом человеческих отношений, с одной стороны, свидетельствует о его десакрализации, а с другой – является способом напомнить читателю об утраченных этических ценностях. Анализ библейского претекста в поэзии О. Григорьева и И. Иртеньева позволяет увидеть не только способы и формы его постмодернистской десакрализации, но и показать роль мотивов и стилистики садистского стишка в этом процессе.

3.4 Мотивная структура садистского стишка в русской постмодернистской литературе

Среди важнейших художественных принципов и приемов, обеспечивающих, по мнению М. Л. Лурье, «исключительное своеобразие садистских стишков», выделяются такие особенности поэтики жанра, как «стремление к лаконизму и формульности, соблюдение “комиксного” принципа смены изобразительных планов, устойчивость в использовании метонимического способа изображения смерти, ограниченность набора сюжетных мотивов и элементов топики, заданность и немногочисленность структурно-композиционных схем» [Лурье 2006: 306].

Основные сюжетные мотивы садистского стишка нашли широкое отражение в поэзии и прозе русского постмодернизма. В современной детской поэзии есть жанрообразующие тексты, которые могут быть соположены им структурно, – это «вредные советы». Именно потому фольклорный жанр садистских стишков и литературный жанр «вредных советов» Г. Остера так близки между собой. В современной школе жанровая модель вредных советов уже давно стала фольклорной.

Симптоматично, что «советы» и «стишки» объединяет хронология появления (последняя четверть XX века), потенциальная репликаторность жанровой модели (воспроизводимость, тиражируемость, отличающая любое фольклорное произведение) и парадигмальная установка на пастиш. Мы рассмотрим мотивные соответствия названных жанров, прежде всего на примере творчества Григория Остера, родоначальника жанра «вредных советов»⁸¹.

Мотив *утопленничества* садистского стишка («*Маленький мальчик играл в водолаза <...>*» и «*Девочка Оля купаться пошла <...>*»⁸²) проявляется у Г. Остера в присущей ему пародийной манере:

«Если всей семьей купаться

⁸¹ М. Эпштейн и А. Генис включают его в число писателей-постмодернистов. См.: [Epstein, Genis 1999: 491]. См. также: [Рудова 2008].

⁸² См.: [Чередникова 1995: 69,71].

*Вы отправились к реке,
 Не мешайте папе с мамой
 Загорать на берегу.
 Не устраивайте крика,
 Дайте взрослым отдохнуть.
 Ни к кому не приставая,
 Постарайтесь утонуть»⁸³.*

Необходимо при этом заметить, что пародийность Г. Остера имеет достаточно сложный характер и не объясняется одним «желанием некоторых детей делать все наоборот». Здесь действует логика «антимира» (Д. С. Лихачев), переворачивания культурных норм, которая запускает механизм остраннения и позволяет дистанцироваться от прямолинейного дидактизма советской детской поэзии. Произведения поэта в значительной степени ориентированы на взрослых (или на детей, которые, получив подобную «прививку» в будущем, станут *другими взрослыми*, отличными от *нынешних*).

Г. Остер не обходит стороной и другой распространенный мотив садистского стишка – *падения с высоты*⁸⁴:

*«Кто не прыгал из окошка
 Вместе с маминым зонтом,
 Тот лихим парашютистом
 Не считается пока.
 Не лететь ему как птице,
 Над взволнованной толпой,*

⁸³ Стихи Г. Остера цитируются без пагинации по электронной версии его книги: [Остер 2010].

⁸⁴ Его распространенность в детском смеховом фольклоре может быть засвидетельствована личными воспоминаниями диссертанта 1990-х годов:

*«Орленок, орленок,
 Ты падаешь с крыши.
 Все ребра ломаешь о пятый карниз.
 Кишки - и повисли
 На орлёнкиной крыше,
 Все что осталось
 Падает вниз» (самозапись – С. П.).*

*Не лежать ему в больнице
С забинтованной ногой».*

В стихах, где этот мотив реализован гораздо жестче, целесообразнее говорить о мотиве *смерти от падения с высоты*: «*Маленький Рома по крыше гулял <...>*» (А).

Формат детского издания не позволяет писателю разрешить коллизию «в красках» садистского стихика: очевидно, что пребывание «в больнице с забинтованной ногой» – наиболее щадящий вариант увечий в результате падения из окна. Кроме того, стихотворение Г. Остера отличается от садистского стихика еще и тем, что герой «вредных советов» не является чьей-то жертвой, а самостоятельно идет опасности навстречу, бесстрашно преодолевая трудности с *наименьшими* потерями.

В цикле Дмитрия Александровича Пригова «*Всякое '90*» есть стихотворение, которое, не будь оно подписано автором, заняло бы свое место в фольклорном сборнике садистских стихиков:

*«Котеночек лежит премил
Что просто никакой нет силы
Но кто-то гвоздиком прибил
Его к дощатому настилу <...>»⁸⁵.*

(Ср. с фольклорным текстом: «*Дедушка бабушку опередил: / Внучку гвоздями к забору прибил*», № 97).

Здесь присутствует самый, пожалуй, распространенный мотив садистского стихика – мотив *насилия над другим*, связанный с *истязанием* жертвы. Ср.: «*Дети в подвале играли в гестапо / Зверски замучен сантехник Потапов*» (А).

Общий с садистским стихиком *мотив каннибализма* становится сюжетообразующим в стихотворении И. Иртеньева «*Съедобное*» (1980):

*«Маша ела кашу,
Мама ела Машу,*

⁸⁵ Цит. по: <http://www.libros.am/book/read/id/44391/slug/vsyakoe---90> (дата обращения 24.08.16).

*Папа маму ел.
 Ела бабка репку,
 Лопал бабку дедка,
 Аж живот болел.
 Славно жить на свете.
 Громче песню, дети!
 Шире, дети, круг!
 Ни к чему нам каша
 На планете нашей,
 Если рядом – друг» [Иртеньев 2003: 30].*

Поэтической деконструкции автор подвергает не только соцреалистический язык детской песни и политической агитки, провозглашавших альтруизм и дружбу народов, но и сам акт письма. Формально поэтический текст не нарушает структуры цепочной композиции, характерной для жанра кумулятивной сказки. Однако традиционная сказочная схема «бабка за дедку, дедка за репку» оборачивается в данном случае новой иерархией пищевой цепочки «каша-Мама-мама-папа» и «репка-бабка-дедка». Первое звено такой цепи предстает как наиболее уязвимое, последнее же, будучи всецело «фаллоцентристским» (Ж. Деррида), замыкает эту цепь. Этим, однако, стихотворение не заканчивается: в качестве пресуппозиции такого мироустройства выступает уже названный соцреалистический дискурс (и проявляющийся в речевых клише «шире круг», «на планете нашей», «если рядом друг»), подвергающийся деконструкции целиком. Механизмом деконструкции в данном случае выступает буквализация слогана (в развернутом виде выглядящем так: человеку не нужно заботиться о хлебе насущном, если у него есть друг) или пословицы («не имей сто рублей, а имей сто друзей»).

В стихотворении «Мечта о крыльях» (1982) иронически деконструируется фигура «тунеядца-кровопийцы», питающегося кровью и сырым мясом (ср. с мотивом *каннибализма* в садистском стишке):

«<...> Уклоняясь от работы

*И полезного труда,
 Совершал бы я налеты
 На колхозные стада.
 Я сырым питался б мясом,
 Я бы кровь живую пил,
 Ощущая с каждым часом
 Прибавленье свежих сил <...>»*
 [Иртеньев 2003: 40].

Образ «кровопийцы» буквализирован (ср. с буквализациями в каннибальском сюжете «Насти» В. Сорокина – «новоиспеченная», «просить руки дочери»). Такая языковая игра имеет давнюю отечественную традицию: в смеховой культуре Древней Руси, по замечанию Д. С. Лихачева, «разрушение значения слова», приведение «неверной этимологии» (или неуместной) является отличительной чертой «балагурства» и составляет одну из «национальных русских форм смеха» [Лихачев 1987: 363].

Череду «гастрономических» мотивов садистского стишка можно дополнить мотивом *обглаживания трупа*: «<...> *Не повезло первокласснику Стасу: кошки всю ночь ели свежее мясо*» (№ 37). В поэзии О. Григорьева этот мотив приобретает трагико-иронический оттенок экзистенциального одиночества и отчужденности от мира:

*«Ни баб, ни выпивки, ни денег –
 Такое злое было лето.
 Я закопался в муравейник –
 Пусть обглодают до скелета <...>»*
 [Григорьев 1997: 146].

Сюжетный мотив *отравления* и мучительной смерти из-за него приобретает популярность в постфольклоре и литературе, вероятно, с середины 1980-х годов. Целый ряд текстов этого времени (прозаический, поэтический и фольклорный) демонстрируют использование общей мотивной структуры. Прецедентным является текст садистского стишка *«Бабушка внучку со школы ждала /*

Цианистый калий в ступке толкла <...>» (№97). В нем происходит «снижение» сюжетной ситуации путем перевода события – отравления смертельным ядом – в буднично-бытовой ряд.

В стихотворении О. Григорьева (1984) этот мотив реализован следующим образом: «*Чтобы яблоки были ядовитые, / Надо в ствол мышьяку вогнать. // Все детки в округе будут убитые, / Если станут в садик ваш залезать*» [Григорьев 1997: 135].

Возьмем в качестве параллельного примера отрывок из рассказа П. Пепперштейна «Ватрушечка» (1985): «*Не лучше ли сразу начинить пирожок мышьяком, как это учинили Пуришкевич и молодой князь Юсупов, готовясь к визиту Распутина? Мышьяк хорошо прятать в творог. Тогда получится ватрушечка*» [Пепперштейн 1998: 230]. Необходимо отметить внешнюю игривость языкового оформления названия вида выпечки – не «ватрушка», а именно «ватрушечка». Это подчеркивает оксюморонность номинации, скрывая в плане содержания идею насильственной смерти и насмешки над ней. Причем оксюморон, традиционно понимаемый как сочетание несочетаемых компонентов, демонстрирует характер постмодернистского эклектизма.

Среди прозаических текстов, использующих мотивную структуру садистского стишка, следует особо отметить произведения Ю. Мамлеева. Обратимся к его рассказу «Нога» и отметим в нем характерные садистические мотивы. Помимо выделения общего для страшилки (о модели которой у Мамлеева шла речь в предыдущей главе) и садистского стишка *мотива диссоциации телесных образов* (рука, глаза, пальцы, голова, нога), следует указать на его функциональные жанровые различия. В страшилке диссоциированные части тела не подвергаются смеховой дискредитации, в то время как в садистском стишке она является ключевой особенностью поэтики: диссоциация тела уже не вызывает здесь страха⁸⁶.

Расщепленная телесность у Ю. Мамлеева тоже не вызывает ужаса

⁸⁶ Ср. «*лихо летело горящее тело*» (№43), «*вынес вареного мяса кусок*» (№34), «*ее голубые глаза на сосне*» (№82) и под.

(читатель, с одной стороны, находится в недоумении, с другой, персонаж рассказа не боится своей отрезанной ноги), но и не подвергается смеховой дискредитации: условия получения ноги напоминают несмешной абсурдистский гротеск. Более того – нога превращается в *сакральный объект*⁸⁷: «Засушенная нога во всем ее виде висела в комнате на стене⁸⁸, но Савелий не решался ей поклоняться»⁸⁹. Такое художественное воплощение мотива расчленения тела выглядит абсолютно нерелевантным и для страшилки, и для садистского стишка.

Вместе с тем, в рассказе присутствуют характерные для садистского стишка мотивы диссоциации телесных образов, не претерпевшие никакой трансформации: «*О!* – завопил Савелий и бросился... Туда... Первым **отлетел костыль...** Потом **голова...** Точно подкинутая какой-то неизъяснимой силой, **она, оторвавшись от туловища**, сделала мягкий, плавный полет высоко над домами, чуть застыв над миром в лунном свете ноги. Савелию даже показалось, что его голова чуть улыбнулась ноге, когда покорно опускалась где-то там, за домами. <...> Наконец, произошло уже нечто совсем невообразимое <...>. **Распавшиеся части Савелиинога тела так и лежали до утра, пока их не подмели дворники. Из костыля дети сделали пулемет. А голову нашли на пустыре** зашивленные черные ребята. Они с наслаждением гоняли ее как мяч, играя в футбол под восторженные пьяные выкрики такой же странной толпы. **Кто-то бросал в голову шляпы**» (здесь и далее все выделения в текстах Мамлеева принадлежат нам – С. П.).

В представленном отрывке обращают на себя внимание *мотив вредоносности частей распавшегося тела*, а также ряд *деталей и образов*, заимствованных из садистских стишков: костыль, превращенный в пулемет (ср.: «*Маленький мальчик нашел пулемет*», №11), голова в качестве футбольного мяча

⁸⁷ Ср. также специально акцентированные образы горла, брюха, головы в прозе Ю. Мамлеева.

⁸⁸ Ср. с сюжетным мотивом садистского стишка: «<...> *Мальчик хотел посмотреть на систему... // теперь его можно повесить на стену*» (№56).

⁸⁹ Здесь и далее произведения писателя цитируются без пагинации по электронному ресурсу: РВБ: Мамлеев Ю. В. Собрание сочинений // URL: <http://rvb.ru/mamleev/contents.htm> (дата обращения: 18.12.16).

(ср.: «<...> Долго пинали несчастное тело...// Никто не вступился – били за дело», №72), дворник (ср.: «Долго его соскребали с асфальта», №48), пустырь. Завершает картину очередной абсурдистский гротеск-перевертыш «Кто-то бросал в голову шляпы». Уже не шляпа становится средством сбора чего-то (подаяний, например): бросают не *что-то* в шляпу, а именно *шляпу* во *что-то*. Подобное функциональное переворачивание позволяет говорить о следовании Ю. Мамлеевым поэтике антимира, кромешного мира, в котором даже смех (при том, что явное присутствие комического вычленив в прозе писателя весьма проблематично) не отменяет ужаса бытия. Смеховая функция, будучи одной из функций текста, атрибутируется в прозе Ю. Мамлеева персонажам, воплощаясь в мотиве хохота, особого *не-комического смеха*.

Не менее значим в малой прозе Ю. Мамлеева и *мотивно-образный уровень* ее взаимодействия со «страшной» постфольклорной традицией. Рассмотрим его на примере рассказа «Утопи мою голову», в поэтике которого соединяются мотивы и образы садистского стишка и страшилки. Он начинается с введения двух «страшных» мотивов: *отрезания головы* и *предостережения / просьбы покойника во сне*: «Утопи, негодяй, мою голову... – услышал я во сне холодное предостережение, сказанное четырнадцатилетней девочкой Таней, которая за день до того повесилась у нас под дверью». Сюжет рассказа ретроспективен: «Собственно, история была такова. Во-первых, она вовсе не повесилась. Это я сказал просто так, для удобства и легкости выражения. Таня засунула голову в какую-то строительную машину, и, когда **что-то там сработало**, ей **отрезало голову, как птичке, и голова упала на песок**».

Натуралистическое описание самоубийства героини изобилует характерными мотивами садистских стишков. Во-первых, появляется упоминание стройки (распространенный топос садистского стишка) и строительной техники (башенный кран, самосвал, каток в садистском стишке смертельно опасны): «засунула голову в какую-то строительную машину». Во-вторых, актуализируется

«вредоносность» предмета самого по себе: «*что-то там сработало*»⁹⁰. Это свойство предмета характерно как для страшилки, так и для садистского стишка: здесь техника зачастую также функционирует «сама по себе», за исключением случаев, когда вредителем оказывается «*добрый дядя*» или «*добрая тетя*»: «*сзади к нему подъезжал самосвал*», «*танком ему переехало ноги*», «*трос оборвался*» и под. В-третьих, на первый план выходят *мотивы членовредительства со смертельным исходом и диссоциации телесных образов*. Как и в садистском стишке, которому чужд любой психологизм, смерть героини носит немотивированный характер: «*Покончила она с собой по неизвестным причинам*». Однако виновник ее смерти позднее будет назван: «*Говорили, правда, что ее – часа за два до смерти – остановил на улице какой-то **мужчина в черной шляпе и что-то долго-долго шептал ей в ухо**. И такое нашептал, что она возьми – и покончи*». Им окажется комсорг Прохоров: «*P. S. Позже я узнал, что человек, подходивший к Тане перед ее смертью и что-то шептавший ей, был Прохоров*».

Так появляется в тексте еще один образ постфольклорного происхождения – «*добрый дядя*» садистского стишка, способствующий скорейшей гибели персонажа. С ним связан и мотив маниакального преследования, характерный для сюжетов садистских стишков⁹¹.

К комплексным мотивно-образным заимствованиям из садистских стишков можно отнести и мотивную структуру рассказа Ю. Мамлеева «Жених»: «*Пелагея Андреевна Кондратова, суетливая женщина лет сорока пяти, в пуховом платке и обычных очках, потеряла дочку, первоклассницу. <...> Раздавил ее на дороге, прямо против окон Пелагеи Андреевны <...> начинающий шофер Ваня Гадов. <...> он ехал на непомерно большом <...> грузовике. <...> Дите уже представляло собой ком жижи <...> Санитары <...> совком сгребли остатки **девчушки** в медицинский мешок и увезли <...> Очень скоро на улице стало как*

⁹⁰ Ср. с аналогичной картиной смерти / расчленения в рассказе В. Сорокина «Любовь».

⁹¹ Попутно заметим, что «*добрый дядя*» из стишка приобретает черты образа педофила в стихотворении О. Григорьева «Сатир» (1984): «*Дети строят лабиринт, / А какой-то дядя, / Точно штопор или винт, / Так и вьется сзади <...> Пропилил окошко / В детский наш сортир. // Этот дядя с рожками, / Видимо сатир*» [Григорьев 1997: 136].

обычно, опять понеслись вперед автомобили, проезжая по темному <...> **пятну на асфальте**».

В данном случае обращает на себя внимание не только *мотив трагической смерти* под колесами грузовика⁹², но и *система образов* – маленькая девочка, ком жижи, совок, в который «сгребли остатки»⁹³, и, наконец, пятно на асфальте.

Таким образом, можно говорить как о прямом заимствовании литературой мотивов садистского стишка, так и влиянии его поэтики на образную систему литературных произведений. Сопоставление мотивной структуры садистского стишка и конкретных художественных текстов дает возможность выявить моделирующие функции постфольклорных сюжетных мотивов в русской постмодернистской литературе.

3.5 Топосы садистского стишка в поэтике русской постмодернистской литературы

Художественное пространство садистского стишка можно рассматривать в двух аспектах: путем анализа реальных пространственных маркеров и в аспекте тех мифологических коннотаций, которыми пространство наделяется.

Разделение на основе реальных топологических маркеров мы будем условно называть «внешним» (под топологическими маркерами подразумеваются различные детали, присущие только определенным населенным пунктам, а также типы построек или локусов), а на основе присущих коннотаций – «внутренним» (этот аспект также можно называть мифологическим, ввиду обусловленности немотивированной бинарной оппозицией *своего / чужого*).

