

# Гетеротопии в современном городском фольклоре и литературе

*Аркадий Гольденберг*

Волгоградский государственный социально-педагогический университет  
*Волгоград, Россия*

Согласно концепции М. Фуко, всем культурам свойственно образовывать «другие пространства» – гетеротопии. В них существуют особые отношения со всеми остальными местоположениями, оказываются возможными социальные отношения, телесные практики и модели поведения, исключенные из нормального порядка повседневной жизни. Гетеротопии часто связаны с ритуализацией разрыва, травестированием обыденных норм. При этом Фуко интересуют в первую очередь такие места, которые соотносятся с другими особым образом – а именно, «приостанавливают, нейтрализуют или переворачивают всю совокупность отношений, которые тем самым ими обозначаются, отражаются или рефлектируются» (Фуко 2006: 195). Современный интерпретатор концепта гетеротопий у Фуко полагает, что «особенность подобного рода пространств в том, что они находятся в связи со всеми остальными, но, однако, противоречат им» (см.: Беззубова 2010).

В современном городском фольклоре и постмодернистской литературе признаками гетеротопий наделено пространство страшного. Страх относится к числу важнейших психологических категорий культуры (Лотман 2004: 664–666). 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.: Кабакова 2005). 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 городского фольклора и литературы постмодерна.

В традиционном фольклоре пространство страшного имело мифологические корни. Такие персонажи волшебных сказок, как Баба 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*, которые пытаются разграничить пространство города. Эти бинарные оппозиции восходят к архаическим человеческим представлениям о пространстве, ставших, в частности, основой его разделения 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).

Маркированность городского пространства является существенной структурной особенностью в целом ряде жанров современного детского фольклора. В работах М. П. Чередниковой, посвященных так называемым «страшным историям», или страшилкам, пространство повествования анализируется в соответствии с мифологическими оппозициями своего / чужого, освоенного / неосвоенного: «Психологическое освоение пространства для ребенка определяется границами дома. Надежность этих границ связана с присутствием близких людей. В свою очередь, социальное пространство ограничено рамками семьи, которая является идеальной моделью миропорядка в целом». При этом исследователь подчеркивает, что «семантика локусов домашнего пространства относится к сфере культуры, ее вторичной моделирующей системе» (Чередникова 2002: 99–100).

В тех случаях, когда пространство играет значительную сюжетную роль в текстах страшилок, мы можем выделить его специфические особенности. Во-первых, это отмеченный М. В. Осориной мотив нарушения целостности *своего* пространства, «домашнего мира» (Осориная 1990: 285). Неотвратимость трагической развязки, вызванной разрушением «цельности» жилища (его сакрального пространства), связывается исследователем с привнесением «иностраных» предметов (в их роли чаще всего выступают купленные в магазине или на рынке вещи), с «уходом» родителей (они обычно уходят на работу или могут лечь спать), а также с непосредственным проникновением «злых сил» в том случае, когда ребенок не слушает советов родственника (как правило, матери) и не исполняет предписаний, доносящихся из телевизора или радиоприемника.

Если демоническое пространство быличек четко локализовано в местах обитания нечистой силы (лес, озеро, река, баня, овин и т. п.), то в основе страшилки лежит представление о растворенности демонического в окружающем мире, заполненном

вещами, которые в любой момент могут стать «чужими», то есть смертельно опасными. По верному наблюдению исследователя этого жанра, «традиционная оппозиция “свой-чужой” в страшилке фактически заменяется другой – “новый-старый”, поскольку демоническое в дом ребенка попадает с новыми вещами (новыми занавесками, сапожками, пианино, пластинкой, перчатками, обоями и пр.)» (Левкиевская 2006: 31).

Другой характерный прием репрезентации пространства в страшных историях иного типа, обозначаемых термином «пугалка» (Чередникова 2002: 194), основан на принципе ступенчатого сужения образов (*В одном черном-пречерном лесу стоит черный-пречерный дом <...>*). 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 подобных (см.: Лойтер 1998: 67–69).

