

## ПОЭТИКА КОМИЧЕСКОГО В ПРОЗЕ ДЕНИСА ОСОКИНА

Исследуется феномен трансформации фольклорных мотивов в творчестве современного писателя Дениса Осокина, а также их связь с поэтикой комического на материале книги «Барышни тополя».

**Ключевые слова:** комическое, фольклор, телесность, мифологические мотивы.

Денис Осокин – прозаик, поэт, филолог-фольклорист (род. в 1977 г., живет в Казани). Проза и стихи публиковались в журналах и альманахах «Знамя», «Октябрь», «Вавилон», «Улов». В 2001 г. Осокину была присуждена премия «Дебют» в номинации «Короткая проза» за цикл рассказов «Ангелы и революция. Вятка, 1923». Писатель также был номинантом премий имени Андрея Белого (2004) и Юрия Казакова (2005).

Широко известным Д. Осокин стал благодаря экранизации повести «Овсянки»; одноименный фильм был включен в программу международного Венецианского кинофестиваля (2010).

Творчество Д. Осокина уже стало предметом внимания литературоведов. Д. М. Давыдов исследовал прозу Осокина в рамках такого явления, как литературный примитивизм [1], Т. Ф. Семьян изучала визуальное своеобразие книги Осокина «Барышни тополя» [2], М. Н. Липовецкий называл Осокина фаворитом современной литературы, создавшим новую, постмодернистскую версию сказа [3].

Первая книга Д. Осокина «Барышни тополя», вышедшая в 2003 г., представляет собой сложное единство синтетического характера, так как включает не только прозаические, но и стихотворные фрагменты, основанные на фольклорном и мифопоэтическом материале.

Мы исследуем поэтику комического в творчестве Дениса Осокина, его функции, художественные возможности, индивидуальное своеобразие форм его воплощения.

В настоящее время в исследовательской литературе существует множество определений понятия «комическое», приведем некоторые из них:

«Комическое – в широком смысле – вызывающее смех. Противоречие норме порождает внешний комизм (физиологический, случайных ситуаций), противоречие идеалу – комизм обобщающий, комизм внутренней неполноценности, ничтожности» [4, с. 384–385].

Основополагающей является теория комического М. М. Бахтина, который изучал вопросы смеховой культуры на примере творчества Ф. Рабле. У Бахтина игровой смех «охарактеризован как смех всенародный (создающий атмосферу всеобщего единения на почве жизнерадостного чувства), универсальный (направленный на мир в целом, в его

вечном умирании и возрождении, и прежде всего – на его материально-телесную и одновременно праздничную сторону) и амбивалентный (составляющий единство утверждения неисчерпаемых сил народа и отрицания всего официального, как государственного, так и церковного: всяческих запретов и иерархических установлений)» [5, с. 120].

Смех как эстетическая категория впервые рассматривался в трудах Аристотеля, впоследствии он подвергался анализу в трудах А. Бергсона, В. Я. Проппа, Д. С. Лихачева, А. М. Панченко и др.

В. Е. Хализев пишет о комическом «как источнике смеха (прежде всего насмешливого)..., разумея под ним некое отклонение от нормы, нелепость, несообразность; промах и уродство, не причиняющие страданий; внутреннюю пустоту и ничтожность, которые прикрываются притязаниями на содержательность и значимость; косность и автоматизм там, где нужны поворотливость и гибкость» [6, с. 119].

В данной работе будем придерживаться этого определения, так как оно в полной мере отражает суть комического как эстетической категории.

Формы комического, их трансформация в творчестве Осокина требуют глубокого исследования, т. к. они оказывают влияние на стилевые и жанровые особенности творчества в целом. Д. Осокину присуще тяготение к фольклорному комизму.