Пространство города в садистском стишке сосуществует с пространством деревни. Есть также и промежуточные топосы: пространство дома, когда невозможно определить, какой это тип дома – городской или сельский – по имеющимся маркерам, например, по наличию в нем лифта; пространство

⁹² Ср.: «Едет Ваня на машине / Весь размазанный по шине» (А).

⁹³ Ср.: «Маленький мальчик на крыше гулял. / Кончилась крыша и мальчик упал. / В воздухе сделал красивое сальто... / Долго его соскребали с асфальта» (А).

сада/парка в текстах типа *«Маленький мальчик на дерево влез. // Дед Афанасий достал свой обрез. // Выстрел бабахнул. Дворник упал. // Сзади мальчишку отец прикрывал»* (№ 73 Бб). Это «внешний» аспект разделения. Следует отметить тот факт, что эти топосы не противопоставляются друг другу, чего следовало бы ожидать в контексте идей о противостоянии города и деревни как двух вечно враждующих локусов со своим жизненным укладом и традициями. Процесс стирания различий отмечен как одна из тенденций развития современного общества в работе Ф. Джеймисона, в которой он говорит, что происходит «нейтрализация прежнего напряжения в отношениях между городом и селом, между центром и провинцией через появление пригорода и процесс универсальной стандартизации» [Джеймисон 2000].

Пространство деревни представлено следующими маркерами: собственно деревня: *«Маленький мальчик нашел пулемет. // Больше в деревне никто не живет. // Кроме деда Архимеда, / У которого торпеда»* (№11 +А); поле: *«Девочки в поле цветы собирали, / Мальчики в поле в индейцев играли. // Таня нагнулась – в жопе топор... // Метко стреляет индеец Егор!»* (№81 А); лес: *«Дед Митрофаныч присел на пенёк: / «Ох, и тяжелый сегодня денек!» // Долго над лесом летали штаны... // Вот оно, подлое эхо войны!»* (№85); река, речное дно: *«Тихо спустились два трупа на дно... // Жалко! Пропали билеты в кино»* (№ 90); огород: *«Маленький мальчик в огороде лежал, Маленький мальчик работу искал <...>»* (№ 78) и др.

И даже если местом действия является поле – зачастую не ясно, что это за поле, судя по его описанию, это поле, вероятно, заброшено⁹⁴, на нем не ведется никаких сельскохозяйственных работ. В таком поле может быть найден опасный предмет, например «граната»: *«Девочка в поле гранату нашла. // “Что это, папа?” – спросила она. // “Дерни колечко!” – ей папа сказал. // Долго над полем*

⁹⁴ Коррелятом такого поля в городском пространстве является «пустырь», являющийся, с одной стороны, потенциальной площадкой нового строительства, а с другой – остающийся культурно неосвоенным пространством, в этом смысле выполняя пограничную функцию (ср. у Ю. Мамлеева в рассказе «Нога»: *«А голову нашли на пустыре завшивленные черные ребята. Они с наслаждением гоняли ее как мяч, играя в футбол под восторженные пьяные выкрики такой же странной толпы»*).

бантик летал» (№13). Если поле активно засеивается, шансов найти там что-либо опасное значительно меньше. Кроме того, в поле часто собирают цветы, что также подчеркивает маргинальность, периферийность этого топоса. Это невозделанное поле⁹⁵. Иными словами, «деревенские» топосы садистского стишка несут опасность, если они не подвергнуты культурной обработке: это природа в «первозданном» виде – лес и поле.

В «городских» текстах происходит диаметрально противоположное переверачивание семантики локусов. Здесь трудно выделить непосредственно природные маркеры, но опасными становятся как раз места культурно гиперосвоенные и подвергающиеся постоянному контролю (ослабевающему, однако, в момент разворачивания действия). Наиболее распространенными являются следующие топосы: стройка – апофеоз освоения пространства – *«Маленький мальчик по стройке гулял, / В бочку с бензином случайно попал <...>»* (№ 63); подвал – метафора контролируемости «жизненных» процессов дома, его «сердце», средоточие различных водонапорных кранов, труб, линий теплосетей, приборов измеряющих давление и т. п. – не случайно в одном из текстов: *«Маленький мальчик в подвале играл / Разные кранчики там открывал. // Только под утро горячий поток / Вынес вареного мяса кусок»* (№34); лифт: *«Маленький мальчик на лифте катался. // Все хорошо. Только трос оборвался <...>»* (№ 42); крыша: *«Маленький мальчик на крыше играл. // Ветер подул – мальчик упал. // Гулко о землю грохнулись кости... // Никто не поедет к бабушке в гости!»* (№ 46 А); улица, дорога: *«Маленький Додик играл на дороге – / танком ему переехало ноги <...>»* (А); рельсы: *«Ваня и Маня по рельсам гуляли, / Ваня и Маня, споткнувшись, упали. // Быстро промчался экспресс из Сибири. // Было их двое, а стало четыре»* (№ 76 А); трансформаторная будка: *«Мальчик играл в трансформаторной будке. // Теперь на могиле растут незабудки»* (№69) и т. п.

Все эти места маргинальны, закрыты для детей, но при этом всегда функциональны, технологичны. Если мы уйдем от узкого понимания культуры как

⁹⁵ Единственным, пожалуй, исключением является текст *«Двое влюбленных лежали во ржи»* (№79А).

совокупности т.н. «духовных» ценностей, то технология в этом случае выступает в роли культурного достижения, культуры, противопоставленной природе.

Городские топосы садистского стишка – подвалы, крыши, стройки и др. – несут смертельную опасность его героям. Маленькому мальчику не суждено спастись даже в песочнице: *«Маленький мальчик в песочке играл, / Сзади неслышно каток подъезжал. // Долго рыдала над мальчиком мать, / Пытаясь ребенка в рулончик скатать»* (№ 55). Смерть в данном случае не является следствием детской неосторожности, ее причиной становится включенность этого топоса во «взрослое» технологичное пространство: *песочек* оказывается не песочницей и местом детских игр, а кучей строительного песка, для игр не предназначенной.

С другой стороны, пространство садистского стишка маркировано «внутренне» – в соответствии с мифологической традицией разделения на *свое* и *чужое*. Мы можем определить эту маркированность лишь по косвенным признакам, т.к. «своего», в отличие от пространства страшилки, там попросту нет. Любое пространство в садистском стишке враждебно герою. Но это совсем не значит, что оппозиция *свой / чужой* не работает. Чужое, враждебное (при исключении своего, безопасного) недвусмысленно отсылает нас именно к обсуждаемой пространственной дихотомии.

Реальные топологические маркеры, представленные в садистском стишке, всегда наполнены семантикой скрытой угрозы, смертельной опасности. Подобный символический фон позволяет соотнести их с мифологическим пространством смерти. На первый взгляд, пространство стишков носит секулярный характер и не наделено инфернальными чертами. Однако подчеркнутая «злонамеренность» предметов самих по себе⁹⁶ позволяет не исключать инфернальную семантику при анализе садистских стишков. Техногенность угрозы не отменяет инфернального характера топосов садистского стишка. Другими словами, происходит

⁹⁶ Это свойство предметов характерно как для страшилки, так и для садистского стишка: здесь техника зачастую также функционирует «сама по себе», за исключением случаев, когда вредителем оказывается «добрый дядя» или «добрая тетя».

определенная «демонизация» техногенной среды, проявляющаяся в олицетворении опасных объектов и наделении их собственной волей: «сзади к нему подъезжал самосвал», «танком ему переехало ноги», «трос оборвался», «сзади комбайн стоял у межи» и др.

Топика садистского стишка занимает значительное место в пространственной структуре произведений русской постмодернистской литературы. Один из ключевых топосов постфольклорного жанра – *подвал* – маркируется в «стишке» героя рассказа В. Сорокина «Настя», построенном по семантической модели⁹⁷ «*Дети в подвале играли в гестапо / в садистов / в индейцев*» (№№ 35-39):

«Мораль сей басни такова:

Одна у Клёны голова

Другую оторвали

Две девочки в подвале»

[Сорокин 2002: 343].

Несколько иной семантикой наполнен этот топос в стихотворении О. Григорьева «В том числе»:

«Нашли труп

В системе отопительных труб <...>»

[Григорьев 1997: 153].

Подвал здесь является не сценой садистических утех, как в предыдущем тексте, а становится «гиблым» местом, наполненным семантикой скрытой опасности для «непосвященных», как в упомянутом выше садистском стишке «*Маленький мальчик в подвале играл <...> Только под утро кипящий поток / Вынес вареного мяса кусок*» (№ 34).

Топос *школа*⁹⁸ косвенно представлен в стихотворении «Лента Мёбиуса»

⁹⁷ Сделаем дополнительный акцент на понятии «семантическая модель», т.к. очевидно несоблюдение строфической модели садистского стишка (полиритмичная строфа вместо четырехстопного дактиля).

⁹⁸ Ср.: «*Ребята по школе катали покрывки – / Зверски задавлен был физик Кубышкин*» [Трыкова 1997: 98]. Другие примеры: «*<...> Долго смеялись над шуткой в РОНО: / Школа*

фигурами завуча, учителя, одноклассников:

*«<...> Вонзила в спину заколку.
А я взял веник и лезу на верхнюю полку.
Завуч с тазом скатился,
Вот ему и конец.
Над мертвым мертвец склонился,
Ощупал себя – и я мертвец.
Что это?!
Склеп или класс нашей школы?
Сидим за партами без трусов.
Но и учитель наш тоже голый!»*
[Григорьев 1997: 131].

Трансформации окружающих героя предметов обусловлены, на наш взгляд, логикой сновидения (отчетливо не артикулированной автором в самом тексте):

*«<...> А рядом Катя, которая Коля, который Лена.
Вдруг из меня вырастает полено
И превращается в новогоднюю елку <...>»*
[Там же].

Крайним пределом «страшного» в садистском стишке является образ мировой катастрофы, гибели мира после того, как маленькая девочка случайно нажала «красную кнопку». В стихотворении О. Григорьева ядерная угроза воплощена в топосе города, пережившего атомную бомбардировку:

*«Бомба упала, и город упал,
Над городом гриб поднимется.
Бежит ребенок, спотыкаясь о черепа,
Которые ему улыбаются»*
[Там же: 223].

Здесь трудно говорить о прямом влиянии садистского стишка, перед нами

стоит а в ней никого» (№ 18); «<...> Долго над шуткой смеялись дети: / Лысый директор висел в туалете» (№ 3).

трагический гротеск, своеобразная «улыбка смерти».

В более мягкой иронической манере обращается к топологии ядерной катастрофы И. Иртеньев в стихотворении «Девичья»:

*«Ветерок обдувает мне плечи,
Тихо дремлет загадочный лес.
Чу, взорвалась АЭС недалече.
Не беда, проживем без АЭС».*

[Иртеньев 2003: 166].

Садистской семантикой наполнен топос деревни как гиблого места в стихотворении О. Григорьева «Свекровь»:

*«<...> А ей, рябой и древней,
Как раз бы жить в деревне.
<...> Она зловредна, как пиявица.
Нам надо от нее избавиться!»*

[Григорьев 1997: 158].

Важную роль в другом стихотворении О. Григорьева играют как подчеркнуто городской топос *асфальта*⁹⁹, так и образ *кованого сапога*, воплощающего идею экспансии в мир природы современной цивилизации:

*«Пробил асфальт цветок
И выглянул на свет.
Но кованый сапог
Усилья свел на нет!»*

[Там же: 223].

Основным отличием от поэтики садистского стишка в этом авторском тексте является трагический взгляд на происходящее. Лиризм стихотворения основан на рефлексии об извечном противостоянии человека и природы, которая становится у О. Григорьева сквозной темой, как, например, в миниатюре о городском дереве:

«Дерево взывало к вечности

⁹⁹ Ср.: «Маленький Рома по крыше гулял <...> Долго его соскребали с асфальта» (А).

А ему ампутировали конечности»

[Там же: 145].

Здесь вновь звучат знакомые нам по садистским стишкам мотивы насилия, диссоциации живого, лишённые, однако, смехового катарсиса. Иными словами, активное освоение поэтами-постмодернистами топосов постфольклорного жанра связано с их демифологизацией и стремлением использовать художественный арсенал постфольклорного жанра для постановки онтологических вопросов о судьбе человека в глобализованном техногенном мире.

Завершая анализ функций жанровой модели садистского стишка в поэтике русской постмодернистской литературы, вновь зададимся вопросом о том, что объединяет постмодернизм и жанр садистского стишка и что позволяет назвать его своеобразным феноменом постмодернистской культуры? Во-первых, это идея деструкции, которая, по замечанию М. Л. Лурье, является «одним из основных организующих начал для детско-подростковой фольклорной поэзии». Во-вторых, это «нарочитый, шокирующий “анатомизм” образов. Содержательной доминантой текстов садистских стишков «является смакование физиологических деталей, рассчитанных на реакцию отвращения» [Лурье 2006: 301]. Различные формы преломления этой психофизиологической реакции в русской («Бесы» Ф. М. Достоевского) и мировой литературе (М. Пруст, Д. Джойс, Х. Л. Борхес и др.) подробно рассмотрены в книге Юлии Кристевой «Силы ужаса: эссе об отвращении» (1982). Она пишет: «Именно благодаря смеху ужасное сублимируется и обволакивается возвышенным – сугубо субъективным образованием, лишённым объекта <...> смех уже определенным образом помещает или перемещает отвратительное» [Кристева 2003: 43].

Благодаря смеху происходит и преодоление страха в ситуации рассказывания страшилки. Оно, по замечанию Е. Е. Левкиевской, «осуществляется через его совместное переживание и перенос его на другого – того, кому рассказывают. Такая позиция, с одной стороны, обеспечивает превосходство рассказчика над слушающим (“он боится, а я уже нет”), а с другой – ведет к преодолению страха через смех – как достаточно обычную, следующую

после страха реакцию на страшилку» [Левкиевская 2006: 34].

Таким образом, можно говорить о том, что в современном фольклоре и русской постмодернистской литературе происходит радикальная трансформация традиционных моделей «страшного» и «смешного». Характерные для архаического и классического фольклора категории своего / чужого, культурного / природного приобретают новую семантику и прагматику, они входят в универсальное игровое пространство, в котором смех не столько побеждает, сколько вытесняет страх. В литературе все более значимой становится новая эстетическая парадигма: формула Р. Барта «удовольствие от текста» уступает место иным, шоковым способам «остраннения» (страх, ужас, отвращение от текста). Они порождают особую эстетику, в которой поэтика страшного становится неотъемлемым свойством постмодернистской смеховой культуры.

Глава 4. Универсалии постфольклора как текстопорождающие модели сетевой литературы

4.1 Интернет-фольклор и сетература

Революция в развитии мирового интернета, произошедшая в начале XXI века, во многом изменила коммуникативный характер современной культуры. У любого пользователя всемирной паутины появилась возможность участвовать в создании и редактировании контента интернет-ресурса на сайтах, в блогах, социальных сетях, медиа-сервисах. Конец «монополии печатного станка» стимулировал возникновение новых обширных областей словесного творчества – интернет-фольклора (netlore) и сетературы. Это прозаические, песенные и стихотворные тексты, которые существуют и распространяются исключительно (или по преимуществу) в Сети. В основе сетевой словесности лежит принцип гипертекста, который «представляет собой совокупность электронных текстов, объединенных посредством гиперссылок (линков). Каждая гиперссылка приводит к углублению, расширению предыдущего текста, а один и тот же его фрагмент может иметь несколько гиперссылок, что приводит к разнообразным формам нелинейной организации текста» [Зубченко].

Исследователи уже обратили внимание, что культура эпохи постмодерна обладает повышенной степенью фольклоризации. Сетературе оказались присущи такие конституирующие признаки фольклора, как коллективность творчества, анонимность (точнее, замена реального автора виртуальным, имени – условным псевдонимом-«ником»), вариативность текста, его воспроизведение в измененных копиях, использование определенного набора клише. Сетевой фольклор, в свою очередь, утратил устный характер традиционного фольклора, ведущее место в нем занимают письменные тексты, которые невозможно предъявить в устной форме без смысловых потерь. Так, отличие визуального сетевого анекдота от традиционного заключается в том, что его затруднительно пересказать из-за перегруженности письменного текста знаками невербальной коммуникации и

потому теряющего в устном исполнении свой комический эффект. Такой анекдот «рассчитан не на аудиальное, а на визуальное восприятие, т.е. он должен быть не рассказан и услышан, а написан и прочитан» [Фролова 2007: 31] (см. также: [Алексеевский 2010]).

Интернет-фольклор стал одной из самых продуктивных форм постфольклора. По мнению автора этого термина, «интернет по сравнению с книжной традицией воспроизводит многие качества дописьменной, архаической коммуникации – любой присланный текст можно дописать, переписать, сократить, развернуть и т.д. Здесь культура как бы возвращается к своей предыдущей фазе, к пластичности форм, к безавторству и т.п.» [Неклюдов 2013]. Сетевую литературу поначалу воспринимали как доказательство торжества постмодернистского дискурса с его полицентричностью, дискретностью, гипертекстуальностью, симуляционностью. Однако, как справедливо полагает один из исследователей субкультуры интернета, возникновение сетевой словесности означает не столько воплощение главных идей постмодернистского проекта (и, в частности, «смерть автора»), сколько конец эпохи постмодернизма и возвращение литературы в домодерное состояние (см.: [Корнев 1998]).

Сетевая словесность, и в первую очередь сетевая поэзия, становится все более заметным фактором современного литературного процесса (см. об этом: [Басинский 2014]). Появление литературных сайтов со свободной публикацией, на которых любой желающий может зарегистрироваться под любым именем и разместить свои тексты, в корне изменило характер взаимоотношений автора и читателей. Первый такой сайт «Стихи. Ру» (<http://www.stihi.ru>), созданный Дмитрием Кравчуком в 1999 году, ныне содержит более 25 миллионов произведений более чем полумиллиона авторов. Стремясь повысить свой рейтинг на сайте, определяемый количеством обращений читателей к определенному тексту, их рецензий и комментариев, автор «волей-неволей включается в активный процесс литературного общения, взаимного чтения, взаимного рецензирования и так далее, и так далее» [Ракита 2003]. Диалогический характер отношений между

автором и читателем оказался типологически родственен процессу текстопорождения в фольклоре. Так, частушка как форма песенного диалога исполняется в расчете на ответ: «*Я частушку на частушку, / Как на ниточку, вяжу. // Ты досказывай, подружка, / Если я не доскажу*» [цит. по: Медриш 1998: 374].

Специфика «фольклорности» сетевых произведений резюмируется в научной литературе следующим образом: «Изначально создателем текста в сети может быть один человек или группа людей, но оседает и развивается в сетевой культуре то, что важно для всего сообщества или то, что имеет “понятную основу”, каковой являются традиционные жанры (пословица, поговорка, частушка, анекдот и т.д.). “Фольклорным” в интернете становится то, что выражает общие интересы сообщества. Авторское произведение, пропущенное через коллективное сознание <...> в Интернете, начинает жить и развиваться в обществе по законам фольклорных жанров» [Джалилова 2009: 300]¹⁰⁰.

