

КАЗАНСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Институт филологии и межкультурной коммуникации

Т.Б. Васильева-Шальнева

**ЖАНРОВЫЕ СТРАТЕГИИ МИРОМОДЕЛИРОВАНИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX - НАЧАЛА XXI вв.**

Казань – 2013

УДК 821.161.1«19/20»
ББК 83.3(2 Рос=Рус) 6
В19

*Печатается по решению
учебно-методической комиссии ИФИ КФУ
Протокол № 9 от 18 июня 2013 г.*

Научный редактор:
док. педаг. наук, проф. **Р.Ф. Мухаметшина**

Рецензенты:
А.Ф. Галимуллина, док.педаг.наук, доцент ИФИ КФУ
Т.В. Сорокина, канд. филол. наук, доц.
Казанского университета культуры и искусств

Васильева-Шальнева Т.Б.

В19 Жанровые стратегии миромоделирования в русской литературе второй половины XX – начала XXI вв.: учеб-метод. пособие / Т. Б. Васильева-Шальнева. – Казань: Казан. ун-т, 2013. – 51 с.

Данное учебно-методическое пособие предназначено для бакалавров и студентов-заочников филологического факультета. Оно позволяет расширить кругозор студентов по курсу «История русской литературы XX века», акцентировав жанровый аспект изучения данного материала.

Васильева-Шальнева Т.Б., 2013
Казанский университет, 2013

ВВЕДЕНИЕ

Представленный материал является учебно-методической разработкой одного из структурных компонентов обширного историко-литературного курса «История русской литературы XX века». В рамках этого курса выделяется время для ознакомления студентов с актуальными вопросами современного литературного процесса. Однако современный литературный процесс настолько многопланов, что возникает необходимость использования дополнительных форм работы, которые позволили бы расширить и углубить знания студентов в данной области, а также предоставили бы возможность преподавателю проконтролировать уровень освоения студентами учебного материала. Этой целью детерминируется структура данного учебно-методического пособия.

Тезисное изложение лекционного материала распределено по смысловым блокам, что является удобным для работы со студенческой аудиторией, так как способствует постепенному и последовательному освоению материала

Корпус рекомендованных художественных текстов включает в себя 33 наименования. Каждый из вышеназванных смысловых блоков представлен знаковыми произведениями, позволяющими наиболее полно охарактеризовать специфику реализации той или иной жанровой стратегии миромоделирования, а также выявить основные закономерности развития жанровой парадигмы русской литературы 2/2 XX- начала XXI веков. Среди рекомендованных для освоения художественных текстов имеются произведения, уже ставшие «классикой» современного литературного процесса («Москва - Петушки» Вен. Ерофеева, «Школа для дураков» Саши Соколова, «Настоящие русские сказки» Л.Петрушевской), а также произведения малоизученные («Московские сказки» А. Кабакова, «2017» О. Славниковой, «Первый из первых или Дорога с Лысой горы» В.Куликова). Таким образом, студенты получают возможность актуализировать знания по (возможно) уже известным произведениям, проработав новые аспекты их структуры и семантики, а также значительно расширить свой кругозор в плане фактического наполнения современного литературного процесса.

В качестве материала для самостоятельной работы студентам предлагаются авторские статьи по заявленной теме. Наиболее приемлемым для самостоятельной работы студентов представляется смысловой блок, раскрывающий специфику функционирования в русской литературе 2/2 XX-начала XXI веков сказочной жанровой модели. Именно поэтому «сказочный» смысловой блок представлен наибольшим количеством статей. Работая со статьёй «Трансформация сказочной модели в произведении В.Шукшина «До третьих петухов или как Иван-дурак отправился за тридевять земель

набираться ума-разума»», студенты получают возможность выявить особенности преломления структурно-семантического ядра фольклорной волшебной сказки в авторском произведении. Две статьи по сказкам Л.Петрушевской («Некоторые особенности художественного мира сказок Л.Петрушевской» и «Игровой принцип миромоделирования в сказках Л.Петрушевской») акцентируют понятие «памяти жанра» (М.Бахтин) в семантической (первая статья) и структурной (вторая статья) проекциях, позволяют студентам осознать возможность функционирования сказочной жанровой модели в произведениях других жанров. Обращение к «Московским сказкам» А. Кабакова («Некоторые особенности художественной структуры «Московских сказок» А. Кабакова ») ставит задачей практическое освоение студентами понятия о реализации приёмов «постмодернистского» письма - интертекстуальности и деконструкции.

