

РАЗДЕЛ 4. МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЕ И ВУЗЕ

А. И. Лаврентьев

ЮМОР В ПРЕПОДАВАНИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Как представляется, одним из перспективных способов модернизации практики преподавания литературы могли бы стать учебные программы, в которых особое внимание уделялось бы комическим формам творчества. Смех является общечеловеческой универсалией, как свидетельствуют исследования антропологов, в мире нет культур, в которых бы смех не присутствовал в той или иной форме. Поэтому юмористические произведения вполне могут стать проводниками общения между представителями различных культур. Ведь приобщение к иной культуре не сводится к осведомленности о содержании ее произведений, фактах ее истории и знанию имен ее выдающихся деятелей. Для полноценного понимания другой культуры необходимо погружение в принципиально иное мировосприятие, усвоение новой системы ценностей иной культуры, непосредственный эмоциональный отклик на ее содержание. Очевидно, что в условиях учебного процесса наиболее адекватным средством достижения подобного результата могут быть произведения словесного творчества, среди которых наиболее предпочтительными, с педагогической точки зрения, безусловно, являются произведения юмористического характера.

С точки зрения исследователей юмора, он самым тесным образом связан с системой ценностей, лежащей в основе той или иной культуры. Поэтому, чтобы понять, почему люди находят что-то смешным, необходимо принять их систему взглядов на мир, иными словами, юмористические произведения, чтобы стать источником эстетического наслаждения, требуют от реципиента активных усилий, направленных на освоение культурно-исторического контекста их возникновения и функционирования. Юмор можно назвать ключом, открывающим дверь в мир иной культуры.

Согласно принципам общей теории словесного юмора (GTVH), которая признана основной среди исследователей, в чей круг интересов тем или иным образом входит смех, в основе комического образа лежит конфликт смыслов. Для его характеристики вводится понятие сценария (script), которое под-

черкивает структурированность, а также динамизм – сценарий предполагает наличие действующих лиц, определенные действия, совершаемые ими, а также конфликтность и противоречия, которые заложены в драматических произведениях. Соответственно юмор наблюдается в том случае, если в тексте присутствуют два сценария, которые должны особым образом соотноситься друг с другом. Один из авторов теории определяет два условия, при соблюдении которых вступающие в конфликт сценарии должны создать юмористический эффект: во-первых, текст создает ситуацию, в которой могут быть реализованы два сценария, для этого они должны иметь какие-то точки соприкосновения; во-вторых, эти сценарии должны быть противоположны друг другу, по крайней мере, в рамках представленной ситуации [Raskin, 99].

Иными словами, отдельное юмористическое высказывание благодаря своей четко выраженной концептуальной структуре (которая значительно более проста и однозначна в сравнении с другими видами литературного дискурса) может служить материалом для выявления связей между текстом (языковым феноменом) и сценарием или концептом (феноменом культуры). Так как понятие «сценарий» является интегративным и включает в себя наряду с когнитивными и поведенческими конструктами еще и оценочные суждения, то изучение конфликтов сценариев в юмористическом дискурсе может дать представление об аксиологической парадигме, которая образует ядро изучаемой культуры. Исходя из этой теории можно сделать вывод, что благодаря своей жесткой структуре и информационной насыщенности юмористические произведения могут служить инструментом для сопоставительного анализа различных культур. А изучение ценностного статуса смеха в той или иной культуре может способствовать формированию целостного представления об инокультурной картине мира.

Одна из категорий культуры, с которой связана роль смеха, – это фигура трикстера. Наиболее глубокое теоретическое обоснование этот термин нашел в работе американского антрополога Пола Радина «Трикстер: исследование мифов североамериканских индейцев» (P. Radin, *The trickster: A study in American Indian mythology*, 1956). И хотя позднее аналоги трикстера обнаруживаются практически в любой культуре (культура, фактически, не может возникнуть, существовать и, что самое главное, развиваться без персонажа подобного типа) теоретическое осмысление этого понятия было осуществлено именно на индейском материале – архетип трикстера Карл Густав Юнг описывает после знакомства с книгой Пола Радина.