В сетевой литературе представлен широкий диапазон поэтических жанров: от классических до авангардных и поставангардных. Однако, в отличие от традиционных печатных изданий, их объединяет специфический формат «экрана», т.е. «количество текста, помещающегося в одну экранную страницу компьютера без прокрутки» [Ракита 2003]. Отсюда следует, что «идеальным жанром художественного литературного произведения для распространения в сети является <...> *короткое стихотворение* размером в две-три, максимум – четыре строфы. Оно целиком помещается на экран и в то же время является вполне законченным и содержательным текстом со всеми своими эстетическими и прочими достоинствами и недостатками <...> идеальный формат популярного сетевого текста определяется очевидной формулой: “Чем короче, тем лучше!”» [Там же].

Справедливость этого вывода подтверждается растущей популярностью однострочных форм сетевой поэзии – *пирожков* и *порошков*. Они являются

¹⁰⁰ См. также: [Folk-art-net: новые горизонты творчества 2007].

разновидностью сетевых литературных игр, построенных по принципу гипертекста, который разворачивается на основе определенной жанровой матрицы, заданной организаторами сайта (к числу наиболее успешных игр-долгожителей принадлежат такие проекты, как «Буриме» и «Сад расходящихся хокку»¹⁰¹).

4.2 Генезис и поэтика стишков-пирожков

С изменением способов передачи текстов народного словесного творчества меняются и способы их рецепции. Вследствие чего фольклор, транслируемый в сети интернет, уходит от вербальной репрезентации и все более визуализируется.

В данной главе не предполагается вести рассмотрение всего пласта визуального фольклора. Речь пойдет о появлении жанра, являющегося переходным между *визуально-вербальным* (под этим термином мы подразумеваем такой нарратив, который теряет смысловую ценность без визуального образа, например, известные всем *демотиваторы*) и *собственно вербальным* жанром (традиционные тексты, рассчитанные на вербальную передачу рецепиенту).

Предметом нашего внимания здесь будут новые стихотворные жанры сетевой поэзии – *стишки-пирожки* и *стишки-порошки*.

Стишки-пирожки появились в сети на рубеже нулевых и десятых годов нашего века, однако и сегодня текстопорождающая жанровая матрица сохраняет свою актуальность и продуктивность. Согласно информации сайта netlore.ru, первые тексты придуманы пользователем ЖЖ allcogol'ем, а т.н. «пирожковую» открыл sohas (<http://www.netlore.ru/pirozhki>).

Пирожками (*стишки-пирожки* или, как их еще называют, *перашки*; также встречается написание латиницей – *pirozhki*, *piroshki* и *perashki*) называют иронические стихи в форме катрена, написанные четырехстопным ямбом, количество слогов которого по строкам составляет 9-8-9-8, причем рифма здесь не приветствуется. Весь текст набирается строчными буквами, без каких бы то ни

¹⁰¹ Подробнее о них см.: [Визель 2002].

было знаков препинания, хотя для адекватного понимания смысла часто требуется постановка тире и выделение прямой речи. Это своеобразная имитация устной речи, характерная для коммуникативного языка членов интернет-сообщества:

«возьми любой момент из детства / нет нет вот этот не бери / и этот тоже брать не надо / а это што ещо за дрян»;

«алёша борщ варить пытался / солянку щи пельмени рис / но что бы ни варил алёша / выходит метамфетамин».

Приемы, благодаря которым в *пирожках* возникает комический эффект, не являются открытиями этого жанра, они широко известны. Это и тавтология: *«за похвалу тебе спасибо / тебя я тоже похвалю / есть у тебя талант похвальный / хвалить достойных похвалы»;* и травестирование сакрального образа: *«исус купил себе боксера / шестинедельного щенка / глядит не может наглядеться / вот это друг не то что пётр»;* и перифраз известных поэтических текстов: *«мы все учились понемногу / чему нибудь и как нибудь / о сколько нам открытий чудных / готовит сессия сейчас»;* *«был слеп гомер и глух бетховен / с дефектом речи демосфен / но это мелочи в сравненьи / с тем что ильич был вовсе гриб»* (первые две строки являются перифразом стихотворения Д. Кедрина «Был слеп Гомер и глух Бетховен, / И Демосфен косноязык», а в последней обыгрывается масскультурный мем 1990-х, связанный с телепередачей С. Курёхина и С. Шолохова, в которой в пародийной форме рассматривалась история революции и фигура В.И. Ленина¹⁰²).

Если искать родственные *пирожкам* приемы в смеховом фольклоре, то, прежде всего, напрашивается аналогия с неожиданным нарушением рифмы и смыслового развития темы в концовках *частушек-нескладух*: *«Я с высокого забора / Прямо в воду упаду. // Ну, кому какое дело, / Куда брызги полетят»* [цит. по: Медриш 1998: 376].

Хотя *нескладухи*, в отличие от *пирожков*, написаны не четырехстопным

¹⁰² См. о ней: Ленин – гриб // https://ru.wikipedia.org/wiki/Ленин_—_гриб (дата обращения: 18.12.16).

ямбом, а хореем с чередующимися четырех- и трехстопной строками (количество слогов составляет 8-7-8-7), этот факт скорее подтверждает их типологическую близость, чем опровергает. На наш взгляд, современная сетевая поэзия пытается реализовать таким образом все потенциально возможные варианты использования разного стихотворного размера в одной и той же стихотворной модели.

Сближает эти жанры не только нарушение ритмического «склада» (или рифмы), но и общая семантическая «нескладность» или, попросту, бессмысленность, т.е. установка на абсурд. Обратимся к примеру: *«идет безногий анатолій / стоп как же он идет без ног / а так как снег идет как осень / идет за летом в сентябре»*.

Текст, как мы видим, построен по принципу диалога, отдельные фразы могут восприниматься как риторические вопросы – при этом отсутствие знаков препинания «обесмысливает» текст – реплики теряются в сплошном «потоке сознания».

Основным структурным принципом этого поэтического текста является семантическое обесмысливание. Дается абсурдный, логически невозможный тезис (*«идет безногий анатолій»*), далее делается попытка постичь суть тезиса, следует риторический вопрос (стоп – как же он идет без ног) – попытка рефлексии даёт слабую надежду на возвращение в «русло» смысла. Но в последних двух строках бессмыслица наслаивается, еще более усугубляя производимый эффект: человек «идет» не так, как, скажем, «идет» снег, не так, как осень «идет» за летом, но и осень «идет» не так, как «идет» снег (здесь механическое сочленение лексически сочетаемых слов приводит к противоречию, логическому абсурду). Два последних сравнения конфликтуют не только с фразой *«идет безногий анатолій»*, но и между собой, обесмысливая, таким образом, все сказанное ранее; последующее обесмысливает предыдущее.

Можно выделить и еще один уровень, уровень т.н. «этического». Во многих текстах мы отмечаем следы языковой игры с «этическим», а, вернее, дискурсивное разрушение этических норм – это, как говорилось выше, и

травестирование сакрального, и игра с прочими культурными ценностями: физическим здоровьем, сексуальной ориентацией, социальными нормами. Область этики, на наш взгляд, неразрывно связана с человеческими эмоциями. В *пирожках* рациональный аспект жанра выражен негативно (доминирует не рациональность, а ее антиномическая пара – абсурд), а эмоциональный возникает как реакция на вербальную трансгрессию сферы традиционных этических представлений.

Рассматривая *пирожки* с лингвистической точки зрения, М. Я. Дымарский видит в них всего лишь «очередной опыт институционализации фатического речевого жанра, который можно определять как упражнения в остроумии» [Дымарский 2012: 387]. Исследователь полагает, что эти тексты не представляют «жанра как диалектического единства формальных и содержательных признаков»: «Жанра, в сущности, нет: есть лишь форма, закрепляющая ряд жестких ограничений внешнего характера» [Там же: 390]. Между тем его замечание о фатичности, т.е. о якобы пустоте и бессодержательности *пирожков* косвенно указывает на их связь с поэтикой нонсенса и абсурда, широко представленной и в фольклоре, и в литературе.

Проблема абсурда в культуре и его соотношения со смыслом давно является предметом научной рефлексии [Барт 1994; Делез 2011]. Существуют различные трактовки категории абсурда. М. Эсслин, начиная свое исследование о театре абсурда, предваряет его определением абсурда как чего-то лишённого цели (согласно рассуждению Ионеско в эссе о Кафке). Абсурд понимается как нечто дисгармоничное, алогичное, несовместимое и, наконец, смехотворное (см.: [Эсслин 2010: 24]). О. Буренина указывает на основные контексты, в которых раскрывается понятие абсурда: эстетика (‘негармоничный’), акустика, музыка (‘неслышный’), логика (‘противоречивый’), метафизика, онтология, теология (‘иррациональный’) (см.: [Буренина 2004: 8-9]). По мнению исследовательницы, существуют три разновидности абсурда: логический (преодоление автоматизма коммуникации), поэтический (деавтоматизация восприятия искусства),

метафизический (деавтоматизация восприятия действительности). Она полагает, что основной функцией абсурда в культуре является трансгрессия, и, как следствие, – культурный прогресс. В. И. Карасик выделяет следующие базовые типы абсурда: онтологический (или мировоззренческий), фидеистический (вера в иррациональное), проблемный (включающий неустранимое противоречие), игровой (интеллектуальная игра, насмешка; сюда же относится и нонсенс) (см.: [Карасик 2003: 114]). Эти во многом перекликающиеся друг с другом интерпретации категории абсурда будут для нас значимы при анализе абсурдистских истоков поэтики *пирожков*.

Не менее существенно, что разработка понятия абсурда не может, по мысли О. Бурениной, обойтись без обращения к смеховой традиции народной культуры. «Абсурд, в сущности, – пишет исследовательница, – подобен фольклору. Как и фольклор, он обращен к природе конкретной личности, ее мифологическому сознанию, а не социальным или политическим связям» [Буренина 2004: 43]. На абсурде построены такие жанры народной смеховой поэзии, как частушечные небылицы и перевертыши:

«Сидит заяц на заборе, / Не женатый, холостой, / Опясавши осокой, / К осени жеребится».

«Баба борозду пахала, / Гусь сломал себе ногу, / Летит бык на эроплане, / Я щекоток не боюсь» [Частушки 1990: 624].

У истоков абсурдистской традиции в русской литературе прошлого и нынешнего века лежит творчество обэриутов – Д. Хармса, А. Введенского, Н. Олейникова. В их произведениях присутствует разные типы абсурда: как игровой (в т.ч. поэтика нонсенса), так и онтологический (что сближает, например, тексты Д. Хармса и С. Беккета¹⁰³). Среди фольклорных источников их поэтики выделяют «детский инфантильный фольклор (недаром поэты О. сотрудничали в детских журналах, и если их знали современники, то только как детских поэтов) с его считалками, “нескладушками” и черным юмором» [Руднев 1997: 200; ср.:

¹⁰³ См.: [Токарев 2002].

Идиатулина 2010]. В стихотворении А. Введенского «больной который стал волной» абсурдность текста, его алогичность выражается, прежде всего, в нарушениях лексических валентностей, нетипичной сочетаемости слов: *«увы стоял плачевный стул / на стуле том сидел аул / на нем сидел большой больной / сидел к живущему спиной / он видел речку и леса / где мчится стертая лиса / где водит курицу червяк / венки звонок и краковьяк / сидит больной скребет усы / желает соли колбасы / желает щеток и ковров / он кисел хмур и нездоров <...>»* [Введенский 2013: 84].

В этом небольшом отрывке из стихотворения встречаются различные типы абсурда. Кроме логического абсурда, связанного с нарушением лексических валентностей («плачевный стул», «сидел аул», «стертая лиса»), мы находим здесь элементы фидеистического абсурда («на стуле том сидел аул», «на нем сидел большой больной» – «матрешечное» нагромождение топологических противоречий, данное градационным нарастанием). С этой точки зрения рассмотрим один из текстов пирожков: *«в раю владимира встречали / словами вы мужчина кто / словами нет нам не звонили / словами нет не узнаем»*.

По сравнению со стихотворением Введенского, здесь нет явного алогизма и нарушения лексических валентностей, но абсурдна сама ситуация, в которой рай предстает как бюрократическая структура (напоминающая поэму А. Твардовского «Теркин на том свете»). Фидеистический абсурд усугубляется еще и позицией «автора/нарратора/рассказчика/etc», травестирующей предмет изображения. Намеренный уход от использования знаков препинания снимает «излишнюю» патетику текста. С помощью этого приема усиливается комический эффект. Подобное графическое оформление стихотворных текстов, как и нередкий отказ от норм орфографии и пунктуации, используется в русской поэзии со времен футуристов. В сетевой поэзии оно становится одним из конституирующих принципов, сближающим ее с фольклором. Эту особенность визуализации сетевых произведений исследователи связывают с формированием нового «устно-письменного текста» и называют «спонтанной письменной речью»,

«письменностью особого рода» [Каргин, Костина 2009: 16]. Иными словами, *пирожки* как явление сетевой литературы могут в то же время рассматриваться в ряду письменных жанров постфольклора.

4.3 Стишки-порошки как жанровая разновидность сетевой поэзии

Не успел набрать популярность жанр *стишков-пирожков*, как вослед ему возникает новая жанровая разновидность сетевой иронической поэзии – *стишки-порошки*.

Даже поневоле беглый взгляд на процесс их порождения и бытования в сети позволяет сделать вывод, что *порошки*, развиваясь в русле традиции жанра-предшественника, не столько усложняют его поэтику, сколько пытаются расширить его семантическое поле за счет создания провокативных текстов с более экономной и выразительной поэтической формой.

Казалось бы, конституирование всякого родственного жанра предполагает некоторое усложнение, развитие поэтики своего предшественника. Сам термин «развитие» обычно определяется посредством метафоры линии/луча/спирали etc. Но сетевая словесность, в том числе интернет-фольклор, или netlore, демонстрируют несколько иную логику.

Ритмически и семантически стихотворная модель *порошка* очень близка *пирожкам*, вероятно, с этим и связано название жанра – *стишки-порошки*. Обратимся к конкретным текстам с указанием (где это было возможно) сетевых псевдонимов их авторов и даже копирайтов¹⁰⁴:

*«кольцо всегда ношу я в ухе / запомни гендальф это раз / и два не бильбо я а
бульба / тарас»* (© Лось Иноостровский);

*«на сайте диснейленда отзыв / экзистенциальная тоска / от замка вашего и
подпись / франц ка»* (© svirt).

Последняя строка, как мы видим, усекается, сгущая неожиданность

¹⁰⁴ Здесь и далее использованы электронные ресурсы: http://www.netlore.ru/irina_sazonova; <http://mult.me/cartoons/730-zabavnye-rifmy.html>; <https://vk.com/albums-31481258>; <http://art-assorty.ru/6075-irina-sazonova-poroshki.html> (дата обращения 04.12.16).

концовки. Анжамбеман (enjambement – франц. «перешагивание») в конце строфы акцентирует парадоксальность мысли и усиливает смеховой эффект:

«иван семёныч недоволен / такой распуцённостью сов / ну ладно без костюмов но без / трусов»;

«прикинь у серого на днюхе / витёк ногой сломал софу / как пастернак анжамбеманом / строфу» (в этом *порошке* комический эффект удваивается благодаря визуальному сопровождению – на рисунке изображены двое маргиналов, сидящих на корточках с пивом в руках).

Ритмическая модель *порошка* выглядит так: 9-8-9-2. Основное отличие (помимо усечения последней строки) от *пирожков* в наличии рифмы. В порошках рифмуются вторая и четвертая строки.

Темы, которые здесь становятся предметом рассмотрения, относятся как к области массовой, так и элитарной культуры. В представленных примерах мы наблюдаем смешение этих двух регистров. Более того, нарушается граница реального/вымышленного – таким образом персонаж *порошка* о «франце ка» отсылает и к реальному лицу (Ф. Кафке), и к персонажам его романов (К. и Йозеф К.).

Рассмотрим наиболее характерные мотивы *порошков*, выявляющие их связь с фольклорными и литературными традициями. Как и в *пирожках*, заметной тенденцией является обращение к поэтике абсурда. Она прослеживается, например, в таком парафразе текста «Вываливающиеся старухи» из цикла Д. Хармса «Случаи»: *«по полу шелестели тапки / беззвучно как в немом кино / сигали друг за дружской бабки / в окно».*

Влияние жанровых моделей постфольклора, и в частности, *садистского стишка*, выявляется в следующем тексте: *«олег лежит в подвале связан / и подступающих мышей / прогнать пытается движеньем / ушей».*

На это указывают садистическая направленность юмора, безвыходность ситуации, характерный для садистского стишка топос подвала. Не исключено, что этот текст является аллюзией на творчество Олега Григорьева, тесно связанное,

как отмечалось в предыдущей главе диссертации, с поэтикой садистских стишков.

Нередки обращения и к личному (уже, разумеется, данному дискурсивно) экзистенциальному опыту: «*в безлюдном парке под скамейкой / лежит забытый человек / к нему приходят только ветер / и снег*» (© zuboskalka). Для таких текстов высока роль сентиментального мироощущения.

Разрыв между инфантильной матрицей мира («розовыми очками») и дискурсивным цинизмом находит отражение в таком порошке: «*давай ловить ночных прохожих / и доставать из них кишки / ну или просто поиграем / в снежки*» (здесь текст сопровождается картинкой, на которой изображены дети на фоне узнаваемо-схематичного городского пейзажа).

Тема разрыва с миром, отчужденности от него, реализуется через метафору сумасшествия: «*геннадий в офисе работал / он был психически здоров / и всем почти доволен кроме / бобров*» (в этом тексте, как и в ряде других, значительную роль играет визуальное сопровождение – метафора сумасшествия реализована посредством изображения клерка с подозрительным взглядом в окружении таких же клерков, но – бобров).

Текст порошка может быть построен на двусмысленном каламбуре: «*седая бабушка сказала / что трахнет скалкою илью / но мысль гоняет каждый / свою*» (© Ixtiandr); на принципе зеркального чтения: «*ты что то пишешь на окошке / а я смотрю маршрутке вслед / и сквозь слезу читаю юлбюл / ябет*» (© бочкарёв); на перифразе идеологических клише: «*ну а теперь ступай на землю / крылом не сильно трепещи / ты рождена чтоб былью сделать / борщи*».

Жанр порошков обладает теми же графическими особенностями, что и пирожки. Знаки пунктуации не используются, отсутствуют заглавные буквы. Однако в нем проявляется более отчетливая тенденция к визуализации стихотворных текстов. Возникают стишки с картинкой, дополняющей детали сюжета или иллюстрирующей его, что роднит данные тексты с лубочной традицией. Авторские картинки И. Сазоновой на некоторых ресурсах так и называются «Лубки от Ирины Сазоновой», «Современный лубок» и пр. В сети

также можно найти «лубки» Василисы Буслаевой, Артема Буянова, Надежды Опалинской, Диего Вендиго.

Таким образом, порошки не просто упрощают поэтику жанра-предшественника, но и в определенной мере «разрушают» поэтическую референциальность текста, приобретая текстовую самодостаточность, замкнутость смысла на самом себе (Делез), что роднит их с экспериментами русского авангарда и абсурдистов в области языка: *«такое осень это небо / чущее небо под нога / шеф можно радио погромче / ага»* (© YanaKrilova); *«задумчиво татьяна села / писать онегину ответ / пером выводит на бумаге /ghbdt»* (Dmitry Kuprevich).