Исследователи (Дм. Бавильский, Д. Давыдов, А. Урицкий) отмечают очевидную связь книги Осокина с фольклором, пишут о стихии народной речи в его произведении, характеризуют стиль писателя как «ритмические, похожие на заговоры, куски дымящейся лирической прозы». Можно говорить о трансформации традиций отечественных фольклорных форм в творчестве Д. Осокина.

Обращение к национальным традициям в творчестве Д. Осокина реализуется прежде всего в сказовом типе повествования, при котором повествование стилизуется под устно произносимый монолог нарратора, доверительно беседующего с читателем.

Осокин активно использует фольклорно-мифологические мотивы, отражающие выплеск языческой энергии, на протяжении всего повествования. В цикле «наркоматы» глава наркомата по морским делам женат на рыбе и сам мечтает превратиться в

рыбу, во главе наркомпрода стоит «мордовская богиня паксь-ава – соломенная мать поля размером с большую детскую куколку?»<sup>1</sup> [7, с. 118], а женщины наркомтруда «в июле превращаются в водомерок и становятся пищей чирка-свистунка» [7, с. 117], в цикле «одя» главную героиню похищают демоны леса и т. д.

В актуальных для творчества Осокина фольклорных жанрах проявилось все многообразие культурных народных форм. Писатель сохраняет и воспроизводит сложившиеся в народной культуре формы комического, включая в свои произведения фольклорные тексты (песни, частушки, анекдоты, пословицы и т. п.).

Для стиля Осокина свойственно описание необычного и мистического как обыденного и наоборот, при этом происходит смещение высокого и низкого, профанного и сакрального: «вот полина провожает ангела. ангел кусает полине ухо – и видно как у него оттопыриваются штаны» [7, с. 114], «и крылья у борзых как у архангелов...» [7, с. 14], «нелли увидела дьявола в форме трамвайного водителя» [7, с. 18], «бедные немецкие ангелы...» [7, с. 50], «у маши невидимое тело. и если она разделется – будут видны только голова, ступни и кисти рук – остальное реально под платьем и не существует без него» [7, с. 86]. Именно на их подмене строится эстетика народного смеха.

Писатель поднимает низкое до высокого, а с другой стороны, высокое снижает до уровня общечеловеческого. Так, библиотекари из одноименного рассказа оказываются чудовищными монстрами, а ангелы вполне естественны в человеческом быту: «у наташи пикеевой жили ангелы. неувидительно – у такой девушки как она ангелов всегда полный дом. после революции ангелов в наташином доме прибавилось – а в небе летали большевики с красными повязками» [7, с. 25], «ангел дима рассказал мне эту историю» [7, с. 46]. В данном случае происходит остранение, придание знакомым предметам и явлениям трансцендентных черт.

В рассказах Осокина мы можем встретить и фантазмагорические образы, которые производят комический эффект. Таким, например, является гротескный образ риты – таксы и человека. Автор описывает его таким образом, что читатель не может понять до конца, кто же это – человек или животное, настолько быстро с ним происходят метаморфозы: «на рисунках мы видим риты чаще всего на четырех лапах с длинными ушами и черным носом. но нельзя торопиться с выводами – рита наша может носить юбочку и есть при помощи ножа и вилки» [7, с. 209]. Комическое в таких описаниях основано на сюрреалистическом сочетании несо-

четаемых в действительности внешности и поведения персонажей: «один из своих фонариков рита всегда носит с собой. даже чистить зубы перед сном в ванной комнате рита предпочитает держа зубную щетку в одной лапе а фонарик в другой» [7, с. 217].

Бахтин писал, что «гротескный образ характеризует явление в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы. ...Отношение к времени, к становлению – необходимая конститутивная (определяющая) черта гротескного образа. Другая, связанная с этим необходимая черта его – амбивалентность: в нем в той или иной форме даны (или намечены) оба полюса изменения – и старое, и новое... и начало, и конец метаморфозы» [5, с. 6].