Фигура трикстера является основной для понятия «смеховая культура», он, с одной стороны, находится у самых ее истоков: «герой-шут существовал с тех самых пор, как человек впервые осознал себя общественным существом.

Смех и юмор указывают на то, что он человек, а не животное. Они так же изначальны, как и речь» [Радин, 181]. С другой же стороны трикстер оказывает влияние на форму и содержание различных видов художественного творчества (в частности, литературного) современных авторов. Тем самым обеспечивается связь современности с традицией, что становится особенно актуальным и даже болезненным вопросом для культур и литератур этнических меньшинств, находящихся в состоянии постоянной угрозы утраты собственной идентичности.

Определение самого термина «трикстер» вызывает вполне объяснимые затруднения – трудно указать границы того, что склонно отменять и пересекать любые границы. Среди самых распространенных признаков, которыми обладает трикстер, исследователи выделяют следующие. Во-первых, его отличают фундаментальная двойственность и разного рода аномалии, физические и психические. Во-вторых, трикстер, как правило, обманщик, пересмешник, организатор розыгрышей. В-третьих, ему присущи постоянное непостоянство, изменчивость, способность принимать облик различных существ. В-четвертых, он наделен способностью переворачивать, изменять ситуацию на прямо противоположную. В-пятых, трикстер может выступать в роли посланца богов, или их имитатора. В-шестых, трикстера отличает склонность к бриколажу – преобразованию объектов или символов посредством нового их использования нестандартным способом в ритуальных целях. [Hynes, 34]. Автор данного перечня оговаривает, что не все перечисленные признаки являются обязательными, но чаще всего мифологический персонаж, выполняющий функцию трикстера, обладает большинством из них.

Среди функций, которые выполняет трикстер, можно выделить целый ряд. Он отражает изменчивую сущность окружающего мира, поэтому в художественном произведении ему отводится роль источника резкого изменения правил игры, тем самым трикстер обеспечивает равновесие хаоса и космоса, мира и антимира: «Архаический мир оказывается разделен на две части – нормативную, реальную, современную (мир-сейчас) и потустороннюю, ненормальную, ирреальную (мир-до-и-после, мир-вне). <...> Сосуществуя одновременно по ту и по сю сторону реальности, два мира иногда менялись местами... <...> Учитывая, что антимир являлся противоположностью или своеобразным отражением нормативного мира, можно говорить и об отражательной природе воплощающей антимир фигуре трикстера. Он являлся персонализацией антимира, хтонического пространства культуры» [Троицкий, 101-102]

Так как трикстер является посредником, медиатором между миром и антимиром, между жизнью и смертью, между хаосом и порядком, созиданием

и разрушением, он лишается каких-либо отличительных, относящих его к какой бы то ни было системе признаков. Это посредник, который принадлежит сразу двум видам реальности и, следовательно, не принадлежит ни одной из них. Трикстер – это пограничный феномен, граница, соединяющая и разделяющая территории, но сам он – явление экстерриториальное, не принадлежащее ни одной из них. С этим связана трудность определения – дефиниции – трикстера. Но именно благодаря своему промежуточному положению трикстер становится незаметным, неотрефлексированным законодателем, источником правил, которым подчиняются манипулируемые им персонажи. Тот, кто не признает границ, норм и правил, сам решает, где границы, какие могут правила, и что есть норма.