В первом тексте в ткань порошка вплетается цитата, но общее отсутствие пунктуационных знаков переводит ее в статус интертекстуального высказывания (лишая какого бы то ни было авторства или намека на оное; при этом распутать этот достаточно несложный, но от этого не становящийся менее интересным интертекстуальный клубок помогает дальнейший контекст), одновременно придавая оттенок успешной реализации потока сознания в литературе: *«такое осень это небо / чущее небо под нога»*. Достигается подобный эффект тем, что известная фраза «рубится», имитируя звучащий поток из радиоприемника. При первичном восприятии «рубленная» (в буквальном смысле «отрезаны» слова и морфемы) фраза вначале вызывает недоумение (и неизбежные ассоциации с творчеством обэриутов), но, как уже говорилось, контекст ее проясняет: *порошок* в данном случае имитирует ситуацию прослушивания радиоприемника в такси/маршрутном такси (на это указывает как обращение к водителю «шеф», так и недостаточная «слышимость» отдельных фраз). Читатель выполняет активную роль соавтора, достраивая ритмически укороченную фразу и восстанавливая исходный текст песни Ю. Шевчука: *«Что такое осень? – это небо, / плачущее небо под ногами <...>»*.

Второй стишок совершенно не предназначен для декламации (можно, конечно, попробовать «прочитать» его вслух, внося изменения в исходный текст,

но при этом теряется его смысловая острота), его нужно «пробегать глазами», испытывая бартовское «удовольствие от текста». Причиной такой неудобочитаемости является «слово» «ghbdt». Подобных экспериментов с языком, как кажется, не позволяли себе даже поэты русского авангарда. На этом фоне и знаменитое «Дыр бул щыл» Алексея Крученых выглядит менее загадочным. В действительности, все оказывается гораздо проще, и разгадать такой шифр современному человеку не представляет большого труда, сопоставив соответствие русских и английских букв на клавиатуре компьютера. Под монструозным «ghbdt» скрывается простое «привет». Об этом говорит и тот факт, что «привет» встраивается в ткань текста ритмически, к тому же это логичное начало письма в частной переписке наших современников (но анахроничное для пушкинской эпохи). В итоге смены исторического контекста возникает эффект комического остраннения образов пушкинского романа: Татьяна как бы набирает текст своего письма на компьютере и ошибается с раскладкой клавиатуры. Однако указание на то, что Татьяна пишет пером, вступает в противоречие с декодировкой этого текста и делает его алогично-анахроничным, более того, утверждает анахроничность (а соответственно и парадоксальность) как одну из масскультурных доминант мышления современного человека.

Возникнув изначально как иронический жанр сетевой поэзии, *пирожки и порошки* очень быстро стали промежуточным звеном между сетевой литературой и интернет-фольклором. И хотя авторство в подавляющем большинстве случаев указано, оно носит условный характер: автор неразличим за сетевым псевдонимом, или *nickname*'ом. Их двусторонняя эстетическая природа допускает одновременное существование в онлайн и офлайн. Как стремление преодолеть фольклорную анонимность и легитимизировать эти жанры вне сети можно расценить выход книги с характерным названием «Непоэзия: избранные пирожки» (Минск, 2009), в которую вошли тексты пяти авторов: Владислава Кунгурова, Сергея Белякова, Веры Барковской, Евгении Тен, Вадима Саханенко [Непоэзия: 2009]. Во вступлении дается определение жанра, излагается краткая

история его возникновения, больше похожая на легенду, дается объяснение особенностей орфографии. Автор-составитель также указывает на принципы отбора материала и выбор представленных здесь авторов. Электронный (надо полагать, неполный) вариант книги затем был выложен в интернете (<http://pirozhki.nm.ru/index.htm>). Показательно, что и *порошки*, едва успев родиться, мгновенно утвердились в сфере печатной словесности [Порошки. Паэтический блокбастер: 2013]. Все сказанное позволяет рассматривать данные жанры в *двух плоскостях*: как жанровую матрицу и как репрезентирующий ее текст¹⁰⁵.

«Гиперлитература, – по точному замечанию исследователя виртуальных форм литературного творчества, – оперирует не текстами, но текстопорождающими системами» [Маньковская 2004: 334]. Сходные процессы характерны и для интернет-фольклора: «Граничащий с литературой, с одной стороны, и традиционным фольклором, с другой, сетевой фольклор оказывается неравным им обоим. Он принципиально ставит под сомнение фигуры автора и читателя, выдвигая на авансцену пользователя и модератора, проблематизирует категорию уникальности / единичности и целостности текста, предлагая универсальные частушечные и анекдотические модели текстопорождения» [Петрова 2009б: 218]. Очевидная близость текстопорождающего механизма сетевой литературы и фольклора объясняется не только общими условиями бытования в интернете. Предпочтительней, по нашему мнению, говорить не о генетическом родстве этих жанров сетевой словесности с традиционным фольклором и литературой, сколько об их конвергенции в пространстве постфольклора, в котором «подобные совпадения обусловлены архетипами и универсалиями общественного сознания» [Неклюдов 2003: 15].

Этот вывод автора термина «постфольклор» дает ключ к пониманию взаимоотношений жанров интернет-фольклора и сетевой литературы как

¹⁰⁵ Подобная особенность сближает его с чрезвычайно популярным *жанром/текстом* современной детской литературы – *вредными советами* Г. Остера, в которых жанровая модель совершенно независима от конкретного текста.

составных частей метасистемы сетевой словесности, в которой исчезновение границ между авторским и коллективным творчеством свидетельствует о появлении нового типа связей между ними – фольклорно-литературного гипертекста.

4.4 Литературные и фольклорные традиции в «восточных» жанрах русской сетевой поэзии

4.4.1 Русская хайкумена как сфера диалога культур

В пространстве современной русской словесности на пересечении двух культурных традиций возникла новая область поэтического творчества – хайкумена. Она объединяет авторов русских хайку, поэтических трехстиший, построенных по модели традиционной японской лирической миниатюры. Термин *хайкумена* образован, по словам редактора одноименного альманаха, «от яп. haiku (традиционная поэтическая форма) и греч. oikumene (области, заселённые человеком). Сдвигологический неологизм обнаруживает ещё один корень – хайкумена» [Кудря 2003]. Речь, таким образом, идет о взаимодействии культурных традиций как текстопорождающем механизме лирического жанра. В русской поэзии первые опыты рецепции форм японской лирики мы находим в творчестве символистов: «Пять танок» А. Белого, «Японские танки и хай-кай» В. Брюсова, «Подражание японскому» Вяч. Иванова. А. Белому принадлежит анализ структуры своих танок (см.: [Белый 1966: 505]). Не осталось без отклика и обращение В. Хлебникова к своим современникам: «Сплети мне из русских слов танку... О смертный, о русский, напиши мне танку» [цит. по: Орлицкий 1998]. О японской поэзии как отражении особого взгляда на мир и возможностях воссоздания в русской лирике ее форм поэт размышлял в одном из своих писем: «Японское стихосложение. Оно не имеет созвучий, но певуче... Заключает, как зерно, мысль и как крылья или пух, окружающий зерна, – видение мира. Я уверен, что скрытая вражда к созвучиям и требование мысли, столь присущие многим, есть погода перед дождем, которым прольются на нашу землю японские законы

прекрасной речи... Здесь предметы видны издали, точно дальний гибнущий корабль во время бури с дальнего каменного утеса» [Хлебников 2003: 146].

Пробуждение живого интереса к японской классической поэзии у новых поколений читателей было связано с выходом книги переводов А. Е. Глускиной и В. Н. Марковой «Японская поэзия» (1954), выполненных свободным стихом. Она стала частью русской поэтической культуры, нашла отзвук и в творчестве профессиональных поэтов (Г. Айги, А. Метс и др.), и в широких любительских кругах. Однако подлинный расцвет жанра русскоязычных хайку пришелся на постсоветскую эпоху. Публикуются сборники и циклы верлибров-«японесок» (А. Арфеев, В. Белков, В. Герцик, и др.), приобретают популярность иронические подражания и пародии на хайку (см. подр.: [Орлицкий 1998]). Если «японизированные» стихи русских поэтов прошлого века были лишь гранью их индивидуального творчества, то современная русская поэзия хайку носит иной характер. Она превратилась в массовое культурное явление со своими формами институализации – печатными изданиями и сетевыми журналами, интернет-сайтами (<http://haiku.ru>), всероссийскими конкурсами (<http://www.stihi.ru/avtor/konkurshaiku>), международными фестивалями. Сообщество хайдзинов (создателей хайку) приобрело интернациональный характер, получило распространение во многих странах Европы и Америки. Число пишущих хайку на русском языке растет в геометрической прогрессии.

Поисковые системы выдают более миллиона ответов на запрос «хайку». Иногда эти тексты именуют хокку, не уточняя, что так именовалась первая, открывающая строфа (5-7-5 слогов) в составе «нанизанных строф» рэнга, коллективного творчества средневековых японских поэтов, которая затем стала основой самостоятельного текста – хайку. Именно этот термин, наряду с хокку, утвердился в качестве жанрового обозначения трехстиший в японской и русской поэзии.

Первые публикации авторов современных хайку появились в 90-е годы в журнале поэзии «Арион». В 1997 году возник интернет-проект Р. Лейбова и

Дм. Манина «Сад расходящихся хокку», литературная игра, в которой мог принять участие любой желающий дописать трехстишие по первой или последней строке, случайно выбранной из массива уже существующих текстов. С весны 1997 года существует веб-журнал «Лягушатник», концепция которого разработана его редактором, поэтом и теоретиком хайку Алексеем Андреевым. В нем читателям предлагается «Отрывной календарь “Русские хайку”», представляющий собой обширную антологию современных русскоязычных хайку более чем ста авторов.

В 2000 году в Твери под редакцией Дмитрия Кузьмина начал выходить печатный российский альманах поэзии хайку «Тритон». Он знакомил своих читателей не только с русскоязычными трехстишиями, но и с поэтическими текстами современных американских, канадских, югославских, японских авторов хайку. В нем нашли место и пародии, и «пограничные» тексты из раздела «По соседству с хайку» (см. подр.: [Вязмитинова 2002]).

Под эгидой Российского института культурологии создается альманах «Хайкумена» (2003-2011). Помимо текстов новых поэтических миниатюр, значительное место занимают в нем разделы, посвященные теоретическому осмыслению проблем «хайкуведения», дискуссиям о специфике жанра, истории и практике его становления в России и за рубежом. Четыре выпуска «Хайкумены», появившиеся с момента его основания, содержат различные по содержанию и по настроению хайку. В подборке текстов одного и того же автора можно встретить медитативные миниатюры, следующие законам классического японского жанра:

*«тихая ночь
разнимает скалу
корень сосны»,*

и хайку, окрашенные грустной иронией, отражающей реалии русского быта:

*«старость
износилась на дужках очков
резинка от трусов».*

Трехстишие может быть предельно персональным и в этом смысле герметичным:

*«осенние дожди
растягиваю на свитере
улыбку клоуна» (Тэнгу)
[Хайкумена 2011].*

Подобная «закрытость», как ни парадоксально, лучше всего соответствует духу хайку, сохраняя недосказанность, эффект «недостроенного моста» (А. Андреев), свойственные классической японской поэзии.

С 2006 года публикует русскоязычную «японскую поэзию» ежегодно выходящий весной и осенью «интернет-журнал поэзии хайкай УЛИТКА». Значительное место занимают в нем обзорные, теоретические, критические статьи на тему хайкай. В них отмечается интернациональный, выходящий за рамки собственно японского или русского, характер поэзии хайку. Журнал имеет англоязычную версию.

В этих изданиях не раз предпринимались попытки классификации русских хайку, выделения их жанровых разновидностей. Все они, так или иначе, строились на сопоставлении русскоязычных текстов с японской жанровой матрицей. Особый исследовательский интерес представляет рефлексия авторов современных русских хайку о специфике диалога культурных традиций в своем творчестве. Так, острую дискуссию среди хайдзинов, выступающих, как правило, под сетевыми псевдонимами (никами), вызвало предложение выделить в качестве отдельного направления эмоциональную хайку – *эмхайку*.

Организатор дискуссии Graf Mur попытался разграничить разные типы хайку: «“mainstream”, уже сложившаяся русская хайку описывает внешние, окружающие создателя элементы внешнего мира. Через них поэт пытается донести до читателей свои мысли и эмоции; эмоциональная хайку не прибегает к описанию внешнего мира, напрямую описывая внутренний мир поэта» (материалы дискуссии и тексты хайку цит. по: [Случай Эмхай 2003]). Дискуссии предшествовал конкурс хайку на «собачью» тему¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Она, как известно, сыграла важную роль в становлении хайку как жанра. Знаменитый

В номинации «За особую “ЧУВСТВЕННОСТЬ”» победил текст Лены Талаевой:

*«ЩЕНОК
комочек теплый
доверчиво прижался
к моей жизни».*

В номинациях «За широкий диапазон ЧУВСТВ» и «За реализм» – трехстишие Багджо:

*«Мокроносенький!
Прыгушечка! Целовашка!
Где тапки, сволочь?»*

В «Щенке», в отличие от второго текста, эмоции автора напрямую не выражены. На первый взгляд, они отвечают традиционным представлениям об особом, внутреннем типе эмоциональности хайку. Однако явным нарушением японской традиции является заглавие, опредмечивающее центральный образ. Участники дискуссии помнят о том, что в текстах классических японских трехстиший на переднем плане находятся образы природы, дающие соответствующий импульс переживаниям читателя. За каждым из этих предметных образов закреплен определенный эмоциональный регистр. В русских эмхайку, по мнению одного из хайдзинов, происходит «перенос “центра тяжести” с предметного образа на чувства... Здесь на первый план картины-образа, вытесняя мир природы, выступает мир человеческих переживаний. Традиционный японский треугольник: “природа <-> чувства <-> человек” заменяется (иногда незаметно, иногда явно) треугольником человеческих взаимоотношений: “человек <-> чувства <-> человек”. Мир межчеловеческих

сборник хайкай-но рэнга, составленный Соканом между 1523 и 1532 годами, «Инуцукубасю» («Собачье собрание Цукуба»), пародировал название антологии классической рэнга «Цукубасю». Он «завоевал огромную популярность и оказал влияние на всех последующих поэтов хайкай, ввел в поэтический обиход прозаизмы, вульгаризмы, диалектизмы, поговорки, то есть весь тот слой лексики, который полностью игнорировался основанной на эстетике вака “серьезной” рэнга, и заявил о правомочности использования каламбуров и пародирования в качестве ведущих поэтических приемов» [Соколова-Делюсина 2000].

чувств становится главным объектом стиха» (Nick). Текст Багджо наталкивает на размышления о культурно-психологической основе самостоятельного развития образности русских хайку: «японская культура, в принципе, интровертна, а русская, с ее “душой нараспашку” – экстравертна? В японской поэзии автор часто как бы говорит сам с собой, он уединяется с природой уходя от суетности. И в этой удаленности с ним только “главные” чувства и мысли. Не отсюда ли одна из основных черт японской поэзии – недосказанность?» (Ита Тораноко).

Таким образом, дискуссия о специфике эмхайку предельно заострила неизбежный для русских хайдзинов вопрос: *«что есть русское хайку: с трудом приживающийся на скудной российской почве росток чужой культуры или нечто самобытно-русское, уходящее корнями в фольклор?» (DIMM). Или, по словам другого участника, «имеет ли право ребёнок носить японское имя, если у него не раскосые глаза?» (Nick). Поскольку исходным творческим импульсом в процессе создания русских хайку является диалог культур, однозначно ответить на эти вопросы не удастся. Национальная картина мира русской и японской поэзии определена, разумеется, ментальными различиями культурных традиций. Однако, как подчеркнул в заключении дискуссии ее инициатор Graf Mur, «это не значит, что между ними (двумя этими поэтическими практиками или мирами) – непреодолимая граница. Свойство культурных границ: разделив – связать, разлучив – породнить...». А один из русских текстов, по его мнению, – «годится в качестве погранично-мирового столба»:*

*«буквы пошутили
над попытками смысла
вырву листочек» (Nevezuka).*

В истории мировой словесности процесс *литературной трансплантации* (Д. С. Лихачев), т.е. переноса жанровых традиций и текстов какой-либо национальной литературы на инокультурную почву, явление не столь уж редкое. Он, как правило, являлся следствием перехода культуры в новую религиозную

парадигму (китайский буддизм в Японии, византийское христианство в Древней Руси) и сопровождался не только переводом памятников литературы-донора на язык литературы-реципиента, но и адаптацией к иной ментальной традиции. С середины XX века влияние японской классической поэзии на русскую культуру было связано с растущей популярностью в России дзен-буддизма, повышенным интересом к его философии и эстетике. Авторам современных русских хайку близка и понятна дзенская основа японских трехстиший. *«Я пришла к хайку, – пишет До, – из интереса к дзен, поэтому хайку для меня изначально – это несколько простых слов, с помощью которых можно выразить то, что невозможно выразить словами. А именно – СОСТОЯНИЕ (намек на состояние, ключ к состоянию). Хайку – это примерно то же, что сумиэ в живописи – несколько черных штрихов кисти – и вдруг ты там, в этом мире, слышишь журчанье ручья, чувствуешь на лице влагу тающего тумана, ощущаешь запах цветка, зелени, воды, чувствуешь покой или наоборот...»*. Но и в рамках дзенской философской традиции хайдзины ищут свое поэтическое место в русской культуре: *«Хайку японских Мастеров Дзен, а к ним относится и Басё, вызывают эмоции безмятежности, гармонии, покоя, бренности бытия и т.д. Японские Мастера ставили задачу – очистить свой взор, чтобы лучше видеть этот мир. И очистить себя от иллюзий, чтобы суметь дать имя тому, что увидел. У меня эмхай – отражение нашей сегодняшней жизни. Это Любовь, Страсть, Отчаяние, Страх, Усталость, Удивление и т.д. Я просто СВИДЕТЕЛЬСТВУЮ ЭТОТ МИР»* (Лена Талаева) [Случай Эмхай 2003].

Рефлексия по поводу национального самоопределения жанра находит свое крайнее выражение в постмодернистской деконструкции жанрового канона у Г. Лукомникова и Б. Гринберга.

4.4.2 Хокку плюс Г. Лукомникова и фольклорная традиция

Литературная трансплантация – это прежде всего искусство перевода в широком смысле слова, предполагающее не только погружение в художественный мир оригинального текста, но и взгляд на него извне, из сферы своей культуры. Не

называя вещи своими именами, создатели русских хайку прибегают к приему остраннения (который, в свою очередь, восходит к феноменологической редукции Э. Гуссерля, представлявшей собой «чистое» восприятие, не замутненное ментальными схемами и дискурсивными практиками). Своих предельных форм остраннение достигает в иронических интерпретациях исходной поэтической матрицы:

*«запах твоих духов...
что может быть сильнее? –
запах моих носков!»* (Алексей Андреев)
[Андреев 2003].