В материалах для самостоятельной работы студентов представлены также две статьи, посвящённые использованию писателями 2/2 XX-начала XXI веков антиутопической жанровой модели. Статья «Коммунистическая идея как объект игры в романе В.Войновича «Москва 2042»» знакомит студентов с вариантом идеологической антиутопии, а также позволяет осознать возможность наличия в рамках произведения разновекторной авторской позиции (уровень тенденции и интенции). Работа со статьёй «Некоторые особенности художественной структуры и семантики романа О.Славниковой «2017»», студенты получают представление о типе сказочно-мистической антиутопии, а также о реализации принципа «гибридизации», осуществляемом в синтетической жанровой природе произведения с органичным сосуществованием черт иных жанров (любовного романа, фэнтези, детектива). В качестве примера функционирования в современной литературе мениппейной жанровой стратегии студентам предлагается произведение В.Куликова (статья «Мифологизация пратекста в романе В.Куликова «Первый из первых или Дорога с Лысой горы»). В курсе «История русской литературы XX века» студенты получают представление о жанре мениппеи, изучая роман М.Булгакова «Мастер и Маргарита». Логичным представляется рассмотрение жанра мениппеи в современной литературе на примере сиквела романа М.Булгакова; соотнесённость этих произведений на образном, хронотопическом и других уровнях и рассматривается в названной статье.

Следующие структурные компоненты учебно-методического пособия (примерные вопросы для письменных работ и демонстрационный вариант тестовых заданий) предназначены для самопроверки студентами своих знаний по прослушанному и прочитанному материалу. Они взаимодополняют друг друга, так как вопросы для письменных работ призваны выявить представления студентов об общих особенностях функционирования жанровых стратегий миромоделирования в русской литературе 2/2 XX- начала XXI веков или структурно-семантических особенностях изученных художественных произведений, а тестовые

задания направлены на актуализацию знаний сюжетно-событийного ряда. Список рекомендованной литературы и интернет-источников включает основные работы (статьи, монографии, авторефераты диссертаций, а также диссертационные исследования), обращение к которым позволит студентам более глубоко и обстоятельно овладеть учебным материалом.

Жанровые стратегии миромоделирования в русской литературе 2/2 XX- начала XXI веков(тезисы):

Две тенденции в развитии жанра романа: к минимализации и к «гибридизации» (синтезу с другими жанровыми моделями). Отражение этих тенденций в художественной практике: минимализация («мини-роман» К.Лошкарёва «Записка из подполья», роман-«завязка» Ю. Малецкого «Проза поэта», «маленький роман» А.Бородыни «Спички», «Живите в Москве: *рукопись на правах романа*» Д. Пригова, «Смерть царя Федора: *микророман*» Ю. Дружникова, «Эросипед и другие *виньетки*» А.Жолковского и другие); тенденция к жанровому синтезу (роман-житие «Дурочка» С.Василенко, шоковый роман Н.Кононова «Нежный театр», роман-мистерия А.Кима «Сбор грибов под музыку Баха», повесть-сказка «Белка» и др.). «Авторские» жанры: роман-наваждение Л.Леонова «Пирамида», пергамент «Суер-Выер» Ю.Ковалёва, опера в трёх действиях «Орфография» Д.Быкова, роман-диссертация В. Бутромеева «Корона Великого Княжества» и др. Отражение в современной художественной литературе процесса циклизации («Реквиемы», «Тайна дома», «В садах других возможностей», «Песни восточных славян», «Настоящие сказки» Л.Петрушевской ; «Русские анекдоты» В. Пьецуха, «Веселие Руси» Е.Попова; «Девочки», «Люди нашего царя» Л. Улицкой и др.).