Стилистической манере Осокина свойственно придание незначительным моментам из жизни людей или предметам большого значения. Они описываются с максимальной скрупулезностью. Несмотря на свою внешнюю комичность, подобные описания в своем подтексте трагичны. Так, например, в одном из фрагментов цикла «Ангелы и революция» повествуется о том, что у героя – Александра Палыча – есть одна забава в жизни – щекотать свою жену и следить за ее реакцией на подобные действия. Ситуация, как видим, сама по себе комична. Но читаем далее: «наконец александр палыч отпускает жену, вздыхает, мрачнеет и произносит с видом – в угрюмой серьезности которого трудно усомниться: молчи маня – может быть у меня это единственная радость в жизни. блики единственной радости еще долго гуляют по его лицу» [7, с. 39]. Комическое оборачивается в финале своей трагической стороной, обнажая душевные страдания героя.

Смеховой эффект в прозе Осокина может возникнуть через одушевление природы, предметов: «медведка и пугало – друзья. пугало копает подвал в старом доме, а медведка крутится рядом с ним» [7, с. 179], «осенью грибы выходят из леса – приходят в микунь. поближе к микуню из леса выходят и колдуны – и маня – и кусанная лепешка – и с паром похлебка – я ягоду ем» [7, с. 288]. В таком случае можно говорить об антропоморфности смеха в прозе Осокина.

Возможен и обратный процесс, когда люди описываются как животные или растения, особенно женщины. Так, цикл «Барышни тополя» полностью построен на подобных сравнениях: «оксана рассыпается семенами красного паслена» [7, с. 93], «нина – сирень. четыре буквы выложенные сиренью на рыбнорядской площади» [7, с. 85], «кати – это хомячки, и все продаются в магазине 'фауна'»

<sup>1</sup> Здесь и далее сохранена авторская орфография и пунктуация.

[7, с. 88]. Осмеяние в данном случае происходит за счет уподобления. Зооморфные характеристики персонажей имеют архаическую природу мифов, описывающих поклонение божествам в образе животных.

Некоторые циклы из книги «Барышни тополя» связаны с мифологией. Например, в цикле «ребенок и зеркало» зеркало выступает мистическим предметом, архетипическим символом, с которым связаны многие литературные тексты, и в первую очередь мифы о Нарциссе и Медузе Горгоне. Осокин обыгрывает многие мифопоэтические функции зеркала. Это касается, во-первых, уподобления зеркала и обмана, его «брачных уз» с рыбами и мистической связи со смертью: «ребенок с матерью были одни. мать готовила в кухне, а ребенок играл на полу... в коридоре стояло зеркало, в которое комната с ребенком просматривалась с кухни целиком. ...мама верила зеркалу – а зеркало ее обманывало, уже четверть часа ребенок был мертв... не имеет смысла даже гадать, для чего зеркалу это было нужно» [7, с. 159]. Во-вторых, зеркало рассматривается как граница между миром № 1 и миром № 2 (мира живых и мира мертвых, антимира). В-третьих, разрабатывается образ «злого» зеркала, которое может и благоволить к детям, наказывая взрослых, и напротив – ненавидеть детей, забирая их жизни: так, зеркала «делают» еще не зачатого сына героини, ребенок режется лезвием, когда в детскую игру «найди мишку» вступает зеркало.

Автор обыгрывает также связанные с зеркалом «страшилки», почерпнутые из городского фольклора, примером чего служат истории о вызове девушки из зеркала или о клюквенном киселе, раздавленном между двумя зеркалами и вызвавшем носовое кровотечение у ребенка.

Ирония в подобных сюжетах может возникать из-за несоответствия высокой мифологической версии и стиля повествования: поступкам героев сообщаются современные бытовые мотивировки: «существуют способы избежать беременности при помощи зеркал. никакого бесплодия, никаких неприятных последствий – в этих случаях зеркало выступает как обычный презерватив» [7, с. 169], «в другом детском саду зеркалами были нянечка и музыкальный руководитель» [7, с. 165].