Русские иронические хайку, с одной стороны, восходят к традиции японских трехстиший сэнрю, комических бытовых сценок, зачастую имевших гротескный и абсурдный характер. С другой стороны, они могут быть откровенной пародией на жанр. Читателям журнала Алексея Андреева «Лягушатник» предлагалось присылать в раздел «Лапы веером» иронические трехстишия – «нехайку». Подобного рода тексты составили основу и другого журнального раздела – «Театр стебуки».

*«Когда приехал я туда,
где нету нас,
там стало плохо»;*

или:

*«Ночью – кошмарные сны.
Днем – бессонный кошмар.
Как же sake мне не пить?»* (Тим Туманный)

Нехайку могут строиться на травестировании характерных черт классического японского хайку: сезонного слова, предметности образа:

*«Я выглянул в окно: ноябрь!
Сосед закусывает “Алабашлы”
первым снегом»* (Иван Пелидов)
[Лягушатник 1997].

Но самый радикальный вариант трансформации японского трехстишия на русской почве предложил Герман Лукомников, создатель нового жанра – *хокку плюс*. Жанровая матрица была изобретена поэтом в «соавторстве» с В. Белобровым и О. Поповым, которым принадлежит идея четвертой строки (см.: [Лукомников 2001]). К текстам классических японских трехстиший в переводах В. Н. Марковой Лукомников добавляет рифмованную со второй строку, написанную прописными буквами. Она ритмизирует исходные верлибры, помещает их в силлабо-тоническую систему, что приводит к разрушению японской медитативности и комическому эффекту обманутого ожидания, рассогласования формы и содержания. При этом сама жанровая форма становится оксюморонной:

*«Важно ступает
Цапля по свежему жниву.
Осень в деревне
РАСЧЕШУ-КА КОНЯГЕ ГРИВУ»;*

или:

*«Бабочки полёт
Будит тихую поляну
В солнечных лучах
– ПОГОДИ Я ТОЖЕ ГЛЯНУ»
[Собрание сочинений].*

Исследователи выделяют несколько функций такой концовки – избыточное пояснение, травестийно разрушающее поэтику недосказанности, рефлексия и самоирония русского сознания, укорененного в иной ментальной парадигме и нечуткого к подобному созерцанию/восприятию (Е. В. Абрамовских), видят в стихах Лукомникова развитие традиций русской примитивистской поэзии (А. Г. Степанов) и даже особый поэтический прием – плагиат (А. Граф).

По нашему мнению, *хокку плюс* – это смеховой отклик не столько на японскую поэзию, сколько на массовое увлечение ее «русификацией». «У *хокку*, –

как заметил Ролан Барт, – есть одна несколько фантасмагорическая особенность: все время кажется, что его легко написать самому» [Барт 2004: 87]. Ироничность текстов Лукомникова заключается и в том, что в них наивный читатель *открывает для себя* универсальное сходство культур (конечно, это не более чем иллюзия смыслопорождения), скрывающееся за «культурным» занавесом. Загадочная «восточность» предстает понятной и доступной, аура таинственности рассеивается и мы видим, в конечном счете, до боли знакомую частушку¹⁰⁷.

«Хайку, – считает Е. Захарченко, – постмодернистский жанр, и потому в нем в реальной художественной практике отменяется иерархия и – как следствие – презумпция приоритетов: несущественны ни ритмическая размерность, ни специальные слова, ни количество строк; нет ни одного канона, которым нельзя было бы пренебречь» [Захарченко 2003].

4.4.3 Хокку минус как новый жанр визуальной сетевой поэзии

Новым явлением русской хайкумены стали двустишия *хокку минус*. По признанию Бориса Гринберга, автора текстов размещенной в сети электронной книги «Хокку минус. Визуальные стихотворения», созданной в соавторстве с дизайнером и переводчиком Татьяной Бонч-Осмоловской, название жанра возникло по аналогии с хокку плюс. Но истоки своего поэтического минимализма он находит в японской *танка*: «Появление жанра хокку минус было делом времени. <...> Это стало очевидным, как только из “танка” исчезло излишество в виде украшательского двустишия, поскольку оставшееся трёхстишие “хокку” и само “делилось” на двенадцатисложное двустишие и пятисложное одностишие» [Гринберг 2013]. Приведем характерные примеры из книги:

«дом снесли.

¹⁰⁷ Собрание сочинений Лукомникова, функционирующее в качестве сетевого проекта, содержит два больших сборника: «Избранное» (около полутора тысяч текстов) и «Забракованное» (ещё около пяти с половиной тысяч текстов). Сборники предлагаются в двух вариантах: бесцензурном и цензурном. Причем это не просто текст, помещенный в цифровое пространство, а текст, «живущий» в нем. Соответственно, как заявлено в преамбуле, собрание постоянно расширяется и пополняется, выкладываются как нецензурные, так и отцензурированные варианты [Собрание сочинений].

теперь еще ключ потерялся»;

или:

«слово за словом

жизнь тебя покидает».

Как видим, иронический импульс, присущий хокку плюс, не передался новому жанру. Эти двустихия ориентированы на медитативность, созерцательность и философичность классической японской поэзии, почти лишены иронической интенции. Попытки самоиронии окрашены в сентиментально-меланхолические тона утраты, ностальгии по былому:

«синяя птица

доклевывает мечту»;

или:

«и сбылась мечта...

что может быть грустнее»;

или:

«дежа-вю: вчера

тоже было сегодня».

Во многих текстах звучит откровенно беккетовская неизбывная тоска: *«Мы довольны. (Молчание.) Что нам теперь делать, когда мы довольны?»* («В ожидании Годо») [Беккет 2009: 66]. Используя в названии и оформлении книги «восточный» антураж, автор стихов сохраняет «русские» смысло-жизненные вопросы в сочетании с «европейской» экзистенциальной традицией: здесь и *Бог* (именно с прописной буквы как маркер православной ментальности, бог по имени «Бог»), и *дежа-вю* как отсылка к библейскому Екклесиасту, и русская сказочная *лень*, и евангельская тема *света во мраке*: *«кто же мы, Боже / дети твои иль рабы?»*, *«что ни сделаешь, / лишь бы не делать»*, *«белые ночи / отдушина черных дней»*. Складывается впечатление, что японская медитативность приобретает иную, не созерцательную окраску, но *плачевую* интонацию лирической ламентации.

Электронная книга «Хокку минус» имеет подзаголовок – «Визуальные стихотворения». Каждое двустишие вписано в орнаментальный живописный фон, взятый из фотопейзажей Т. Бонч-Осмоловской. Однако он несет не иллюстративную, а смысловую функцию, подобно тому как на японских картинах изображение соседствует с каллиграммой. Однако перед нами вовсе не современный аналог русского лубка. По словам создателя визуального ряда, в первоначальном замысле книги «эти визуальные стихотворения были показаны без текста, как знаки отсутствующего письма, звуки утраченного стихотворения. В этом случае белизна в центре изображения заполняла слово, смысл пропадал, растворяясь в листьях, песчинках, узорах на коре – знаках природного письма. Однако и в таком виде слово существовало – и даже могло быть восстановимо, ведь изображения не стирали слово, но скрывали под непрозрачным белым слоем поверх слоя письма. Даже невидимое – оно существовало, даже неразличимое – было, и читатель мог соотнести своё представление с текстом». Иными словами, речь идет о продолжении постмодернистского дискурса в его визуальной авангардной форме.

Не лишним в данной связи будет вспомнить и слова У. Эко: «Должен сказать, что я сам убежден, что постмодернизм – не фиксированное хронологически явление, а некое духовное состояние, если угодно, *Kunstwollen* – подход к работе. В этом смысле правомерна фраза, что у любой эпохи есть собственный постмодернизм <...> По-видимому, каждая эпоха в свой час подходит к порогу кризиса, подобного описанному у Ницше в “Несвоевременных размышлениях”, там, где говорится о вреде историзма. Прошлое давит, тяготит, шантажирует. Исторический авангард (однако в данном случае я беру и авангард как метаисторическую категорию) хочет откреститься от прошлого. <...> Авангард разрушает, деформирует прошлое. <...> Авангард не останавливается: разрушает образ, отменяет образ, доходит до абстракции, до безобразности, до чистого холста, до дырки в холсте, до сожженного холста; в архитектуре требования минимализма приводят к садовому забору, к дому-коробке, к

параллелепипеду; в литературе – к разрушению дискурса до крайней степени – до коллажей Бэрроуза, и ведут еще дальше – к немоте, к белой странице» [Эко 2007: 75-76].

Хокку минус стали частью русской хайкумены, но остались сугубо авторским проектом, утратив всякую связь с интернет-фольклором.

Не претендуя на полный охват поэтического спектра русской хайкумены, можно, тем не менее, выделить в нем основные тенденции. Очевидно, что русские хайку носят характер амбивалентной литературной игры с инокультурной традицией, в которой возможны как серьезные, так и травестийные варианты трансплантации жанровых форм японской поэзии в современную российскую словесность. Несомненна их связь с постмодернистской эстетикой, с ее пафосом нарушения литературных канонов и условностью жанровых границ. Поразительно, что, даже в случаях радикальной деконструкции жанровой матрицы (хокку плюс и хокку минус), «в целом своеобразие жанра непостижимым образом не разрушается – возможно, за счет воспроизведения вневербальных структур сознания» [Захарченко 2003].

В то же время русская хайкумена, при всем многообразии населяющих ее поэтических индивидуальностей, является постфольклорным коллективным творчеством, своеобразным русским вариантом рэнга, непрекращающегося поэтического диалога культурных традиций. Существовая по преимуществу в сети, это творчество становится гипертекстом, носящим открытый характер и дающим возможность пользователю стать не только читателем хайку, но и его автором.

«Гиперлитература, – по заключению исследователя виртуальных форм литературного творчества, – оперирует не текстами, но текстопорождающими системами» [Маньковская 2004: 334]. Это дает возможность рассматривать русскую хайкумену в *двух плоскостях*: как жанровую матрицу и как репрезентирующий ее гипертекст, в основе которого лежит диалог поэтических культур Востока и Запада. Существовая по преимуществу как явление сетевой поэзии, она порождает особый тип коллективного авторского творчества,

позволяющий говорить о конвергентном характере ее связи с жанровой парадигмой постфольклора.

Таким образом, если представить постфольклор как глобальное дискурсивное поле современности, коммуникативное пространство, включающее интернет и массовую культуру со всеми ее паттернами и шаблонами, то он мог бы претендовать на роль тезауруса, содержащего в себе все актуальные дискурсивные практики, в том числе универсальные текстопорождающие модели сетевой словесности.

Заключение

Изучение художественных функций жанровых моделей постфольклора в русской постмодернистской литературе последней четверти XX – начала XXI века позволило выявить основные формы взаимодействия и взаимовлияния этих видов русской словесной культуры. Их возникновение и развитие пришлось на эпоху кардинальных перемен в социальной и культурной жизни российского общества. Переходный характер новых фольклорных жанров обусловил своеобразие их художественной рецепции в поэтике русской постмодернистской литературы.

Проанализировав генезис формы и семантики ряда ключевых жанров постфольклора, мы пришли к выводу, что каждому из них соответствует определенный тип семантики (страшное – трагикомическое – абсурдное).

Конститутивным элементом целого ряда постфольклорных жанров оказался феномен *страха* или реакция на него (вплоть до смеховой), представленный в разнообразных художественных формах. Анализ форм «переживания» страха и отражение этого процесса в литературе и постфольклоре позволил указать на определенную стадийность культурной рецепции этого древнего феномена. Нами было прослежено движение эстетических доминант и их влияние на поэтику отдельных жанров. Страшный детский фольклор последней четверти XX века уступил место трагифарсовому феномену садистского стишка, который, в свою очередь, был вытеснен абсурдистско-сентиментальным постфольклором и сетературой начала XXI века: открытым абсурдизмом стихков-пирожков и -порошков, хокку плюс с одной стороны, и новым сентиментализмом жанров, ориентированных на «восточную» поэтику – хайку, эмхайку, хокку минус и др.

В диссертационном исследовании были выявлены общие особенности постфольклорной и постмодернистской игры с культурными знаками, в связи с чем постфольклорную и постмодернистскую парадигмы мы рассматриваем в рамках единого эстетического поля. Важную роль в демифологизации идеологических нарративов прошлого в постмодернистской литературе и постфольклоре играет карнавальное начало (М. М. Бахтин), основанное на

поэтике «перевертышей» и десакрализации возвышенного. Не менее значима в этом процессе связь со смеховой традицией изображения «антимира» в древнерусской культуре, где смех, по заключению Д. С. Лихачева, становится маркером изнаночного *кромешного мира*.

Одной из первых задач исследования стало изучение форм воздействия постфольклорной поэтики страшных рассказов, или страшилок на художественную структуру постмодернистского литературного текста. Нами были выявлены как прямые связи литературных произведений с сюжетами и мотивами страшилки, так и трансформация названной жанровой модели в прозаических циклах Л. Петрушевской и малой прозе Ю. Мамлеева. Отдельное внимание было уделено использованию и творческому развитию жанра страшилки в постсоветской литературе для детей последних двух десятилетий. В этот период литературные страшилки стали одним из доминирующих жанров в изданиях, рассчитанных на детскую и подростковую читательскую аудиторию. В качестве материала исследования были привлечены популярные у детей произведения Д. Емца, В. Роньшина, С. Седова, А. Усачева, Э. Успенского. Еще одним текстом, репрезентативным для целей нашего исследования, стал волгоградский детский журнал «Простокваша», в жанровой парадигме которого значительное место занимают «страшные» нарративы. Мы проанализировали соотношение жанров постфольклора и современной детской литературы в журнальных публикациях, что позволило сделать вывод об универсальности форм их взаимодействия в современном литературном процессе.

Важным аспектом нашего исследования стало изучение роли мифологического пространства страшилок в поэтике русской постмодернистской литературы. Мы пришли к заключению, что для литературных произведений, ориентированных на жанровую модель страшилок, характерна ее двойственная рецепция: обнажающая трагизм и иррациональность повседневной жизни у Ю. Мамлеева и Л. Петрушевской и тенденция к комической рационализации страшного в постсоветской детской литературе.

Предметом развернутого анализа в нашей работе стал постфольклорный жанр садистского стишка, в котором трагикомически соединяется «карнавально-постмодернистская» поэтика. Мы рассмотрели, как преломляется его жанровая модель в прозе В. Сорокина, Ю. Мамлеева, П. Пепперштейна, поэзии О. Григорьева, Г. Остера, И. Иртеньева, Т. Кибирова, Д. А. Пригова. Было установлено, что деструктивное начало поэтики садистского стишка типологически сходно с деконструктивизмом русской постмодернистской литературы. Оно по-разному отразилось в таких зачастую противоположных эстетических феноменах, как проза В. Сорокина, во многом нацеленная на тотальное разрушение литературного дискурса, так и поэзия Т. Кибирова и И. Иртеньева, в текстах которых ироническая деструкция сюжетов и образов официальной культуры сплавлена с отчасти сентиментальным лирическим началом. В произведениях Ю. Мамлеева, П. Пепперштейна, О. Григорьева обнаруживается прямое использование сюжетов и мотивов садистского стишка, в то время как у Г. Остера и Д. А. Пригова мы наблюдаем трансформации его жанрового канона.

Была показана важность корпуса идей М. М. Бахтина о карнавале и Д. С. Лихачева о специфике смеха в древнерусской культуре для объяснения трагикомической природы садистского стишка, их соотнесенность с постмодернистской концепцией пастиша как источника бессубъектного смеха. Это позволило интерпретировать жанровую природу садистского стишка в постмодернистской эстетической парадигме.

Значительное место в нашей диссертации занимает изучение роли интернет-фольклора в современной сетевой литературе. Впервые предметом диссертационного исследования стали новые жанры сетевой поэзии – стишки-порошки и стишки-пирожки, рассмотренные нами как пограничные фольклорно-литературные матрицы. Удалось показать, что их поэтика и семантика испытывает очевидное воздействие традиций литературы абсурда. Отдельное внимание было уделено соотношению литературных и фольклорных моделей в «восточных»

жанрах интернет-поэзии, эстетической специфике русской хайкумены, «постмодернистский» характер которой проявился в создании особого гипертекстового пространства.

В жанровой системе постфольклора мы остановили свой выбор на наиболее продуктивных с точки зрения их воздействия на литературу жанровых моделях: страшилках, садистских стишках, а также на таких жанровых разновидностях сетевой словесности, как стишки-пирожки и порошки, русские хокку и хайку, принадлежащих одновременно двум сферам сетевой поэзии – литературной и фольклорной. Особенности трансформации жанровых моделей постфольклора в русской литературной хайкумене (хокку плюс и хокку минус) мы рассмотрели в контексте диалога культур Востока и Запада.

Выявление пограничной, «гибридной» природы рассмотренных нами жанров сетевой поэзии свидетельствует о перспективных тенденциях в сфере литературно-фольклорных взаимосвязей. «Изучение “младших”, “гибридных”, вообще полупризнанных жанров, – по мнению С. С. Аверинцева, – всегда очень важно для истории литературы, потому что эти жанры особенно пластичны и подвижны; в них закладываются основы более поздних жанровых явлений» [Аверинцев 1996: 213].

Среди постмодернистских текстов анализу подверглись как поэтические, так и прозаические произведения, использующие общие с названными фольклорными жанрами художественные средства. Не всегда удавалось проследить непосредственную генетическую связь между поэтикой постмодернистских и постфольклорных текстов. В данном случае мы предпочитаем, вслед за С. Ю. Неклюдовым, говорить не о прямом генетическом наследовании жанровых и поэтических черт, а о «конвергентном приобретении сходных признаков» в результате взаимодействия литературы и фольклора, литературы и массовой культуры, массовой культуры и фольклора. Таким образом, многие художественные и фольклорные явления, не находящиеся в отношении прямого родства, тем не менее, испытали общее влияние в области

поэтики под влиянием как элитарной, так и массовой культуры.

В ходе реализации поставленной цели – определить художественные функции жанровых моделей постфольклора в русской постмодернистской литературе последней четверти XX – начала XXI века мы пришли к выводу о том, что выявление художественного своеобразия русской постмодернистской литературы невозможно без учета жанровых моделей отечественного постфольклора.

Разумеется, наша работа не претендует на полный охват всех аспектов заявленной темы. За ее рамками остались и некоторые другие актуальные явления и формы современной народной культуры, и многие литературные тексты, испытывающие воздействие постфольклорных жанров. Они, по нашему убеждению, должны стать предметом дальнейшего научного исследования.