Отличие организации пространства в быличке и страшилке, как уже было замечено фольклористами, определяется также 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, так как 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 физических пространственных отношений, а именно включение большего пространства в меньшее. В волшебной сказке, например, из кольца выходит полк солдат, из ларца выскакивают два молодца. Классическим литературным примером такой пространственной модели является эпизод бала в квартире № 50 в романе М. Булгакова *Мастер и Маргарита*. Разберем эту типологическую особенность подробнее. Писатель в данном случае иронически обыгрывает весьма популярную в фольклоре и романтической литературе мифологему пространства, отличного от нашего по количеству измерений: «Тем, кто хорошо знаком с пятым измерением, – говорит Маргарите Корovieв, – ничего не стоит раздвинуть помещение до желательных пределов» (Булгаков 1990: 243). «Пятимерное» пространство – не что иное, как математическая модель, которая может быть реализована в литературе с помощью мифопоэтических средств. Булгаков, в частности, использует около- или даже псевдонаучное объяснение пространственного *парадокса*, принципиально необъяснимого, но, тем не менее, принимаемого *as is* в контексте мифологического мышления.

Парадокс, – а Ж. Делёз определяет его как «утверждение двух смыслов сразу», «нонсенс утраченного тождества и неузнаваемого» (Делёз 2011: 9; 108), – состоит в том, что пространство обыкновенной московской квартиры не тождественно самому себе, являясь одновременно и пространством квартиры, и «необъятным

залом», в котором происходит великий бал у сатаны. Для нас важен типологически сходный подход к подобному парадоксу в литературе и современном фольклоре: в обоих случаях явление подвергается попытке осмысления, 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 пр.), в которой находятся «бандиты» (Лойтер 1998: 77). В страшилке возможны и совершенно противоположные позиции рассказчиков в отношении финала: в одних случаях убитые люди оживают (если «бандиты» убиты или арестованы), в других логика рассказчика остается рациональной, и он констатирует, что «<людей> было не спасти» (Лойтер 1998: 78; 88).

Необходимо также указать на способы, с помощью которых происходит «снятие» страха, его преодоление в страшных историях (под этим термином мы подразумеваем как собственно страшилки, так и поджанр «пугалок»). Здесь налицо два способа преодоления страшного: античный катарсис и сказочный «хороший конец», в котором зло наказано. В «пугалках» страх переживается катарсически, и происходит преодоление, «очищение», следующее за эмоциональным «взрывом». Типичный пример такого «очищающего» воздействия «пугалки» – упомянутые выше рассказы из серии «*Отдай мое сердце!*». В жанре страшилки (например, в рассказах из серии *И делала из людей котлеты*; см.: Лойтер 1998: 86–88), 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. Здесь не происходит яркой эмоциональной разрядки, «судьба» в образе милиционера-эринии настигает и карает в силу особой сюжетной предзаданности. Разрядка или возмездие присутствуют, однако, далеко не во всех финалах страшных историй: например, в некоторых текстах серии *Красное пятно опять прилетело* (Лойтер 1998: 76–78) погибают все, даже милиционер (вероятно, это связано с нечуткостью рассказчика к инвариантной структуре рассказа и желанием привнести что-то новое, или же, попросту, с его забывчивостью).

Интенсивное освоение поэтики городского страшного фольклора – одна из характерных черт русской постмодернистской литературы. В ней немало и прямых аллюзий на тексты страшилок. В поэтическом цикле Дмитрия Александровича Пригова «Апофеоз Милицанера» таинственный образ главного героя наделен, как и в страшилке, внепространственными характеристиками:

На Запад и Восток глядит Милицанер  
И пустота за ними открывается <...>

Приговский персонаж, в образе которого критики увидели советский извод петербургского мифа о Медном Всаднике, тоже несет идею возмездия.