Таким образом, можно говорить о наследовании автором мифологических смеховых традиций, связанных с национальной культурой.

Известно, что М. М. Бахтин предложил понятие «смеховой фольклор» и указывал, что «в фольклоре первобытных народов рядом с серьезными (по организации и тону) культами существовали и смеховые культы, высмеивавшие и срамословившие божество (“ритуальный смех”), рядом с серьезными мифами – мифы смеховые и бранные, рядом с

героями – их пародийные двойники-дублеры... Именно он [фольклор] в значительной мере питал образность и ритуал народно-смеховой стороны средневековых праздников» [5, с. 44].

Являясь наследником поэтики комического в русском фольклоре, Осокин внимателен к феномену телесности. В его творчестве комические и эротические мотивы связаны тесным образом. Эротические моменты часто предстают перед читателем с комической стороны.

Изображая тело, Осокин часто прибегает к приему иносказания или умолчания. Названия и описания табуированных органов тела замещаются эвфемизмами. В этом приеме заключается игра с читателем – автор дает ему возможность самостоятельно догадаться, о чем идет речь.

Подобный прием напоминает жанр фольклорной загадки, которая строится преимущественно по метафорическому принципу организации образов и в которой определение предмета или явления приводится в нарочито затемненной форме: «чернильница – вещь хорошая сама по себе. а если еще учесть что она имеется у каждой гимназистки под юбкой – то от чернильницы мы просто в восторге» [7, с. 33], «под левой ключицей у него вытатуирована звезда – но дамы узнают об этом позже» [7, с. 31]. Эротические загадки двусмысленны и глубоко ироничны, они строятся на обманутом ожидании. В отличие от частушки, в которой все названо своими словами, гиперболизировано и осмеяно, исполнитель загадки как бы демонстрирует свою наивность.

Иногда встречаются откровенно эротические и obscene тексты, особенно это касается такого фольклорного жанра, как песня. Исследователи русского фольклора отмечают, что в песнях народный эротизм проявлялся с особой неприкрытой откровенностью.

Комическое впечатление в таком случае возникает вследствие того, что физическое начало заслоняет начало духовное. Решение противоречий на «телесном» уровне, сведение их к «приключениям тела» (термин В. Корнеева) сводится фактически к «откладыванию системного решения противоречий, их игнорированию как проблемы, нуждающейся в переводе на абстрактный уровень. Комическое возникает тогда, когда существующая жизнь тела признается более реальной, чем жизнь духа» [8].

Через сниженные телесные образы все вовлекается в игровое посмешище. Как писал М. М. Бахтин, «народный смех, организующий все формы гротескного реализма, искони был связан с материально-телесным низом. Смех снижает и материализует» [5, с. 12].

Описание Осокиным профанных зон человеческого тела сохраняет в себе архаическую суть язы-

ческих верований, когда оголенное тело было призвано стимулировать изобилие, плодородие и защиту человека от враждебных сил: «если надо заклисть землю телом женщины – выбирают оксану, если надо топтать виноград на вино – оксана первая прыгает в чан – и она единственная делает это нагишом – остальные участницы просто подворачивают юбки» [7, с. 93], «чтобы стать мужем земли – надо выдернуть пугало, раздеться и полюбить жену-землю в дырку из-под его шеста. надо брызнуть с удовольствием. дырку потом прикрыть а место запомнить. жена мужа будет любить» [7, с. 184]. Очевидна обрядовая, ритуальная основа подобных описаний. Осокин приписывает эросу универсальное свойство всеобщей жизнеутверждающей силы.

А. Топорков, исследуя русский эротический фольклор, замечает, что «фольклорные тексты непосредственно вырастают из самой жизни, составляя органическую часть ритуала. Если городская культура представляет жизнь деформированно, вытесняя эротику или в низовую сферу барковщины, или в высокую сферу одухотворенной любви, то культура фольклорная просто более полно копирует жизнь» [9, с. 11].