Список литературы

Художественные тексты

1. Алешковский Ю. Сочинения: в 5 тт. Т. 1. – М.: АСТ, 2009. – 640 с.
2. Аполлинер Г. Каллиграммы. Calligrammes // Семиотика и авангард: Антология / Под общ. ред. Ю. С. Степанова. – М.: Академический Проект; Культура, 2006. – С. 666-675.
3. Беккет С. В ожидании Годо. Пьесы. – М.: Текст, 2009. – 286 с.
4. Белый Андрей. Стихотворения и поэмы / Вступ. статья и сост. Т. Ю. Хмельницкой. – М.- Л.: Сов. писатель, 1966. (Б-ка поэта. Большая сер.). – 656 с.
5. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. Театральный роман: романы. – Волгоград: Ниж.-Волж. кн. изд-во, 1989. – 512 с.
6. Введенский А. Всё. – М.: ОГИ, 2013. – 736 с.
7. Веллер М. Легенды Невского проспекта. – М.: Фолио, 2004. – 416 с.
8. Гофман Г. Стёпка-растрепка / Пер. с нем. – М.: Карьера Пресс, 2012. – 24 с.
9. Григорьев О. Птица в клетке. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 1997. – 272 с.
10. Гринберг Б. (тексты), Бонч-Осмоловская Т. (иллюстрации, дизайн). Хокку минус. Новосибирск, 2013 // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.litmir.net/br/?b=169122> (дата обращения: 16.12.16).
11. Детские «страшные» рассказы и рисунки из собрания В. Ф. Шевченко // Чередникова М. П. Современная детская мифология в контексте фактов традиционной культуры и детской психологии. – Ульяновск, 1995. – С. 186-237.
12. Детский фольклор : страшилки, анекдоты, садистские стишки / Сост. О. Ю. Трыкова ; худож. В. Х. Янаев. – Ярославль: Лия, 1998. – 143 с.
13. Детское чтение для сердца и разума // [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/periodic/pp0-abc/pp1/pp1-0681.ht> (дата обращения 23.05.16)
14. Державин Г. Р. На взятие Варшавы [Электронный ресурс]. URL: [http://ru.wikisource.org/wiki/На_взятие_Варшавы_\(Державин\)](http://ru.wikisource.org/wiki/На_взятие_Варшавы_(Державин)) (дата обращения: 25.05.13).
15. Емец Д. Гроб на колесиках. – М.: Эксмо-Пресс, 2001. – 192 с. // [Электронный

- ресурс] URL: http://books.rusf.ru/unzip/add-on/xussr_gk/emetsd13.htm?1/17 (дата обращения 18.07.16).
16. Иртеньев И. «Ёлка в Кремле» // Антология Сатиры и Юмора России XX века. Т. 5. – М.: Изд-во Эксмо, 2003. – С. 146-147 // [Электронный ресурс]. URL: <http://irteniev.msk.ru/verse.php3?id=00000077> (дата обращения: 25.12.16).
17. Иртеньев И. «Людей хороших узок круг» // Арион. – 2012. – №4. // [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2012/4/i6.html> (дата обращения: 16.12.16).
18. Иртеньев И. «Мне не забыть то чудное мгновенье...» // Игорь Иртеньев. С названием кратким «гу» // Октябрь – 2007. – №4 // [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2007/4/ii4.html> (дата обращения: 16.12.16).
19. Иртеньев И. «Юноше, метаящему харчи» // Арион – 2012. – №4 // [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2012/4/i6.html> (дата обращения: 16.12.16).
20. Кабаков И. В нашем ЖЭКе. – Вологда: Библиотека Московского Концептуализма Германа Титова, 2011. – 408 с.
21. Классики: Лучшие рассказы современных детских писателей / Авт. идеи, сост. и ред. М. Артемьева; Худож. Е. Станикова. — М.: Дет. лит.: Эгмонт Россия, 2002. — 175 с.
22. Кибиров Т. Ю. Когда был Ленин маленьким: Стихи. 1984-1985. Художник А. Флоренский. Сер. 'Mitkilibris' (книга девятнадцатая). – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 1995. – 32 с. // [Электронный ресурс]. URL: <http://kolonna.mitin.com/archive/mj25/kibirov.shtml> (дата обращения: 18.12.16).
23. Кольцо всегда ношу я в ухе // Стишки-порошки: [Электронный ресурс]. URL: http://vk.com/wall-53201524_4045 (дата обращения: 19.12.16).
24. «Лубки от Ирины Сазоновой», «Современный лубок» и пр. [Электронный ресурс]. URL: http://www.netlore.ru/irina_sazonova (дата обращения 16.06.16).
25. Лукомников Г. Японские поэты + Герман Лукомников. Бабочки полёт, или Хокку плюс / идея В. Белоброва и О. Попова; исполз. пер. В. Марковой. – М.; СПб.:

Красный матрос, 2001.

26. Лягушатник. Журнал поэзии хайку // [Электронный ресурс]. URL: <http://haiku.ru/frog/> (дата обращения 16.06.16).
27. Маканин В. С. Сюр в пролетарском районе // Маканин В. С. Антиутопия. – М.: Эксмо, 2011. – С. 5-73.
28. Мальчик в овраге нашел пулемет... «Страшилки» – антология черного юмора / Сбор и составление А. Р. Ярося и А. Н. Наумова. – Минск: Редакция журнала «Парус», 1992. – 50 с.
29. Мамлеев Ю. В.: Собрание сочинений // [Электронный ресурс]: Русская виртуальная библиотека / URL: <http://rvb.ru/mamleev/contents.htm> (дата обращения: 16.12.16).
30. Мамлеев Ю. Шатуны. – М.: Ad Marginem, 2002. – 268 с.
31. Минаев Д. 1-е января // Поэты Искры: Т. 2. – Л.: Сов. писатель, 1987 (Б-ка поэта. Большая сер.) – С. 41-43.
32. Некрасов Е., Некрасова М. Большая книга ужасов. Т. 67. – М.: Эксмо, 2011. – 384 с.
33. Непоезия: избранные пирожки / Владислав Кунгуров, Сергей Беляков, Вера Барковская, Евгения Тен, Вадим Саханенко; ред.-сост. В. Саханенко – Минск: И. П. Логвинов, 2009. – 480 с. // [Электронный ресурс]. URL: <http://pirozhki.nm.ru/index.htm> (дата обращения: 25.05.13).
34. Остер Г. Б. Все вредные советы. – М.: АСТ, Астрель, Харвест. (Планета детства), 2010. – 480 с. // [Электронный ресурс]. URL: <http://allforchildren.ru/humour/ovs.php>
35. Пепперштейн П. Диета старика. Тексты 1982-1997 годов. – М.: Ад Маргинем, 1998. – 629 с.
36. Пепперштейн П. Военные рассказы: Рассказы. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2010. – 416 с.
37. Петрушевская Л. С. Песни восточных славян // Новый мир. – 1990. – № 8.
38. Петрушевская Л. Жила-была женщина, которая хотела убить соседского ребенка. – М.: АСТ, Астрель, Астрель-СПб, 2011. – 224 с.

39. Петрушевская Л. С. Настоящие сказки. – М.: Вагриус, 1997. – 448 с.
40. Петрушевская Л. С. Случай в Сокольниках. – М.: Вагриус, 2002. – 176 с.
41. Порошки. Паэтический блокбастэр: серия новейшей русской поэзии. Т.1 – СПб: Пергамент групп, 2013. – 224 с.
42. Пригов Д. А. Собрание стихотворений: в 5 тт. Т.4. №660-845 1978. / Wiener slawistischer almanach. – Wien 2003. – 229 с.
43. Пригов Д. А. Мифы и репутации: аудиоинтервью. – 2007 // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.svoboda.org/content/transcript/403682.html> (дата обращения 29.01.2013).
44. Пригов Д. А. Советские тексты. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2016. – 272 с.
45. Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. – М.: Эксмо, 2008. – 896 с.
46. Роньшин В. М. Девочка с косой. Серия: Веселая компания.– М.: Машаон, 2008. – 96 с.
47. Роньшин В. М. Все о страшилках, ужастиках и кошмарах. Серия: Все о... – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 688 с.
48. Роньшин В. М. Отдай свое сердце. Серия: «Страшилки». – Москва: ЭКСМО-Пресс, 2001. – 192 с. [Электронный ресурс]. URL: http://royallib.com/read/ronshin_valeriy/otday_svoe_serdtse.html#0 (дата обращения: 18.12.16).
49. Рубинштейн Л. Большая картотека. – М.: Новое издательство, 2015. – 680 с.
50. Русский школьный фольклор. От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов / Сост. А. Ф. Белоусов. – М.: Ладомир, ООО «Издательство АСТ-ЛТД», 1998. – 744 с.
51. Садистские стишки // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.netlore.ru/sadistskie-stishki> (дата обращения 07.08.16).
52. Садур Н. Синяя рука // Садур Н. Ведьмины слезки. Книга прозы. – М.: Глагол, 1994. – С. 223-225.
53. Седов С. А. Настоящие страшилки. – М.: Априори -Пресс, 2009. – 64 с.

54. Седов С. Чегошины страшилки. – М.: Эксмо-Пресс, 2001. – 48 с.
55. Сорокин В. Собр. соч.: в 3-х тт. Т. 1. – М.: Ад Маргинем, 2002.
56. Сорокин В. Банкет // Сорокин Владимир / Собр. соч.: в 3-х тт. Т. 3. – М.: Ад Маргинем, 2002. – С. 383.
57. Сорокин В. Любовь // Сорокин Владимир. Первый субботник. – М.: Ад Маргинем, 2001. – С. 148.
58. Сорокин В. Настя // Сорокин Владимир / Собр. соч.: в 3-х тт. Т. 3. – М.: Ад Маргинем, 2002. – С. 303-348.
59. Собрание Сочинений – Бонифаций и Герман Лукомников. Собрание сочинений, или Избранное и забракованное, или Under Construction и другие слова // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vavilon.ru/bgl> (дата обращения 14.08.16)
60. Стихи.ру // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.stihi.ru> (дата обращения 12.04.16)
61. Стишки-пирожки: [Электронный ресурс]. URL: <http://www.netlore.ru/pirozhki> (дата обращения: 25.05.16).
62. Стишки-порошки: [Электронный ресурс]. URL: <http://mult.me/cartoons/730-zabavnye-rifmy.html>, https://vk.com/id3995603?w=wall3995603_2060, <https://vk.com/albums-31481258> (дата обращения: 19.04.16).
63. Тихонов Н. Баллада о гвоздях // Тихонов Н. Избранные произведения: в двух томах. Т. 1. – М.: Худож. лит., 1958. – С. 50.
64. Тритон: Российский альманах поэзии хайку. – М.: АРГО-РИСК; Тверь: Kolonna, Вып. 1, 2000. — 116 с.; Вып. 2, 2001. — 116 с. // [Электронный ресурс]. URL: <http://haiku.ru/triton/> (дата обращения 29.12.2014).
65. Усачев А., Успенский Э. Жуткий детский фольклор (собрание из 125 страшилок, присланных детьми, в литературной обработке). – М.: Росмэн, 1998. – 98 с.
66. Успенский Э. Красная Рука, Черная Простыня и Зеленые Пальцы. Жуткий детский фольклор // Успенский Э. Общее собрание героев, повестей, рассказов, стихотворений и пьес в 10 томах. – СПб.: Комета, 1993. – Т.10. – 208 с.
67. Хайкумена. Альманах поэзии хайку. Вып. 1 / Рос. ин-т культурологии; Отв. ред.

- Д.П. Кудря. – М., 2003. – 256 с. // [Электронный ресурс]. URL: <http://haikumena.haiku-do.com/issue1/index.php> (дата обращения 29.12.2016).
68. Хайкумена. Альманах поэзии хайку. Вып. 4 / Ред. Д.П. Кудря, Н.Г. Седенкова. – М., 2011. – 448 с. // [Электронный ресурс]. URL: http://haiku-do.com/news/khaikumena_4_onlain (дата обращения 29.12.14).
69. Хлебников Велимир. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 6, кн. 2. – М., 2003.
70. Ходасевич В. Стихотворения. / Вступ. статья и сост. Н. А. Богомолова. – Л.: Сов. писатель, 1989. (Б-ка поэта. Большая сер.). – 464 с.
71. Частушки / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. Ф. М. Селиванова. – М.: Сов. Россия, 1990. – (Б-ка русского фольклора; Т. 9). – 656 с.
72. Это для взрослых все кошки серы. Журналу «Простокваша для детей непреклонного возраста» исполнилось 20 лет / Ред. и сост. С. Васильев. – Волгоград, государственное учреждение «Издатель», 2011. – 128 с.
73. Японская поэзия / Сост. и пер. А. Е. Глускиной и В. Н. Марковой. Вст. ст. Н. И. Конрада. – М.: Худож. лит., 1954. – 478 с.

Научная литература

74. Абрамовских Е. В. Особенности креативной рецепции японских хайку Г. Лукомниковым // Восток–Запад: пространство русской литературы и фольклора. Материалы Второй международной научной конференции (заочной), посвященной 80-летию профессора кафедры литературы Давида Наумовича Медриша. – Волгоград: Волгоградское научное издательство, 2006. – С. 168-176.
75. Авдонин В. В. Поэтика анекдотического в романе В. Войновича «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина» // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2011. – № 7. – С. 160-164.
76. Аверинцев С. С. Жанр как абстракция и жанр как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 191-219.
77. Адорно Т. Актуальность философии // Путь в философию. Антология. – М.: ПЕР

СЭ; Спб.: Университетская книга, 2001. – С. 335-349.

78. Аксиологическая лингвистика: игровое и комическое в общении: Сб. науч. тр. / Под ред. В. И. Карасика, Г. Г. Слышкина. – Волгоград: Перемена, 2003. – 230 с.
79. Алексеевский М. Д. Интернет в фольклоре или фольклор в Интернете? (Современная фольклористика и виртуальная реальность) // От Конгресса к Конгрессу. Навстречу Второму Всероссийскому конгрессу фольклористов: Сб. материалов. – М.: Гос. респ. центр рус. фольклора, 2010. – С. 151–166.
80. Алексеевский М. Д. Интернет и фольклор: материалы к библиографии 1996–2011 гг. // Традиционная культура. – 2012. – № 3. – С. 183–185.
81. Алещенко А. А. Сюжеты «страшного» фольклора в сетевой словесности // Студенческий электронный журнал «СтРИЖ». №4 (04). Декабрь 2015. – С. 1-5. // [Электронный ресурс]. URL: <http://strizh-vspu.ru/files/publics/1455284234.pdf> (дата обращения 12.02. 2016).
82. Альбедиль Маргарита. «Ты держишь мир в простертой длани»: Символика руки // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. № 27 (Весна 2013). // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/3296> (дата обращения 16.06.16).
83. Андерсон П. Истоки постмодерна / пер. с англ. А. Апполонова под ред. М. Маяцкого. – М.: Издательский дом «Территория будущего», 2011. – 208 с.
84. Андреев А. Что такое хайку? // Хайкумена (Альманах поэзии хайку) / Рос. ин-т культурологии; Отв. ред. Д. П. Кудря. – Вып. 1. – М., 2003. // [Электронный ресурс]. URL: http://www.haikumena.haiku-do.com/issue1/what_is_haiku.php (дата обращения 29.12.2014).
85. Аникин В. П. Не «постфольклор», а фольклор // Славянская традиционная культура и современный мир: Сборник материалов научно-практической конференции. Вып. 2. – М.: Гос. респ. центр рус. фольклора, 1997. – С. 224-240.
86. Баня и печь в русской народной традиции. – М.: Интрада, 2004. – 288 с.
87. Барт Ролан. Империя знаков / Пер. с франц. Я.Г. Бражниковой. – М.: Праксис, 2004.

88. Барт Р. Литература и значение // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. – С. 276-297.
89. Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. – С. 424-461.
90. Басинский П. Здравствуй, племя! // Российская газета, 24 марта 2014 г.
91. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Сов. писатель, 1963. – 363 с.
92. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
93. Белоусов А. Ф. Воспоминания Игоря Мальского «Кривое зеркало действительности»: к вопросу о происхождении «садистских стишков» // Лотмановский сборник. 1. – М.: Изд-во «ИЦ-Гарант», 1995 – С. 681-691.
94. Белоусов А. Ф. «Садистские стишки» // Русский школьный фольклор. От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов / Сост. А. Ф. Белоусов. – М.: Ладомир, ООО «Издательство АСТ-ЛТД», 1998. – С. 545-577.
95. Бессонов И. Русская народная эсхатология: история и современность. – М.: – Гнозис, 2014. – 336 с.
96. Богданова О. В. Постмодернизм и современный литературный процесс: автореф. дис. ...д-ра филол. наук. – СПб., 2003. – 44 с.
97. Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60 – 90-е годы XX века – начало XXI века): учеб. пособие. – СПб.: Филол. ф-т СПб. гос. ун-та, 2004. – 716 с.
98. Бодрийяр Жан. Символический обмен и смерть. Пер. с фр. С. Зенкина. – М.: Добросвет, 2000. – 387 с. // [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Bodr_Simv/index.php (дата обращения 18.07.16).
99. Бодрийяр Жан. Прозрачность зла. Пер. с фр. Л. Любарской, Е. Марковской. – М.: Добросвет, КДУ, 2014. – 260 с. // [Электронный ресурс].

URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/3413> (дата обращения 18.07.16).

100. Бологов П. О маленьких девочках и маленьких мальчиках: бредни и откровения детского фольклора // Учительская газета. 2006. – № 29 // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ug.ru/archive/14476> (дата обращения 29.05.2013).
101. Борисов С. Б. Эстетика «черного юмора» в российской традиции // Человек. Текст Культура. / Социогуманитарные исследования. – Шадринск, 2007. – С. 101-114.
102. Буренина О. Что такое абсурд, или по следам Мартина Эсслина // Абсурд и вокруг: сборник статей / Отв. ред. О. Буренина. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 7-75.
103. Визель М. Литературные игры в Рунете // Новый мир. 2002. № 4 // [Электронный ресурс] URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/4/igry.html (дата обращения 12.07.15).
104. Власова А. А. Жанровый инвариант и его модификации в фольклоре и литературе (на материале «садистских стишков»): дис. ... канд. филол. наук / Тверской государственный университет. – Тверь, 2006. – 168 с.
105. Волгин Игорь. Хомо субститутус: человек подмененный. Достоевский и языческий миф // Октябрь. – 1996. – №3 // [Электронный ресурс] URL: <http://magazines.russ.ru/october/1996/3/volgin.html> (дата обращения 18.05.16).
106. Все страхи мира: Horror в литературе и искусстве: Сб. статей. – СПб. – Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. – 384 с.
107. Вязмитинова Л. Тритон: Российский альманах поэзии хайку. Три строки на русском языке // Знамя, 2002, №5 // [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2002/5/viazm-pr.html> (дата обращения 12.12.16).
108. Граф А. В поисках новой выразительности. О творчестве Германа Лукомникова // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. 2011. – Т. 153, кн. 2. – С. 75-82.