Использование жанрового хронотопа страшилок – далеко не редкость и в современной постмодернистской прозе. Он лежит в основе значительной части так называемых *случаев* из сборника рассказов Людмилы 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), однако счастливая развязка обусловлена не вмешательством внешних сил, а моральным выбором девочек-героинь. Особой популярностью у современных авторов пользуется фольклорный образ страшной руки из серии страшилок *Рука зашла... задушила* («Рука» Людмилы Петрушевской, «Синяя рука» Нины Сагур). Преследующая главного героя страшная рука становится сюжетообразующим мотивом в рассказе Владимира Маканина «Сюр в пролетарском районе».

Знаменитый каннибалистический рассказ Владимира Сорокина «Настя» можно интерпретировать как травестийное переосмысление одного из самых трагичных сюжетов страшных историй – о родителях-людоедах (Лойтер 1998: 86–88). Рассказ 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 пирогах. Эстетическое «гурманство» Сорокина проявляется в замене его на изысканную черную жемчужину:

В жемчужине пыл отраженный мир: черное небо, черные облака, черное озеро, черные лодки, черный бор, черный можжевельник, черная отмель, черные мостки, черные ракеты, черный холм, черная церковь, черная тропинка, черный луг, черная аллея, черная усадьба, черный мужчина и черная женщина, открывающие черное окно в черной столовой (Сорокин 2009: 70).

Обратим внимание на используемый здесь характерный для страшилок прием градации образов.

Специфика пространства в страшных историях во многом родственна пространственной структуре так называемого *сидистского стишка* (в дальнейшем – СС), одного из самых продуктивных жанров современного школьного фольклора, популярного не только у детей, но и у взрослых. Пространство СС можно рассматривать в двух аспектах: в аспекте наличия реальных пространственных маркеров и в аспекте тех мифологических коннотаций, которыми пространство наделяется. Разделение на основе топологических маркеров мы будем условно называть «внешним» (под топологическими маркерами будут пониматься различные детали, присущие только определенным типам населенных пунктов, а также характер построек или локусов). С одной стороны, пространство города здесь сосуществует с пространством деревни (есть также и промежуточные топосы: пространство дома, когда невозможно определить, какой это дом – городской или сельский – по имеющимся маркерам, например, по наличию в нем лифта; пространство сада / парка в текстах типа *Маленький мальчик на дерево влез <...>*)<sup>1</sup>. Это «внешний» аспект разделения. Следует отметить, что эти топосы не противопоставляются друг другу, чего следовало бы

<sup>1</sup> Здесь и далее СС цитируются по: Белоусов 1998: 558–571.

ожидать в контексте идей о противостоянии города и деревни как двух вечно враждующих миров со своим жизненным укладом и традициями. С другой стороны, пространство СС также маркировано «внутренне» – в соответствии с мифологической традицией разделения на *свое* и *чужое*. Мы можем определить эту маркированность лишь по косвенным признакам, так как пространство СС, в строгом смысле, не знает подобного разделения. «Своего» там попросту нет. Любое пространство здесь, как и в страшилке, враждебно герою. Но это вовсе не значит, что оппозиция свой / чужой не работает. Чужое, враждебное (при исключении своего, безопасного) недвусмысленно отсылает нас именно к обсуждаемой пространственной дихотомии.

Подвалы, крыши, стройки совсем не предназначены для детских игр. И даже если местом действия является поле, то зачастую не ясно, что это за поле: судя по его описанию, это поле, вероятно, заброшено, на нем не ведется никаких сельскохозяйственных работ. Сделать подобный вывод мы можем в силу того, что в поле может быть найдена *граната* (*Девочка в поле гранату нашла*<...>) или иной опасный предмет (логично предположить, что если поле активно засеивается, шансы найти там что-либо опасное значительно сокращаются). Кроме того, в поле СС часто собирают цветы, что подчеркивает маргинальность, периферийность данного топоса. Это невозделанное поле. «Деревенские» топосы СС зачастую опасны, только если они не подвергнуты культурной обработке, это природа в «первозданном» виде – лес, поле.