Игра с нормами и правилами, которая содержится в рассказах о трикстере, с одной стороны, позволяла отрефлексировать их, осознать и оценить их значимость – нарушитель правил трикстер в этом случае служил отрицательным примером. В то же время знакомство слушателей с этими произведениями стимулировало развитие их адаптивных способностей, повышало способности к принятию нетривиальных решений и совершению нестандартных поступков, увеличивая их шансы на выживание в быстро изменяющемся мире. В недавнем исследовании педагогической ценности рассказов о трикстере отмечается, что в них моделируется ситуация, в которой изначально слабый и беспомощный герой, ограниченный в своих возможностях, сталкивается с серьезной угрозой, но благодаря хитрости одерживает верх. «Беспомощность и ограниченность в действиях – это то, с чем постоянно сталкивается ребенок, особенно когда он живет в условиях нищеты, беспризорности и унижений. Эти рассказы, используя похожие реалии, моделируют ситуации, в которых герой должен защитить себя и прибегнуть как какой-нибудь хитрости или трюку, чтобы выжить» [McKenzie].

Как известно, содержание и объем учебного материала должен соответствовать принципу рационального ограничения и концентрации учебной информации (изоморфность по структуре, но не по объему). Информационная насыщенность юмористических произведений превращает их в концентрированные формы выражения релевантной для данной культуры информации. Кроме того, комические формы творчества обладают собственной семантической, морально-этической и социально-философской спецификой реализации авторского замысла и читательского восприятия.

Например, семантическая структура ироничного высказывания, как один из частных случаев комизма, основана на четком разделении трех составляющих: отрицаемое значение, выраженное эксплицитно (в явной форме), утверждаемое значение, выраженное имплицитно (в подразумеваемой

форме), контекст, находящийся за пределами высказывания (социальный, культурно-исторический, литературный), на основании которого и происходит взаимодействие первых двух элементов.

В результате ирония проблематизирует, актуализирует, выводит в центр внимания сущность словесного творчества, делая ощутимой степень литературности текста, увеличивая и переводя на сознательный уровень разницу между формой, содержанием и интерпретацией текста художественного произведения. Комические формы творчества заставляют задумываться над тем, что писать, как писать, и как читать написанное, они становятся средством саморефлексии, поэтому потребность в них возрастает в периоды коренного изменения парадигмы художественного мышления, переосмысления сущности творчества, целей и задач, которые должно выполнять искусство. Юрий Тынянов отмечал, что жанр пародии получает широкое распространение в переломные, кризисные периоды в истории литературы, когда наиболее остро встают вопросы, касающиеся сущности, целей и задач, стоящих перед писателями: «История пародии самым тесным образом связана с эволюцией литературы» [Тынянов, 310]. Обнажение механизмов восприятия художественной формы превращает произведения комического характера в наглядную модель различных форм творчества, а отношение к смеху и юмору определенной эпохи может служить характеристикой отношения к словесному творчеству.

С этической точки зрения комическое творчество основано на следующем типе отношений между автором, его читательской аудиторией и объектами осмеяния. Автор и аудитория связаны друг с другом общим комплексом социальных и эстетических ценностей, в рамках которого выстраивается система противопоставлений «добро/зло», «истина/ложь» и т. д. Автор и объект осмеяния могут совпадать – случай самоиронии, могут совпадать автор и внимающая ему аудитория – ситуация непонятого гения, ценности могут присутствовать в действительности или значимо отсутствовать в ней (как это происходит в концепции романтической иронии), но, в любом случае, комическое творчество предполагает наличие системы ценностей, на основании которой строится творческий процесс, на основании чего иронизируют автор и публика. Комическое творчество – это всегда отбор по определенным, четко осознаваемым автором и читателем критериям, выявление и усиление различий, противоречий и конфликтов, следовательно, характер использования комических средств выражения, равно как и отказ от их использования, определяется ценностными ориентирами художника и той общественной среды, в которой происходит его творческая деятельность. Отношение к смеху становится самым наглядным материалом,

позволяющим судить о морально-этических мировоззренческих установках деятелей искусства.

Тесная связь комических форм творчества с культурно-историческим и литературным контекстом определяет специфику их восприятия, в ходе которого аудитория четко делится на две категории: первая, которая воспринимает текст, но не понимает его смысл; вторая, которая воспринимает текст, понимает смысл и понимает, что существует первая категория, которая неспособна к его адекватному пониманию.