Бахтин в своем исследовании народной смеховой культуры соотносит верх и низ в космическом и телесном аспектах и приходит к выводу, что снижение является амбивалентным процессом – уничтожающим и возрождающим одновременно. Снижение «значит приземление, приобщение к земле, как поглощающему и одновременно рождающему началу. Снижение значит также приобщение к жизни нижней части тела, жизни живота и производительных органов, следовательно, и к таким актам, как совокупление, зачатие, беременность, рождение, пожирание, испражнение» [5, с. 12].

В творчестве Осокина, как и в фольклоре, табуированным частям тела часто приписывается утилитарное назначение, и это тоже может являться одним из источников комизма:

эй что у тебя  
в футляре спрашивает  
соседка и указывает  
на трубу под мышкой  
это мой половой  
орган отвечаю  
ну конечно  
говорит она [7, с. 150].

Данный отрывок входит в цикл стихотворений «подзорная труба», который построен на обыгрывании разнообразных эротических сюжетов, связанных с этим предметом.

Писатель часто придает эротический смысл обычным вещам, трансформирует знакомые образы прямо на глазах у читателя (например, образ подзорной трубы, винограда и т. п.).

Иногда смех и эротичность взаимодействуют явно, при этом эротические мотивы усиливаются, становятся ярче: «рита любила – но ее смешил половой акт: раз раз раз раз – считала рита и умирала со смеху» [7, с. 77].

В сексуальную активность втянуты в фольклоре не только люди, но животные и птицы, предметы домашней утвари и одежды: «на кафедре коми фольклора есть полотенце. девушки которые здесь учатся – на него неприлично смотрят. ...это женское полотенце. Каждая студентка женским местом украдкой должна его коснуться» [7, с. 291], «девушка отдастся / лучше слизнячку / а потом уж с пугалом / выпьет коньячку» [7, с. 193]. Песни, частушки, загадки как бы напоминают о том, что соединение мужского и женского начал породило не только каждого отдельного человека и все человечество в целом, но и весь животный и растительный мир. И даже смерть не в силах прервать этого безостановочного процесса воспроизводства жизни.

Таким образом, тотальный эротизм текстов Осокина связан с определенной мифопоэтической идеей: соединение мужского и женского начал есть всеобщий источник жизни, а также с представлениями о всемогущей природе, ее глубоко личной связи с человеком.

В русле национальных смеховых традиций трансформируется и образ смерти как одной из основных констант авторского мира, которую в творчестве Осокина символизируют тополя и тополиный пух, рыба, балконы, некоторые травы, пугала, зеркала. По Бахтину, «образ смерти в гротеске... всегда включает в себя элемент смешного. Это всегда – в большей или меньшей степени – смешное страшилище... Тема рождения нового, обновления, органически сочеталась с темой смерти старого в веселом и снижающем плане, с образами шутовского карнавального развенчания» [5, с. 28]. По мысли Бахтина, смерть и жизнь сосуществуют рядом, являются органическим продолжением друг друга, сочетаются «в сложном единстве амбивалентного материально-телесного низа (поглощающего и рождающего)» [5, с. 43].

У Осокина смерть также постоянно взаимодействует с жизнью, с «миром № 1», по словам самого автора, что связано с фольклорно-мифологическим мировоззрением писателя.

Смерть у Осокина изображается как нечто обыденное, при этом ее образ может быть намеренно снижен: «смерть в шляпе фокусника раздувает агату на звуки и бросает их в небо как поющие конфетти. бесподобно: над головами – рой цветных голосов – фантастические аккорды. среди зрителей в толпе самые счастливые – студенты консерватории. дети кричат, взрослые аплодируют,

оркестр – бум-бум бум-бум, зажигаются фейерверки, трамвай будут ходить до двух» [7, с. 101]. В данном описании смерть теряет свои трансцендентные черты, выступая в роли фокусника. Смерть может быть персонифицирована: «смерть и семашко – университетские приятели, вместе учились на медицинском в казанском императорском университете» [7, с. 108], «смерть любит и глядит в бинокль» [7, с. 112]. В описаниях такого рода образ смерти десакрализуется.