В «городских» текстах происходит диаметрально противоположное переименование их пространственной семантики. Здесь трудно выделить непосредственно природные маркеры, но опасными становятся как раз места культурно гиперосвоенные и подвергающиеся постоянному контролю (ослабевающему, правда, в момент разворачивания действия). Это стройка – апофеоз освоения пространства; 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»); трансформаторная будка; крыша; рельсы и т. п. Все эти топосы маргинальны, закрыты для детей, но при этом всегда функциональны, технологичны (если мы уйдем от узкого понимания культуры как совокупности «духовных» ценностей, то технология в этом случае выступает в роли культурного достижения, культуры, противопоставленной природе).

Когда мы говорим о маркированности пространства страшилок или СС в соответствии с той или иной жанровой фольклорной традицией, 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). Этот тезис сохраняет свою актуальность и при анализе взаимоотношений постфольклора и литературы.

Современная постмодернистская литература активно использует ту же топику и образную систему, что и СС. В упомянутом выше цикле Д. А. Пригова есть стихотворение, которое, не будь оно подписано автором, заняло бы свое место в фольклорном сборнике:

Котеночек лежит премил  
Что просто никакой нет силы  
Но кто-то гвоздиком прибил  
Его к дощатому настилу.

Один из героев рассказа В. Сорокина «Настя» сочиняет текст, построенный по семантической модели СС *Дети в подвале играли в гестapo / в садистов / в индейцев*:

Мораль сей басни такова:  
Одна у Клёпы голова.  
Другую оторвали  
Две девочки в подвале.

Возвращаясь к размышлениям о преодолении страха смерти, необходимо отметить и тот способ, с помощью которого происходит «девальвация» смерти в СС. Здесь страх преодолевается через осмеяние табуированных культурой явлений. Причем осмеянию подвергается не только телесный низ, нагота (*голые бабы по небу летят <...>*), но и те явления действительности, которые принято относить к категории возвышенного, среди которых – героизм, трагическая смерть / несчастный случай, идеологические дискурсы (например, пионерский дискурс). В дискурсе возвышенного должна рассматриваться также и нелепая смерть, которая предопределена и неизбежна с самого начала повествования, что интересным образом коррелирует с трагикой античной драмы.

Что же объединяет постмодернизм и СС и 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 СС «является смакование физиологических деталей, рассчитанных на реакцию отвращения» (Лурье 2006: 301). Различные формы преломления этой психофизиологической реакции в литературе подробно рассмотрены в книге Юлии Кристевой *Силы ужаса: эссе об отвращении* (1982). На их близость феномену постмодернизма указывает его современный интерпретатор, излагая концепцию Ю. Кристевой: «Незаменимая функция литературы постмодернизма <...> – смягчить “Сверх-Я” путем воображения *отвратительного* и его остранения посредством языковой игры, сплавляющей воедино вербальные знаки, сексуальные и агрессивные пульсации, галлюцинаторные видения. *Осмеянный ужас порождает комическое <...>*»

(Курсив мой. – А. Г.). И далее: «Именно благодаря смеху ужасное сублимируется и обволакивается возвышенным – сугубо субъективным образованием, лишенным объекта» (Маньковская 2009: 98). Как пишет сама Крестева, «смех уже определенным образом помещает или перемещает отвратительное» (Крестева 2003: 43).

Благодаря смеху происходит и преодоление страха в ситуации рассказывания страшилки. Оно «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, что в современном фольклоре и постмодернистской литературе происходит радикальная трансформация традиционных моделей «страшного». 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: «удовольствие от текста» (Р. Барт) уступает место иным, шоковым способам «остранения» (страх, ужас, отвращение от текста). Они порождают особую эстетику, в которой пространство страшного становится одной из ключевых гетеротопий современной культуры.