Жанр сказки в русской литературе 2/2 XX века. Синтез социальной и философской проблематики. «До третьих петухов или как Иван-дурак отправился за тридевять земель набираться ума-разума» В.Шукшина :трансформация образа Ивана-дурака ,вариативность иных образов сказочной парадигмы, смысловая амбивалентность финала. Художественное время и художественное пространство в произведении. Синтез социальной и философской проблематики в нём. Проблема власти и народа в сказке Ф.Искандера «Кролики и удавы». Философское начало в произведении. Повесть-сказка А.Кима «Белка»: особенности проблематики и структуры. Судьбы художников как модели отражения жизненной стратегии экзистенциального выбора личности. Сказочное начало в произведении бр.Стругацких «Понедельник начинается в субботу». Вариативность образов

сказочной парадигмы. Утопический и антиутопический компоненты в произведении. Тематическое многообразие сказок Л.Петрушевской. «Память жанра» волшебной сказки в цикле «Настоящие русские сказки». Понятие о приёме деконструкции на примере сказок этого цикла («Маленький и ещё меньше», «Матушка-капуста», « Принц с золотыми волосами», «Котёнок Господа Бога» и др.) «Московские сказки» А. Кабакова: проблемно-тематическое и жанрово-композиционное своеобразие произведения. Приём интертекстуальности: преломление сказочных, мифологических, легендарных, библейских сюжетов. Образ и функции рассказчика. Приём стилизации в произведениях Б.Акунина («Сказки для идиотов »), Л.Филатова («Про Федота-стрельца, удалого молодца»), Д.Тихоцкого (сиквел сказки Л.Филатова). «Сказки и истории» Макса Фрая: структура и семантика.

Антиутопическая тенденция в русской литературе 2/2 XX века. Видовые трансформации жанровой модели. Социальная, экзистенциальная, научно-фантастическая (Безотчётникова) антиутопии. «Говорит Москва» Ю.Даниэля: ситуация «фантастического» допущения как возможность реализации психологического эксперимента. Образ рассказчика в произведении.«Сказочная» антиутопия (ретроутопия) «Кысь» Т.Толстой: специфика хронотопической организации, амбивалентность образа Бенедикта, смысловая многозначность финала. «Идеологическая» антиутопия «Остров Крым» В.Аксёнова. Жанровый полифонизм в произведении В.Войновича «Москва 2042».Сфера комического в произведении. Коммунистическая идея как объект игры в антиутопии В.Войновича. Социально-философская антиутопия «Лаз» В.Маканина. Символическое наполнение топосов верхнего и нижнего миров, лаза. Экзистенциальная проблематика произведения. Притчево-аллегорическая антиутопия А.Кабакова «Невозвращенец» (В.Маканина «Долог наш путь»):социально-исторический и философский планы произведения. Тема творчества в повести. Особенности художественной структуры. Роман О.Славниковой «2017» как синтез антиутопической жанровой модели с моделями любовного романа, детектива, фэнтези. Мифологический план произведения. Амбивалентность образа Хозяйки Медной Горы. Символические образы в романе. Выявление «тоталитаризма внутри личности» (Воробьёва), воплощение типа сверхчеловека («Диверсант» А.Азольского, «Оправдание» и «Эвакуатор» Д.Быкова, «Священная книга оборотня» В.Пелевина). Научно-фантастическая антиутопия («Улитка на склоне», «Град обречённый» бр. Стругацких и др., «Тавро Кассандры» Ч. Айтматова, «Погоня за хвостом» А.Громова, «И весь мир будет плакать» И. Сереброва и др.).

Мениппейные конструкции в современной литературе. Мениппейное начало в романе Л.Леонова «Пирамида». Традиции мениппеи в произведении А.Зиновьева «Зияющие высоты». Преломление жанра мениппеи в произведениях В.Пелевина («Вести из Непала», «Синий фонарь», «Жёлтая стрела» и др.). Мир земной и мир небесный в произведении Л.Петрушевской «Три путешествия или возможность мениппеи». Особенности композиции. Ременисцентный план. Мениппейное начало в романах В.Аксёнова («Вольтерьянцы и вольтерьянки», «Новый сладостный стиль», «Кесарево свечение»). «Школа для дураков» Саши Соколова как вариант преломления жанра мениппеи. Сюжетно-композиционная организация произведения. Образ «ученика такого-то» как носителя сверхзнания о мире (архетип юродивого). Игровая природа художественного времени и пространства. «Москва-Петушки» Вен. Ерофеева как полижанровая конструкция; мениппейное начало в произведении. Художественная реализация «потусторонней» точки зрения как способ воплощения «множественности правд» о мире. Роман «Чапаев и Пустота» В.Пелевина: «трёхпланное» построение художественного пространства, наличие экспериментирующего типа фантастики, сочетание философского и сатирического в художественном мире произведения и другие признаки мениппеи в произведении. Мениппеи-сиквелы (ремейки) – роман В.Куликова «Дорога с Лысой горы или Первый из первых» (пратекст-«Мастер и Маргарита» М.Булгакова) и А. Верова «Господин Чичиков» (пратекст-«Мёртвые души» Н.Гоголя).