109. Гольденберг А. Х. Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя. 5-е изд., стер. – М.: Флинта, Наука, 2014. – 232 с.
110. Гольденберг А. Х. Гетеротопии в современном городском фольклоре и литературе // *Heterotopijos: pasauliai, ribos, pasakojimai (Literatūra 57 (5))*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2015. [Гетеротопии: миры, границы, повествование (Литература 57 (5), специальный выпуск), ред. и сост. Г. П. Михайлова, И. Видугирите, П. Лавринец. – Вильнюс: Издательство Вильнюсского университета, 2015]. – С. 347-355.
111. Гольденберг А. Х., Петренко С. Н., Пространство страшного в современном фольклоре и литературе // *Восток – Запад: типология пространства в русской литературе и фольклоре: сб. науч. ст. по итогам Пятой Междунар. науч. конф. (заоч.)*. – Волгоград: Изд-во ВГСПУ «Перемена», 2013. – С. 222-230.
112. Гольденберг А. Х., Петренко С. Н. Русская хайкумена в пространстве диалога культур // *Восток-Запад: диалог культур в пространстве русской словесности: сб. науч. ст. по итогам Шестой Междунар. науч. конф., посвящ. третьей годовщине основания Института Конфуция в ВГСПУ*. – Волгоград, 14-15 октября 2014 г. / отв. ред. Н. Е. Тропкина. – Волгоград: Изд-во ВГСПУ «Перемена», 2015. – С. 98-107.
113. Гольденберг А. Х., Петренко С. Н. Универсалии постфольклора как текстопорождающие модели сетевой литературы // *Универсалии русской литературы. 6 / Научн. ред. А. А. Фаустов*. – Воронеж: ООО ИПЦ «Научная книга», 2015. – С. 146-159.
114. Голубкова Д. М. Роман В. Сорокина «Роман» // *Личность в межкультурном пространстве: Материалы межвузовской конференции. 24-25 ноября 2006 г., Москва, РУДН*. – М.: РУДН, 2007. – С. 28-34.
115. Голубкова Д. М. Эстетическая концепция В. Г. Сорокина и ее художественное отражение в малой прозе: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2010. – 22 с.

116. Гречина О. Н., Осорина М. В. Современная фольклорная проза детей. // Фольклор и историческая действительность. – Л., 1981. – (Русский фольклор. – Т. XX). – С. 96-106.
117. Губайдуллина А. Н. Онтология и деонтология детства в лирике Олега Григорьева // Детские чтения. 2014. – № 1 (005) – С. 175-190.
118. Дарк О. Маска Мамлеева // Знамя. 2000. – № 4. – С. 121-134.
119. Дашкова Т. Три истории: забавные игры русского постмодернизма (обзор книг о русском литературном постмодернизме) // Новое литературное обозрение. – 2001. – №51 // [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/51/dashk.html> (дата обращения 12.12.16).
120. Делёз Ж. Логика смысла. – М.: Академический проект, 2011. – 480 с.
121. Джалилова Н. А. Виртуально-фольклорные формы презентации идентичности в Интернете // Интернет и фольклор. Сб. ст. – М.: Гос. респ. центр рус. фольклора, 2009. – С. 294-301.
122. Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления // Логос. – 2000. – №4. – С. 63-77. // [Электронный ресурс] URL:http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm (дата обращения 29.05.2013).
123. Дианова В. М. Постмодернизм не ушел. Беседа с В. М. Диановой // Хора. – 2009. – №1(7). – С. 159-165.
124. Дианова В. М. Постмодернистская ситуация в культуре XX века // Философия культуры: Становление и развитие. – СПб., Издательство «Лань», 1998. – С. 351-362 // [Электронный ресурс]. URL: http://studydoc.ru/doc/4220691/dianova-v.m.-postmodernistskaya--situaciya--v-kul._ture-hh-v... (дата обращения 16.03.15).
125. Дмитриенко И. К. Традиции немецкого романтизма в русской постмодернистской прозе (С. Соколов, В. Пелевин): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2013. – 22 с.

126. Дымарский М. Я. Между жанром и творчеством, или к становлению пирожкового мышления языковой личности // Жанры речи. Вып.8. Жанр и творчество. – Саратов; М.: Лабиринт, 2012. – С. 385-390.
127. Загидуллина М. В. Теория интернет-фольклора: коммуникация фольклорного типа и само-идентификация участников крупных форумов // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. – 2015. – Т. 157, кн. 4. – С. 86–96.
128. Зайнуллина И. Н. Миф в русской прозе конца XX – начала XXI веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 2004. – 21 с.
129. Захарченко Е. Стеклышко Левенгука / Хайкумена (Альманах поэзии хайку) / Рос. ин-т культурологии; Отв. ред. Д. П. Кудря. Вып. 1. – М., 2003 // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.haikumena.haiku-do.com/issue1/levenhook.php> (дата обращения 29.12.2016).
130. Золотова Т. А., Плотникова Е. А. Литературная сказка Л. Петрушевской: поиски синтеза традиции и новой культуры // Вестник Чувашского университета. 2009. – № 1. – С. 283-287.
131. Золотова Т. А., Плотникова А. Е. Мир детства и способы его воплощения в сборнике Л. Петрушевской «Настоящие сказки» // Традиционная культура. – 2010. – № 4 (40). – С. 24-31.
132. Зубченко Ирина. Литература и сетература в Рулинете // Poljarnyj vestnik. Norwegian Journal of Slavic Studies, Vol. 10 (2007) // [Электронный ресурс] URL: <http://septentrio.uit.no/index.php/vestnik/article/view/1306/1243> (дата обращения 17.12.16).
133. Зуева Т. В. Категория чудесного в современном повествовательном фольклоре детей // Проблемы интерпретации художественных произведений. Межвуз. сб. науч. тр. – М., 1985. – С. 131-149.
134. Идиатулина А. А. Воплощение идеи единства мира в поэтике ОБЭРИУ и произведениях современных детских писателей // Гуманитарные исследования. №4 (36). – Астрахань: Астраханский госуниверситет, 2010.– С. 187-192.
135. Идиатулина А. А. «Нестрашная страшилка» как антижанр в литературе

- современного детского авангарда // Гуманитарные исследования. № 4 (40). – Астрахань: Астраханский госуниверситет, 2011. – С. 224-228.
136. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – Москва: Интрада. – 1998. – 256 с.
137. Интернет и фольклор. Сборник статей. – М.: Гос. респ. центр рус. фольклора, 2009. – 320 с.
138. Кабакова Г. «Придет серенький волчок»: о формулах устрашения детей // Семиотика страха / сост. Н. Букс, Ф. Конт. – М., 2005. – С. 356-372.
139. Капица Ф. С., Колядич Т. М. Русский детский фольклор. Учебное пособие. – М.: Флинта, Наука, 2002. – 320 с.
140. Карасик В. И. Типы абсурда // Аксиологическая лингвистика: игровое и комическое в общении: Сб. науч. тр. / Под ред. В. И. Карасика, Г. Г. Слышкина. – Волгоград: Перемена, 2003. – С. 112-126.
141. Каргин А. С., Костина А. В. Научное осмысление интернет-фольклора: актуальные проблемы и опыт исследования // Интернет и фольклор. Сб. ст. – М.: Гос. респ. центр рус. фольклора, 2009. – С. 5-18.
142. Клемят Л. Е. Новое в интернет-поэзии XXI века: стихи-«пирожки» как явление постмодернизма // Scripta manent. 2014. – № 20. – С. 81-87.
143. Климова Т. Ю. Страх как условие познания Абсолюта (В. Маканин «Сюр в пролетарском районе», Л. Петрушевская «Рука», Н. Садур «Синяя рука») // Художественный текст: варианты интерпретации: Труды XIV междунар. науч.-практ. конф. – Бийск, 2009. – С. 145-154.
144. Кобринский А. «Дмитрий Александрович Пригов» как художественный проект // [Электронный ресурс] URL: <http://polit.ru/article/2007/08/31/prigov/> (дата обращения 25.07.16).
145. Ковтун Н. В. Современная традиционалистская проза: идеология и мифопоэтика. – М.: Флинта, 2015. – 326 с.
146. Козинцев А. Г. Человек и смех. – СПб.: Алетейя. 2007. – 236 с.

147. Колмыкова С. С. Специфика авторской интерпретации традиционного «двоемирия» в позднем творчестве Ю. Мамлеева (на материале рассказов писателя) // Вестник Челябинского госпедуниверситета. 2012. – №8. – С. 259-271.
148. Кореньков А. В. К предыстории жанра «садистских стишков»: по следам лимериков и частушек // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия «Литературоведение и журналистика». – 1997. – № 2. – С. 115-118.
149. Коренькова Т. В. Метафоры «еды» и «питья» в русском фольклорном жанре садистских стишков // *Küche und Kultur in der Slavia. Eigenes und Fremdes im ausgehenden 20. Jahrhundert.* – Potsdam: Universitätsverlag, 2014. – S. 219–238.
150. Корнев Сергей. «Сетевая литература» и завершение постмодерна // Новое литературное обозрение. – 1998. – № 32. [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/1998/32/korn.html> (дата обращения 18.06.16).
151. Костюков Леонид. Форма пустоты (Юрий Мамлеев. Изнанка Гогена) // Знамя. – 2003. – №3 // [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2003/3/kost.html> (дата обращения 18.09.16).
152. Криничная Н. А. Потолок: проявления верхней границы жилого пространства в крестьянском микрокосме (по материалам народного искусства) // Труды Карельского научного центра РАН – № 6. – 2011. – С. 29–36.
153. Кристева Ю. Разрушение поэтики // М. М. Бахтин: pro et contra. Творчество и наследие М. М. Бахтина в контексте мировой культуры. Т. 2. –СПб: РХГИ, 2002. – С. 7-33.
154. Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. – СПб.: Алетейя, 2003. – 256 с.
155. Крылова М. Н. Новые поэтические формы: «пирожки» и «порошки» // Филология и литературоведение. 2015. № 3. [Электронный ресурс]. URL: <http://philology.snauka.ru/2015/03/1271> (дата обращения: 06.04.2015).
156. Кудря Д. Слово к читателю // Хайкумена (Альманах поэзии хайку) / Рос. институт культурологии; Отв. ред. Д. П. Кудря. – Вып. 1. – М., 2003 // [Электронный ресурс]. URL: http://haikumena.haiku-do.com/issue1/to_the_reader.php

(дата обращения 29.12.14).

157. Кудря Д. Случай эмхай // Хайкумена (Альманах поэзии хайку) / Рос.ин-т культурологии; Отв. ред. Д. П. Кудря. – Вып. 1. – М., 2003 // [Электронный ресурс]. URL: <http://haikumena.haiku-do.com/issue1/emhai.php> (дата обращения 29.12.14).
158. Кузьменко Р. Г. Проза русского постмодернизма (1960-2000-е годы). – Харьков: Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина, 2011. – 36 с.
159. Курганов Е. Анекдот как жанр русской словесности. – М.: ArsisBooks, 2015. – 264 с.
160. Курганов Е. О необходимости страха // Семиотика страха / сост. Н. Букс, Ф. Конт. – М., 2005. – С. 36-43.
161. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. – М.: ОГИ, 2000. – 288 с.
162. Кучегура Л. А. Специфика смеха в современном детском стихотворном фольклоре: дис. канд. филол. наук. – Омск, 2000. – 129 с.
163. Лазарев А. И. Типология литературного фольклоризма (на материале истории русской литературы): учеб. пособие. – Челябинск: Изд-во Челяб. гос. ун-та, 1991. – 96 с.
164. Левкиевская Е. Е. Мифологическая система детских страшилок в сравнении с традиционной мифологией // Детский фольклор и культура детства. – СПб., 2006. – С. 24-34.
165. Левкиевская Е. Е. Мифы русского народа. – М.: АСТ, Астрель, 2003. – 477 с.
166. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): Монография / Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 1997. – 317 с.
167. Липовецкий М. Голубое сало поколения, или Два мифа об одном кризисе // Знамя. – 1999. – № 11. – С. 207-215 // [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/11/lipovec-pr.html> (дата обращения 16.06.13).
168. Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси //

- Лихачев Д. С. Избранные работы в трёх томах. – Л.: Худож. лит., 1987. – Т. 2. – С. 343-418.
169. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. Пер. с франц. Н. А. Шматко. – СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.
170. Лойтер С. М. Русский детский фольклор Карелии. – Петрозаводск: Карелия, 1991. – 280 с.
171. Лойтер С. М. Детские страшные истории («Страшилки») // Русский школьный фольклор. От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов / Сост. А. Ф. Белоусов. – М.: «Ладомир», 1998. – С. 67-116.
172. Лойтер С. М., Неелов Е. М. Современный школьный фольклор: Пособие-хрестоматия для студентов. – Петрозаводск: изд-во ПетрГУ, 1995. – 115 с.
173. Лосев А. Ф. Разложение эстетики ренессанса в литературе XV –XVI вв. Франсуа Рабле // Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1978. – С. 586-593.
174. Лотман Ю. М. Текст и полиглотизм культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи в трёх томах. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры – Таллинн: «Александра», 1992. – С. 142-148.
175. Лотман Ю. М. О семиотике понятий «стыд» и «страх» в механизме культуры // Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб., 2004. – С. 664-666.
176. Лурье М. Садистский стишок в контексте городской фольклорной традиции: детское и взрослое, общее и специфическое // Антропологический форум. – 2006. – №6. – С. 287-309.
177. Лутовинова О. В. Интернет как новая «устно-письменная» система коммуникации // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – 2008. – № 71. – С. 58–65.
178. Лысков А. О систематизации «садистских стишков» // Парадигмы: Сб. статей молодых филологов / Отв. ред. Ю. В. Доманский. – Тверь, 2003. – С. 83-92 // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/lyskov1.htm> (дата обращения 07.08.16).

179. Ляпин С. Е. «Крокодил» Чуковского и русский балладный стих // Российская наука на заре нового века. Сборник научно-популярных статей. Под редакцией академика В. П. Скулачева. – М.: Научный мир, 2001. – С. 422-428.
180. Мамонтова Г. И. Культурно-исторические и психологические основы жанра страшилок // Сибирский фольклор. – Новосибирск, 1981. – С. 55-62.
181. Маньковская Н. Б. Виртуалистика: художественно-эстетический аспект // Виртуалистика: экзистенциальные и эпистемологические аспекты. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – С. 328 -341.
182. Маньковская Н. Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. – М. – СПб.: Изд-во «Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга», 2009. – 496 с.
183. Мазин В. Кабинет некрореализма: Юфит и... – СПб.: Инапресс, 1998. – 208 с.
184. Медриш Д. Н. Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. – Саратов: Издательство Саратовского университета, 1980. – 296 с.
185. Медриш Д. Н. Частушка // Энциклопедический словарь юного литературоведа / Сост. В. И. Новиков, Е. А. Шкловский. – 2 изд., доп. и прераб. – М. Педагогика-Пресс, 1998. – С. 374-376.
186. Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С. Статус слова и понятие жанра в фольклоре // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994. – С. 39-104.
187. Мехралиева Г. А. Литературная сказка в творчестве Л. С. Петрушевской: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Петрозаводск, 2012. – 24 с.
188. Мехралиева Г. А. Сказки Людмилы Петрушевской и детский страшный рассказ // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Серия: Общественные и гуманитарные науки. Петрозаводск, 2008. – № 3. – С. 87-90 // [Электронный ресурс]. URL: <http://elibrary.ru/item.asp?id=17753158> (дата обращения 12.06.16).
189. Монгуш Е. Д. О трансформации мотива «руки в окне» в прозе Л. Леонова и

- Л. Петрушевской // Научное обозрение Саяно-Алтая – №3 (11) – 2015. – С. 29-31.
190. Мутина А. С. Жанры современного детского фольклора на территории Удмуртии: дис. ... канд. филол. наук. – Ижевск, 2002. – 241 с.
191. Мухлынин М. А. Пародирование страшных рассказов в современном русском детском фольклоре // Мир детства и традиционная культура. Вып. 1. – М., 1995. – С. 27-59.
192. Неелов Е. М. «Черный юмор» «садистских стишков»: детский бунт крошечного мира // Мир детства и традиционная культура. Сб. научных трудов. – Вып. 2. – М., 1996. – С. 100-105.
193. Неклюдов С. Ю. Несколько слов о постфольклоре // [Электронный ресурс] // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/postfolk.htm> (дата обращения: 23.12.16).
194. Неклюдов С. Ю. После фольклора // Живая старина. – 1995. – № 1. – С. 2-4.
195. Неклюдов С. Ю. Структура и функция мифа // Мифы и мифология в современной России / Под ред. К. Аймермахера, Ф. Бомсдорфа, Г. Бордюкова. – М.: АИРО-XX, 2000 (Фонд Фридриха Науманна. Биб-ка либерального чтения). – С. 17-38. // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov4.htm> (дата обращения: 23.08.16).
196. Неклюдов С. Ю. Фольклор современного города // Современный городской фольклор. – М.: РГГУ, 2003. – С. 5-24.
197. Неклюдов С. Ю. Что такое постфольклор // Новая газета. 19.04. 2013 / Постнаука. Вып. 16 // [Электронный ресурс]. URL: <http://postnauka.ru/fag/11703>. (дата обращения 16.06.16).
198. Немирович-Данченко К. К. Наблюдения над структурой «садистских стишков» // Школьный быт и фольклор: Учеб. материал по рус. фольклору: В 2 ч. – Таллинн, 1992. – Ч. 1. – С. 124-137.
199. Нефагина Г. Л. Метафизика бытия в творчестве Ю. Мамлеева // Материалы

- Международной научно-практической конференции «Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания» / Пермский государственный педагогический университет. – Пермь: Изд-во ПГПУ, 2005 // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pspu.ru> (дата обращения 26.05.15).
200. Новик Е. С. К типологии несказочной прозы Сибири и Дальнего Востока // Фольклорное наследие народов Сибири и Дальнего Востока. Горно-Алтайск, 1986 // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/novik10.htm> (дата обращения: 14.06.16).
201. Новицкая М. Ю. Формы иронической поэзии в современной детской фольклорной традиции // Школьный быт и фольклор: Учебный материал по русскому фольклору / Сост. А. Ф. Белоусов. –Таллин, 1992. – Ч. 1. – С. 138-150.
202. Норец М. В. «Клеточная» модель жанроформирования в современной теории литературы // Современные научные исследования и инновации. 2014. № 11 [Электронный ресурс]. URL: <http://web.snauka.ru/issues/2014/11/39878> (дата обращения: 24.05.2016).
203. Орлицкий Юрий. Цветы чужого сада (японская стихотворная миниатюра на русской почве) // Арион. – 1998. – №2 // [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/arion/1998/2/orl.html> (дата обращения 16.12.16).
204. Орлова Н. А. Поэтика комического в прозе С. Довлатова: семиотические механизмы и фольклорная парадигма: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Майкоп, 2010. – 21 с.
205. Осорина М. В. «Черная простыня летит по городу», или Зачем дети рассказывают страшные истории // Популярная психология: Хрестоматия. –М.: Просвещение, 1990. – С. 280-289.
206. Перзеке М. Ю. Образы восточнославянских колыбельных песен в дискурсивном пространстве «хоррора» // Все страхи мира: Ноггор в литературе и искусстве: Сб. статей. – Спб. - Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. – С. 22-31.
207. Петренко С. Н. Жанр интернет-фольклора как трансформация традиций

народного словесного творчества // XVII Региональная конференция молодых исследователей Волгоградской области. Волгоград, 9 ноября 2012 г.: сборник науч. материалов. Напр. 13 «Филология» / отв. ред. С. А. Комиссарова; сост. П. В. Алымов, П. А. Сторчилов. – Волгоград: Издательство ВГСПУ «Перемена», 2012. – С. 45-47.