Смех, таким образом, сосуществует со смертью и выступает способом ее преодоления, защиты от нее, это качество смеха в произведениях Д. Осокина позволяет определить его архаическую природу: «песня тополя – смех / смех тонюсенький / смех чердака / обращенного прямо в кусты / а в кустах / анетта и юлия» [7, с. 262]. Смех является признаком жизни, обладает живительной силой и, по народным воззрениям, способен возрождать, избавлять от страхов.

Телесная любовь и смерть, связанные друг с другом, являются основными образами в творчестве Осокина: «метнулась с вадиком в кабинку где немедленно нагнулась и умерла умеренно и в два счета – а вадик в момент ильзиной смерти сделал ей предложение» [7, с. 47], «в евгении вся сексуальность мертвых – а мертвые сексуальнее живых» [7, с. 81]. Их взаимодействие может происходить и через опосредованные образы, например, зеркало как проводник в антимир и части тела как символ эротичности: «мама купила ей в городе игрушечное зеркало – и вскоре после этого у девочки невероятно стала расти грудь» [7, с. 166], «половые органы детей зеркалу не интересны» [7, с. 170].

В творчестве Осокина часто переосмысливаются, трансформируются традиционные комические сюжеты, построенные на обмане, одурачивании. Так происходит, например, в сцене из цикла «Библиотекари», когда прохожий видит плачущую женщину, подходит к ней, чтобы помочь, и видит, что у нее нет лица. Он «бросается к первому встречному. чем вы так напуганы? – участливо спрашивает встречный. – только что в парке я видел плачущую женщину – у нее нет лица. ...посмотрите-ка на меня – не такой ли она была? – весело отвечает встречный, проводит перед лицом ладонью и лицо его выравнивается» [7, с. 387]. В данном случае смех проявляет свою дьявольскую природу, является воплощением зла.

Комизм в книге Осокина может строиться на парадоксе, когда изначально задана серьезная интонация, но при этом возникают сниженные образы: «яблони / скрипят на небесном/ ветру / вот / и и / скатерть / на дереве / будем стелиться / не залетать высоко / куда уж нам выше / каша» [7, с. 266].

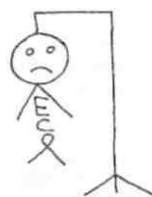
Комический эффект также может возникать за счет неожиданного финала, нелепых, абсурдных ситуаций: «– миленькая анна / этот шкаф хороший / будем жить в нем анна / или наша лошадь» [7, с. 186]. Он может объясняться и жанровым своеобразием некоторых отрывков. Так, жанр частушки сам по себе предполагает установку на юмористический эффект: «мене милый говорит: / оголикась свой магнит. / – нет любимый – мой магнит / со вчерашнего болит» [7, с. 68].

Песня как один из популярных фольклорных жанров, характерных для творчества Осокина, часто напоминает детскую дразнилку, поэтому комическое также находит в ней свое отражение: «– если будешь мышек жрать / пиво пить / я тебя в усы и в глаз / буду бить» [7, с. 204], «если рита скажет / в темноте ‘хи-хи’ / значит ей читает / кавалер стихи» [7, с. 217].

Особую значимость в прозе Д. Осокина приобретает иллюстративный материал, в котором источником комического является телесное начало. Включение в текстовый материал рисунков или полная замена текста иллюстрацией является приемом фольклорного минимализма. В таком случае внимание акцентируется на минимальной роли языка, на кажущемся непрофессионализме, непреднамеренности стиля. Рисунки, визуальные элементы по сравнению с вербальным текстом являются альтернативным способом коммуникации автора с читателем. В творчестве Д. Осокина они могут сопровождаться текстовым комментарием (например, «в бурятти», «уриил», «матрось»), а могут быть и самодостаточными, не требующими каких бы то ни было пояснений (например, «немца поймал», «киев», «могилев»).