В зависимости от соотношения этих категорий историко-литературные эпохи можно разделить на два вида. В периоды стабильности, когда существует устоявшийся общепринятый культурно-исторический контекст, на основании которого происходит адекватная интерпретация смысла художественного произведения, большинство образует вторая категория, и произведение пользуется большим успехом у читателей. В периоды культурной неопределенности, отсутствия непререкаемых ценностных ориентиров, комические формы творчества начинают выступать в роли средства их поиска, их создания или воссоздания путем отрицания: то, что считается или считалось истиной, перестало быть истиной, но стало ложью, то, что считается или считалось добром, перестало быть добром, но стало злом, а истина и добро – это нечто другое. Ирония и пародийные произведения в этом случае становятся формой художественных поисков этого не поддающегося положительному определению другого. И в ситуации отсутствия разделяемых систем ценностей между автором и широкой читательской аудиторией будут создаваться произведения, которые заведомо будут ей непонятны.

Поэтому комические формы словесного творчества могут выполнять две социальные функции: первая – в случае успешной коммуникации они становятся художественным приемом, который активизирует эмоциональную сторону общения, обеспечивает понимание между автором и читателем и укрепляет существующую в обществе систему ценностей; вторая – в случае неприятия обывателями (или сознательного стремления к неприятию с их стороны) комическое творчество становится способом формирования чувства элитарности, избранности и исключительности.

Таким образом, семантическая, морально-этическая и социально-философская специфика комических форм творчества обеспечивает возможность использования корпуса текстов юмористической литературы в качестве эффективного инструмента, который позволяет составить целостное представление о характере развития литературного процесса в тот или иной исторический период и повысить качество преподавания дисциплин, изучающих историю литературы.

Литература

Радин П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К.Г.Юнга и К.К.Кереньи. СПб., 1999.

Троицкий С. Трикстер: у истоков смеховой культуры. – URL: <http://www.philosophy.ua/lib/16troitskij-doxa-13-2008.pdf> (дата обращения 24.10.13).

Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. М., 1977.

Hynes W. J. Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms. Tuscaloosa, AL, 1993.

Raskin V. Semantic mechanisms of humor. L., 1985.

McKenzie J. Trick or Treat: The educational value of the trickster tale. – URL: http://www.ibby.org/fileadmin/user_upload/14-John_McKenzie-Trick_or_Treat_paperg.pdf (дата обращения 24.10.13)

А. В. Маркин

СТРУКТУРА И ФАКТОРЫ ФОРМИРОВАНИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ КЛАССИКИ XX ВЕКА В РОССИЙСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ

Когда XX век стал близиться к концу, а тем более, когда он совсем закончился, стало появляться все больше литературных рейтингов, подводящих итоги столетия, тысячелетия или всей литературной истории. Это 100 книг XX века по версии газеты *Le Monde*, два списка (редакционный и читательский) 100 лучших литературных произведений, написанных на английском языке в XX веке издательства *Modern Library*, *Time's List of the 100 Best Novels* – список лучших романов на английском языке, опубликованных между 1923 и 2005 годами, *The Big Read* (200 книг на английском языке по версии *BBC*), список лучших книг послевоенных десятилетий еженедельника *Die Zeit*, 100 лучших книг в истории мировой литературы по версии *Newsweek*, 100 величайших романов всех времен по версии газеты *The Observer*, 100 лучших книг по версии газеты *Guardian*, 110 книг *Daily Telegraph*, 100 романов, которые, по мнению коллектива редакции «НГ-Ex libris», потрясли литературный мир и оказали влияние на всю культуру, список издательства *Random* и т.д. Рейтинги составляются по разным принципам, по-разному ограничивают материал в пространственном и временном отношении. Но, в общем, любой рейтинг – способ заставить писателей бегать наперегонки, потому их составление такое увлекательное занятие. Приз в гонке – причисление к классикам. Классика помолодела. Для александрийских греков 178