Художественные тексты:

Акунин Б.Сказки для идиотов
Аксёнов В.Остров Крым. Вольтерьянцы и вольтерьянки
Айтматов Ч.Плаха.Тавро Кассандры
Бородыня А.Спички
Быков Д.Орфография
Василенко С. Дурочка
Веров А.Господин Чичиков
Войнович В.Вольтерьянцы и вольтерьянки. Москва 2042
Даниэль Ю.Говорит Москва
Ерофеев Вен. Москва-Петушки
Искандер Ф.Кролики и удавы
Кабаков А.Невозвращенец. Московские сказки
Ким А.Белка
Коваль Ю. Суер-Выер
Куликов В.Первый из первых или Дорога с лысой горы
Лошкарёв К.Записка из подполья
Маканин В.Лаз

Малецкий Ю. Проза поэта
Пелевин В. Чапаев и Пустота. Вести из Непала. Жёлтая стрела.
Петрушевская Л. Три путешествия или возможность мениппеи. Настоящие русские сказки. Песни восточных славян
Славникова О. 2017
Соколов Саша. Школа для дураков
Стругацкие А. и Б. Понедельник начинается в субботу
Толстая Т. Кысь
Шукшин В. До третьих петухов или как Иван-дурак ходил за тридевять земель набираться ума-разума
Филатов Л. Про Федота- стрельца, удалого молодца

Материал для самостоятельной работы студентов:

Трансформация сказочной модели в произведении В.М.Шукшина «До третьих петухов или как Иван-дурак отправился за тридевять земель набираться ума-разума»

«До третьих петухов...» выделяется в творчестве В.М.Шукшина как лучшее сатирическое произведение, в котором писатель обращается к знаковой проблеме современной ему действительности - проблеме бездуховности (семантические варианты - мещанства, бюрократизма, энтропии и т.д.). Жанровая природа произведения синтетична - повесть - сказка. Доминирующей нам представляется сказочная модель. В произведении можно выявить элементы бытовой сказки, сказки о животных, однако преобладает видовая форма волшебной сказки. Эта видовая форма и подвергается любопытной трансформации.

В волшебной сказке в традиционном противостоянии смысловых полюсов добра и зла однозначно утверждалась победа первого. В произведении В.М.Шукшина такой смысловой однозначности нет.

Герой - Иван-дурак - поставлен в ситуацию выбора (идти/не идти за справкой, подтверждающей, что он умный). Наличие этой справки для Ивана - гарантия его безмятежной жизни в библиотеке. Для достижения цели Иван

вынужден прибегнуть к нарушению нравственных норм (кульминацией в этом смысле является хитроумный план героя, позволяющий чертям проникнуть в вожденный монастырь). Поэтому счастливый финал произведения (Иван обретает не справку даже, а печать, позволяющую завизировать любые справки, т.е. достигает сверхцели) можно считать ложным. Добро не только не победило зло, а, наоборот, помогло ему утвердиться. Сам образ Ивана лишается архетипической цельности: герой возвращается в библиотеку униженным, внутренне сломленным.

Иначе, по сравнению с волшебной сказкой, представлена в произведении В.М.Шукшина и детерминанта путешествия героя. В волшебной сказке путешествие Ивана всегда имело благородную цель (например, поиск похищенной жертвы). Вариант поручения, отраженного в форме «иди туда - не знаю куда, принеси то - не знаю что» (обозначим его как мотив опасного поиска неизвестного предмета) был синонимичен пожеланию герою гибели. В произведении В.М.Шукшина герой отправляется за справкой, которая, как оказалась в финале, никому не была нужна (обозначим как вариант рискованного, но бессмысленного путешествия). Кроме того, сам этот «опасный поиск неизвестного предмета» осуществляется героем под давлением коллектива (! социальный аспект прочтения); инициатива отправить Ивана за справкой определяется не ненавистью к герою, а амбициозностью иницирующего субъекта (Бедной Лизы) и безразличием потворствующей массы (другие литературные герои).