Поэтика комического в творчестве Осокина находит свое отражение и на языковом уровне – лексическом и синтаксическом, выражаясь в бурлескном сочетании сниженной и возвышенной лексики («представьте себе что вы снимаетесь в голом виде... – делаете высокохудожественную будущую семейную реликвию, роскошную тайну, печать» [7, с. 37]), в употреблении не связанных друг с другом предложений: («...и надо перекреститься – а лучше плюнуть на рельс и сказать ‘сгинь’ – а еще завелся ероплан и того гляди упадет на голову – а еще по

– так скажите мне-ка – какая лучшая рифма будет на имя олеся? – ‘не знаю.’ – ну тогда я вам скажу: олеся-повесить.



олесю увел и картинку нарисовал вот такую на ее д в е р и.

городу ходит черный перепел и ворует детей» [7, с. 19]), в использовании приема игры слов («die angel на известном нам немецком языке означает 'удочка' и 'дверная петля'. ангел же с крыльями будет der angel» [7, с. 66]). В последнем случае происходит процесс смещения профанного и сакрального. Достаточно всего лишь изменить артикль, чтобы высокое оказалось на месте низкого и наоборот.

В прозе писателя смешиваются иноязычная, просторечная и разговорная лексика: «мамзеля – кажи билет» [7, с. 18], «олеся раздается в бедрах и направо – налево употребляет глагол futuere в русском эквиваленте» [7, с. 94]. Контраст речевых стилей внутри произведений открывает безграничные возможности для языкового комизма, который наиболее ярко воплощается в сказовых конструкциях.

### Список литературы

1. Давыдов Д. Русская наивная и примитивистская поэзия: генезис, эволюция, поэтика: дис. ... канд. филол. наук // Самарский ГПУ. Самара, 2004.
2. Семьян Т. Ф. Особенности визуального облика современной русской прозы // Литературный текст XX века. Челябинск, 2009.
3. Липовецкий М. Н. Это критика // Русский Журнал / Колонки. 2004. URL: [http://www.russ.ru/columns/critic/20040212\\_krit.html](http://www.russ.ru/columns/critic/20040212_krit.html)
4. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. М.: НПК Интелвак, 2003. 1600 стб.
5. Бахтин М. М. Франсуа Рабле и народная смеховая культура Средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
6. Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Издат. центр «Академия», 2009. 432 с.
7. Осокин Д. Барышни тополя. М.: НЛО, 2003. 475 с.
8. Корнеев В. Комедия, или Игра на понижение. Из «Кунсткамеры гуманитарных машин» // Границы и пространства. 2010. URL: [http://www.kovit.narod.ru/open.html?/other\\_themes/komedia.html](http://www.kovit.narod.ru/open.html?/other_themes/komedia.html)
9. Русский эротический фольклор. Песни. Обряды и обрядовый фольклор. Народный театр. Заговоры. Загадки. Частушки / сост. А. Л. Топорков. М., 1995. 643 с.

Чигинцева Т. А., аспирант.

**Южно-Уральский государственный университет.**

Пр. Ленина, 76, г. Челябинск, Челябинская область, Россия, 454080.

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

*Материал поступил в редакцию 17.01.2011.*

*T. A. Chigintseva*

### THE PROBLEM OF THE COMIC IN THE PROSE OF DENIS OSOKIN

The phenomenon of transformation of folklore motives in the works of contemporary writer Denis Osokin, as well as their connection with the poetics of comic on the material of the book “Ladies of Poplar” is investigated.

**Key words:** *comic, folklore, corporality, mythological motives.*

**The Southern Ural State University.**

Pr. Lenina, 76, Chelyabisk, Chelyabisk region, Russia, 454080.

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