208. Петренко С. Н. Жанровые традиции постфольклора в поэтике современной русской литературы // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Сер. «Филологические науки». – 2014. – № 2 (87). – С. 145-149.
209. Петренко С. Н. Категория абсурда как антитеза рациональности в интернет-фольклоре и литературе // Категории рационального и эмоционального в художественной словесности: сб. науч. ст. по итогам VII Междунар. науч. конф. «Рациональное и эмоциональное в литературе и фольклоре». Волгоград, 28-30 окт. 2013 г. / отв. ред. и сост. Е. Ф. Манаенкова. – Волгоград: Изд-во ВГСПУ «Перемена», 2013. – С. 9-14.
210. Петренко С. Н. О специфике порождения новых жанров интернет-фольклора: стихи-порошки // Мировая классика и молодежная культура: материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. – Йошкар-Ола: ФГБОУ ВПО «Марийский государственный университет», 2014а. – С. 193-197.
211. Петренко С. Н. Пирожки и порошки: сетевая поэзия между фольклором и литературой // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Сер. «Филологические науки». – 2014б. – № 7 (92). – С.129-135.
212. Петренко С. Н. Поэтика новых жанров постфольклора и традиции литературы абсурда // Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. Итоговый сборник научных работ: Материалы XIV Кирилло-Мефодиевских чтений 14 мая 2013 г. – М.-Ярославль: Ремдер, 2014в. – С. 338-341.
213. Петренко С. Н. Поэтика постмодерна в современной литературе и постфольклоре // Искусство в контексте истории. Актуальные проблемы изучения культуры и искусства. Материалы региональной научно-практической

конференции молодых исследователей, посвященной году Российской истории. 24 апреля 2012 г. – Волгоград: Парадигма, 2012. – С. 40-44.

214. Петренко С. Н. Поэтика русской постмодернистской литературы и современный фольклор // Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. Итоговый сборник научных работ: Материалы XIII Кирилло-Мефодиевских чтений 15 мая 2012 г. – М.-Ярославль: Ремдер, 2013. – С. 175-178.
215. Петренко С. Н. Садистские стишки как явление карнавальной культуры // Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. Материалы форума молодых ученых XII Кирилло-Мефодиевских чтений. 17 мая 2011 г. – М.-Ярославль: Ремдер, 2012. – С. 266-269.
216. Петренко С. Н. Садистский стишок в поэтике русской постмодернистской прозы // XVI Региональная конференция молодых исследователей Волгоградской области. Волгоград, 8-11 ноября 2011 г.: сборник науч. материалов. Напр. 13 «Филология» / отв. ред. С. А. Комиссарова; сост. П. В. Алымов, П. А. Сторчилов. – Волгоград: Издательство ВГСПУ «Перемена», 2011. – С. 45-47.
217. Петренко С. Н. Современный детский фольклор и литература в журнале «Простокваша» / С.Н. Петренко. // Язык и культура Юга России: аспекты толерантного взаимодействия: сб. науч. тр. по материалам междунар. науч.-практ. конф. Волгоград, 23–24 апр. 2015 г. / отв. ред. Е. В. Брысина. – Волгоград: изд-во ВГСПУ «Перемена», 2015. – С. 136-143.
218. Петренко С. Н. Структура мифологического пространства в современном фольклоре и литературе // Актуальные вопросы филологической науки XXI века: сб. статей по материалам III Всерос. науч. конф. молодых ученых (8 февр. 2013 г.): в 2 ч. / общ.ред. Ж. А. Храмушина, А. С. Поршнева, Л. А. Запевалова, А. А. Ширшикова; Уральский федеральный ун-т. – Ч. 2.: Современные проблемы изучения истории и теории литературы. – Екатеринбург: УрФУ, 2013. – С. 108-114.
219. Петренко С. Н. Трансформация традиционных пространственных моделей в современном фольклоре // Шестые Лазаревские чтения: «Лики традиционной культуры в начале XXI столетия»: материалы междунар. науч. конф. Челябинск,

- 26–27 февр. 2013 г.: в 2 ч. / Челяб. гос. акад. культуры и искусств; сост. Л. Н. Лазарева. – Челябинск, 2013. – Ч. I. – С. 63-66.
220. Петренко С. Н. Фольклорные и литературные матрицы в структуре прозаических жанров регионального детского журнала // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота. 2016. – № 8 (62): в 2-х ч. Ч. 1. – С. 52-54.
221. Петрова А. А. Частушка и садистский стишок: память жанра. Вербальное, виртуальное, визуальное // Антропологический форум. – 2009а. – № 11. – С. 408-424.
222. Петрова А. А. Язык и сленг сетевого фольклора: сленг, анекдот и частушка // Интернет и фольклор. Сб. ст. – М.: Гос. респ. центр рус. фольклора, 2009б. – С. 218-234.
223. Плешкова О. И. Советское искусство для детей и постмодернизм (о творчестве Э. Успенского) // Русский постмодернизм. Вести из Алтай-Виднянска. Сб. ст. / под ред. В.В. Десятова. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2006. – С. 22-44 // [Электронный ресурс]. URL: <http://elibrary.asu.ru/xmlui/bitstream/handle/asu/506/read.7book?sequence=1> (дата обращения 18.12.16).
224. Плотникова Е. П. «Настоящие сказки» Л. С. Петрушевской в контексте традиционной культуры: дис. ... канд. филол. наук. – Йошкар-Ола, 2011. – 196 с.
225. Пономарев Ф. А. Катарсические эффекты в творчестве Ю. Мамлеева // Дидактика художественного текста. Сб. науч. ст. – Краснодар, 2005. – С. 134-138 // [Электронный ресурс]. URL: <http://1.120-bal.ru/kultura/21924/index.html> (дата обращения 20.07.16).
226. Пономарев Ф. А. Типология катарсических эффектов в малых формах русской прозы второй половины XX века: дис. ... канд. филол. наук. – Краснодар, 2007. – 160 с.
227. Прокофьева В. Ю. Жанровые трансформации непрофессиональной сетевой литературы: фанфики и пирожки // Жанровые трансформации в литературе и

- фольклоре. Под. общ. ред. Т. Н. Марковой. – Челябинск: Издательство «Энциклопедия», 2012. – С. 299-320.
228. Прокофьева В. Ю. Жанровые трансформации поэтической миниатюры в непрофессиональной сетевой литературе: пирожки // Современные исследования социальных проблем. – 2014. – № 3 (19). – С. 75-81.
229. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. – СПб.: Наука, 1994. – 239 с.
230. Равинский Д. К. Городская мифология // Современный городской фольклор. – М.: РГГУ, 2003. – С. 409-419.
231. Радченко Д. А. Современный кинематографический анекдот в условиях сетевой коммуникации // Первый Всерос. конгресс фольклористов: Сб. докладов. – М.: Гос. респ. центр рус. фольклора, 2006. – Т. 3. – С. 307–317.
232. Ракита Ю. «Кремниевый век» сетевой поэзии // Октябрь. – 2003. – №4 // [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2003/4/rakita.html> (дата обращения 24.12.16).
233. Речевое общение: специализированный вестник / под ред. А. П. Сковородникова. – Вып. 13 (21): Категория комического в аспекте теории и практики речевого воздействия. – Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2011. – 232 с.
234. Рублев К. А. «Страшный» фольклор детей и научная фантастика // Проблемы детской литературы. – Петрозаводск, 1989. – С. 122-133.
235. Рудова Л. Остер: от вредных советов до президентского сайта // Неприкосновенный запас. 2008. №2 [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/nz/2008/2/ru16.html#_ftn4 (дата обращения 22.07.16).
236. Рукомойникова В. П. «Виртуальный» фольклор в контексте народной смеховой культуры: автореф. дис...канд. филол. наук. – Ижевск, 2004. – 24 с.
237. Савченко А. В., Суслова Т. И. Философско-антропологические основания интернет-фольклора как формы коммуникации // CredoNew. – 2008. – № 4 [Электронный ресурс]. URL: <http://credonew.ru/content/view/777/33/> (дата обращения 28.12.16).

238. Сафронова Л. В. Автор и герой в постмодернистской прозе. – СПб.: «Дмитрий Буланин», 2007. – 238 с.
239. Сажин В. «...И смеяться, как дети» // Час пик (СПб). – 1992. – № 20. – С. 5.
240. Семенов В. А. Традиционная духовная культура коми-зырян: ритуал и символ: Учеб. пособие по спецкурсу. – Сыктывкар: Сыктывкар. гос. ун-т, 1991. – 79 с.
241. Семькина Р. О «соприкосновении мирам иным»: Ф. М. Достоевский и Ю. В. Мамлеев. – Барнаул: Барнаульский государственный педагогический университет, 2007. – 241 с.
242. Сергиенко (Антипова) И. «Страшные» жанры современной детской литературы // Детские чтения. – Вып. 1. – М., 2012. – С 131-147.
243. Скаковская Л. Н. Фольклорная парадигма русской прозы последней трети XX века : автореф. дис.... д-ра филол. наук. – Тверь, 2004а. – 46 с.
244. Скаковская Л. Н. Фольклорная парадигма русской прозы последней трети XX века : дис... д-ра филол. наук. – Тверь, 2004б. – 336 с.
245. Скворцов А. Э. Из принцев в нищие. О генезисе формы русских садистских стишков // Вопросы литературы. – 2009. – №3. – С. 209-233.
246. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. 4-е изд., испр. – М.: Флинта: Наука, 2001. – 608 с.
247. Случай эмхай // Хайкумена (Альманах поэзии хайку) / Рос. ин-т культурологии; Отв. ред. Д. П. Кудря. Вып. 1. – М., 2003 // [Электронный ресурс]. URL: <http://haikumena.haiku-do.com/issue1/emhai.php> (дата обращения 29.12.16).
248. Смирнов И. П. Видимый и невидимый миру юмор Сорокина // Место печати. 1997. № 10 // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.srkn.ru/criticism/smirnov1.shtml> (дата обращения 18.07.16).
249. Смирнов И. П. Эволюция чудовищности: (Мамлеев и др.) // Новое литературное обозрение. – М., 1993. – № 3. – С. 303-307.
250. Соколова-Делюсина Т. От сердца к сердцу сквозь столетия // Японская поэзия / Сост., вступ. ст., коммент., примеч. Т. Соколова-Делюсина. – СПб.:

- Северо-Запад, 2000 // [Электронный ресурс]. URL: http://www.lib.ru/JAPAN/japan_poetry.txt (дата обращения 23.12.16).
251. Степанов А. Г. Японская поэзия и русский примитивизм: об одном эксперименте // Болгарская русистика. – 2010. – №3-4. – С. 84-98 // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.actalinguistica.com/arhiv/index.php/bulrus/article/view/368/477> (дата обращения 29.12.16).
252. Степанова Т. М., Бессонова Л. П. Типология фольклоризма литературных текстов // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2007. – № 2. – С. 245-249.
253. Сулова Т. И. Интернет-фольклор как форма межкультурной коммуникации // Дефиниции культуры. Вып. 8. – Томск, 2009. – С. 286-297.
254. Сычев А. А. Природа смеха, или Философия комического / Науч. ред. д-р филос. наук Р. И. Александрова. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2003. – 176 с.
255. Терещенко Л. В. Постмодернизм в российской культуре: специфика и особенности проявления. Автореф. дис. ... канд. культурологии. – Краснодар, 2004 // [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/postmodernizm-v-rossiyskoj-kulture#ixzz4FGwv9dyI> (дата обращения 25.06.16).
256. Тихомиров С. А. К вопросу о становлении сетевого способа бытования городского фольклора // Вопросы культурологии. – 2008. – № 10. – С. 63-65.
257. Тихомиров С. В. «Взрослые» лики детской страшилки // Мир детства и традиционная культура: Материалы Третьих Виноградовских чтений. – М., 1990. – С. 63-65.
258. Тихомиров С. В. «Девочка в поле нашла ананас». Бредни и откровения детского фольклора // Детская литература. – 1990. – № 9. – С. 31-36.
259. Токарев Д. В. Курс на худшее: абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 336 с.
260. Трахтенберг Л. А. К истории изучения русской смеховой культуры // Русское литературоведение XX века: имена, школы, концепции: Материалы

- Международной научной конференции (Москва, 26 – 27 ноября 2010 г.) / Под общ. ред. О. А. Клинга и А. А. Холикова. – М.; СПб.: Нестор-История, 2012. – С.163-172.
261. Трыкова О. Ю. О классификации способов взаимодействия русской литературы XX века с фольклором // Ярославский педагогический вестник. – 2003. – №1 // [Электронный ресурс]. URL: http://vestnik.yspu.org/releases/doskolnoe_obrazovanie/1_5/ (дата обращения 22.06.15).
262. Трыкова О. Ю. Отечественная проза последней трети XX века: жанровое взаимодействие с фольклором: дис. ... д-ра филол. наук. – М., 1999. – 331 с.
263. Трыкова О. Ю. Путеводитель по современному детскому фольклору / М-во образования Рос. Федерации, Яросл. гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2009 – Ч. 1. – 2009. – 152 с. Ч. 2. – 2009. – 122 с.
264. Трыкова О. Ю. Сказка, быличка, страшилка в отечественной прозе последней трети XX века: учебное пособие / М-во образования Рос. Федерации, Яросл. гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2000. – 301 с.
265. Трыкова О. Ю. Современный детский фольклор и его взаимодействие с художественной литературой. – М.: Ярославль: Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского, 1997. – 132 с.
266. Трыкова О. Ю., Рублев К. А. Художественная литература и «страшный» детский фольклор (аспекты взаимодействия) // Проблемы детской литературы. – Петрозаводск, 1992. – С. 34-48.
267. Тырышкина Е. В. Авангард и постмодернизм в русской литературе (заметки к теме) // Постмодернизм: pro et contra. Материалы Международной научной конференции «Постмодернизм и судьбы художественной словесности на рубеже тысячелетий». Тюмень. 16-19 апреля 2002 г. –Тюмень: изд-во «Вектор Бук», 2002. – С. 72-77.
268. Тюпа В. И. Дискурс / Жанр. – М.: Intrada, 2013. –211 с.

269. Уолл Э. О взглядах на Бахтина в Германии // М. М. Бахтин: pro et contra. Творчество и наследие М. М. Бахтина в контексте мировой культуры (Русский Путь). Том II / Сост. и коммент. К. Г. Исупова. – СПб.: РХГИ, 2002. – С. 425-442.
270. Фролова О. В. Визуальная специфика сетевого анекдота // Традиционная культура, 2007. – №3. – С. 30-36.
271. Хворостьянова Е. В. Поэтика Олега Григорьева. – СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2002. – 160 с.
272. Холшевников В. Е. Что такое русский стих // Мысль, вооруженная рифмами: Поэтическая антология по истории русского стиха. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1987. – С. 5-37.
273. Хоруженко Т. И. Пирожки как новый жанр интернетлора // Литература в контексте современности: Жанровые трансформации в литературе и фольклоре: сб. материалов VIII Всерос. конференции с межд. участием (10 - 11 декабря 2015 г.). Челяб. гос. пед. ун-т. – Челябинск: изд-во ООО «Энциклопедия». – С. 66 -70.
274. Хубицка И. Я. Городские топосы в творчестве Л. Петрушевской. Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук. ст. Бердянськ, БДПУ, 2010. – Випуск XXIII. – Частина 2. – С. 311-321.
275. Чередникова М. П. «Голос детства из дальней дали...» (Игра, магия, миф в детской культуре). – М.: Лабиринт, 2002. – 224 с.
276. Чередникова М. П. «Маленький мальчик» в контексте нового мифа // Мир детства и традиционная культура. Сборник научных трудов и материалов. – М.: РГЦРФ, 1995. – Вып.1. – С. 60-72.
277. Чистов К. В. Народные традиции и фольклор: Очерки теории. – Л.: Наука, 1986. – 303 с.
278. Шафранская Э. Ф. Мифопоэтика «иноэтнокультурного текста» в русской прозе Дины Рубиной. – М.: Издательство ЛКИ, 2007. – 240 с.
279. Шафранская Э. Ф. Современная русская проза: Мифопоэтический ракурс. – М.: ЛЕНАНД, 2014. – 216 с.
280. Школьный быт и фольклор: Учеб. материал по рус. фольклору: В 2 ч. /

- Сост. А. Ф. Белоусов. – Таллинн: ТГПИ, 1992. – Ч. 1. – 223 с. Ч. 2. – 160 с.
281. Шпенглер О. Закат Европы. – Т. 2. (Из раздела «Города и народы») // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М: Издательство политической литературы, 1991. – С. 23-68.
282. Щукина К.А. Прецедентные феномены в *пирожках* и *порошках* – новых жанрах современной интернет-поэзии // Мир русского слова. – 2015. – №4. –С. 49-54.
283. Щурина Ю. В. Классификация комических речевых жанров коммуникативного пространства // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Сер. «Филологические науки». – 2014. – №2 (87). – С. 39-43.
284. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». – СПб.: «Симпозиум», 2007. – 92 с.
285. Эпштейн М. Н. Постмодерн в России. Литература и теория. – М.: Издание Р. Элинина, 2000. – 368 с.
286. Эсслин М. Театр абсурда. – СПб.: Балтийские сезоны, 2010. – 528 с.
287. Юрков С. Е. Антиповедение – гротеск – антимир // Юрков С. Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI-начало XX вв.) – СПб., 2003. – С.15-35.
288. Юрков С. Е. Постмодернизм: приближение к антимиру // Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века. Серия «Symposium», Выпуск 16 / Материалы научной конференции 10 октября 2001 г. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С.85-88.
289. Языки страха: женские и мужские стратегии поведения: ст. и мат-лы Междунар. научно-практической конф., 3-5 октября 2003 г. / Пропповский центр; Гуманитар. исслед. в обл. традиц. культуры; под ред. Н. М. Герасимовой, Е. Л. Мадлевской – СПб.: СПбГУ, 2004. – 291 с.
290. Якунина О. В. Мотив пения, пляски и хохота: элементы карнавальной эстетики в малой прозе Ю. Мамлеева // Гуманитарные исследования. – Астрахань,

2009. №1 (29). – С. 174-180.

291. Якунина О. В. Повествовательная структура малых эпических форм в прозе Юрия Мамлеева: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Астрахань, 2010. – 18 с.
292. Epstein M.N., Genis A.A., Vladiv-Glover S.(Eds.). Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture. – New York: Berghahn Books, 1999. – 612 p.
293. Folk-art-net: новые горизонты творчества. От традиции – к виртуальности. Сб. науч. ст. – М.: Гос. респ. центр рус. фольклора, 2007. –200 с.
294. Jameson F. Postmodernism and Consumer Society // The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodernism. 1983-1998. – London, New York: Verso, 1998. – P. 1-23.
295. Lewis Barry. Postmodernism and Literature // The Routledge Companion to Postmodernism. – London: Routledge, 2001. – 412 p.

Справочная литература

296. Власова М. Русские суеверия: Энциклопедический словарь. – СПб.: Азбука, 2000. – 672 с.
297. Квятковский А. П. Поэтический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – 376 с.
298. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. Институт науч. информации по общественным наукам РАН. –М.: НПК «Интелвак», 2003. – 1600 стб.
299. Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом. 2001. – 1040 с.
300. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1997. – 384 с.
301. Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5-ти томах. Под общей ред. Н. И. Толстого. – М.: Международные отношения, 1995-2014.
302. Советский энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 1600 стб.
303. Философский словарь. / Под ред. И. Т. Фролова. – М.: Политиздат, 1991. – 560 с.