## ЛИТЕРАТУРА

- БЕЗЗУБОВА, О. В., 2010. Гетеротопии городского пространства: к истории концепта. *In*: ЕСАУЛОВ, Г. В. и др., ред. *Эстетика архитектуры и дизайна. Материалы Всероссийской научно-практической конференции (4–6 октября 2010 г.)*. Москва: Архитектура-С, 27–31.
- БЕЛОУСОВ, А. Ф., 1998. «Садистские стишки». *In*: БЕЛОУСОВ, А. Ф., сост. *Русский школьный фольклор. От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов*. Москва: Ладомир, 545–577.
- БУЛГАКОВ, М. А., 1990. *Собр. соч. в 5 т.* Т. 5. Москва: Художественная литература.
- ДЕЛЁЗ, Ж., 2011. *Логика смысла*. Пер. с фр. Я. И. Свирского. Москва: Академический Проект.
- ЗОЛОТОВА, Т. А., ПЛОТНИКОВА, А. Е., 2010. Мир детства и способы его воплощения в сборнике Л. Петрушевской «Настоящие сказки». *Традиционная культура*, 4 (40), 24–31.
- КАБАКОВА, Г., 2005. «Придет серенький волчок»: о формулах утращения детей. *In*: БУКС, Н., КОНТ, Ф., сост. *Семиотика страха*. Москва: Русский институт: изд-во «Европа», 356–372.
- КРИСТЕВА, Ю., 2003. *Силы ужаса: эссе об отвращении*. Пер. с фр. А. Костиковой. Санкт-Петербург: Алетейя.
- КУРГАНОВ, Е., 2005. О необходимости страха. *In*: БУКС, Н., КОНТ, Ф., сост. *Семиотика страха*. Москва: Русский институт: изд-во «Европа», 36–43.
- ЛЕВКИЕВСКАЯ, Е. Е., 2006. Мифологическая система детских страшилок в сравнении с традиционной мифологией. *In*: КУЛЕШОВ, Е. В., ЛУРЬЕ, М. А., ред.-сост. *Детский фольклор и культура детства: материалы научной конференции «XIII Виноградовские чтения»*. Санкт-Петербург: СПбГУКИ, 24–34.

- ЛОЙТЕР, С. М., 1998. Детские страшные истории («Страшилки»). *Ил:* БЕЛОУСОВ, А. Ф., сост. *Русский школьный фольклор. От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов.* Москва: Ладомир, 56–134.
- ЛОТМАН, Ю. М., 2004. О семиотике понятий «стыд» и «страх» в механизме культуры. *Ил:* ЛОТМАН, Ю. М. *Семиосфера.* Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 664–666.
- ЛУРЬЕ, М. Л., 2006. Садистский стишок в контексте городской фольклорной традиции: детское и взрослое, общее и специфическое. *Антропологический форум*, 6, 287–309.
- МАНЬКОВСКАЯ, Н. Б., 2009. *Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс.* Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив.
- НЕКЛЮДОВ, С. Ю., 2003. Фольклор современного города. *Ил:* *Современный городской фольклор.* Москва: Российский гуманитарный ун-т, 5–24.
- ОСОРИНА, М. В., 1990. «Черная простыня летит по городу», или Зачем дети рассказывают страшные истории. *Ил:* МИРОНЕНКО, В. В., сост. *Популярная психология: Хрестоматия.* Москва: Просвещение, 280–289.
- ПРИГОВ, Д. А. Апофеоз Милицанера. *Современная русская поэзия.* Режим доступа: <http://modernpoetry.ru/main/dmitriy-prigov-arofeoz-milicanera> [см.: 04 07 2013].
- СЕМЕНОВ, В. А., 1991. *Традиционная культура коми-зырян: Ритуал и символ.* Сыктывкар: Изд-во Сыктывкарского ун-та.
- СОРОКИН, В. Г., 2009. Настя. *Ил:* СОРОКИН, В. Г. *Пир.* Москва: АСТ, Санкт-Петербург: Астрель, 7–70.
- ФУКО, М., 2006. Другие пространства. *Ил:* ФУКО, М. *Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью.* Ч. 3. Пер. с фр. Б. М. Скуратова; Под общ. ред. В. П. Большакова. Москва: Праксис, 191–204.
- ЧЕРЕДНИКОВА, М. П., 2002. «Голос детства из дальней дали...» (*Игра, магия, миф в детской культуре*). Москва: Лабиринт.