В системе образов-персонажей в произведении В.М.Шукшина выделяются следующие группы: 1. традиционные сказочные (Иван-дурак, Баба-Яга, Змей Горыныч); 2. соотносимые со сказочной моделью, но не являющиеся традиционными (дочь Бабы-Яги, черти. Мудрец); 3. соотносимые с другими фольклорными источниками: былина (Илья Муромец), историческая песня (донской атаман); 4. литературные (персонажи русской классики).

Особенностью образов-персонажей первой группы является наделение их выразительной психологической характеристикой, вариативной по сравнению с архетипом. Так, Иван-дурак, хотя и является носителем традиционного фаталистического мироощущения, хотя и следует роковой предопределенности (заставили пойти), но обретает черты свободного волеизъявления (правда, всё более в негативном плане). Если в сказке характер Ивана-дурака статичен, то в произведении В.М.Шукшина динамичен. Возвратившийся Иван - Иван «умный» в смысле утраченных иллюзий об идеальном мироустройстве. Трансформируется и образ Бабы-Яги. Согласно классификации В.Я.Проппа Баба-Яга в волшебной сказке по типу выполняемой функции может выступать как дарительница, похитительница, воительница.

В произведении «До третьих петухов...» обыгрывается вторая функция (похитительница). Эмансипированная Баба-Яга стремится заполучить Ивана в качестве строителя «коттеджика» и идет на всевозможные ухищрения, чтобы добиться своей цели. Кроме того, Баба-Яга выполняет в произведении В.М.Шукшина и новую социальную функцию (матери, а также - почти - тещи).

Образ Змея Горыныча согласно классификации В.Проппа выполняет в волшебной сказке функции похитителя, поглотителя и стража.

В произведении «До третьих петухов...» обыгрывается вторая функция (поглотитель): хотя съесть Ивана Змею не удастся, но меню он всё же продумывает (хорош из Ивана будет и антрекот, и бифштекс). Сохраняя традиционные характеристики образа Змея Горыныча (внезапность появления, физическая мощь, хитрость), В.М.Шукшин наделяет его и выразительной психологической характеристикой. Три головы Змея («разумная», «душевная», «гастрономическая») постоянно конфликтуют между собой в «ситуациях выбора», чем определяется многоплановость поведения персонажа. Образ Медведя в повести-сказке - фигура эпизодическая, но концептуально важная. Этот персонаж соотносим с типом

«думающего» героя; в этом образе явственно проступает архетип русского национального характера (робость/разгул, вера/тоска и т.д.). Архетип русского национального характера рассредоточен также между образами Ильи Муромца и донского атамана. Первый олицетворяет интуицию (предупреждает Ивана об опасностях), второй воплощает мощный потенциал действия (спасает Ивана, убивает Змея).

С точки зрения мотивного построения сказочная модель в произведении В.М.Шукшина реализуется достаточно традиционно (мотив трудной задачи, мотив путешествия, мотивный комплекс инициации и т.д.), хотя и добавляются мотив тоски, разочарования, мотив поиска истины и др. Специфика художественного времени и художественного пространства в произведении «До третьих петухов...» вновь позволяет говорить о трансформации соответствующих компонентов сказочной модели.

У В.М.Шукшина сосуществуют и ассимилируются два мира - реалистический и условный. Художественное пространство «реалистического» мира определяется топосом библиотеки (исходная и заключительная точки путешествия Ивана-дурака). Художественное время «реалистического» мира - вечер предыдущего и утро последующего за путешествием Ивана дней. Художественное время условного мира ограничено одной ночью (со времени закрытия библиотеки до «третьих петухов», когда, по народным поверьям, покидает землю нечистая сила). Художественное пространство условного мира расположено «за тридевять земель» и строится по векторно-кольцевому принципу. Иван-дурак поэтапно движется через ряд сказочно-аллегорических топосов (темный лес, избушка Бабы-Яги, монастырь, канцелярия) и через них же возвращается к исходной точке путешествия. Обращает на себя внимание наличие повторного ряда испытаний героя на обратном пути. Композиционная рамка «реалистического» мира вокруг условного позволяет создать эффект иллюзорности первого и знаковости второго. Трансформация базовой сказочной конструкции служит в произведении В.М.Шукшина отражением метаморфоз сознаний субъектов новой действительности через соотнесенность их с идеальной аксиологической нормой.

Литература

1. Липовецкий 1992 - Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920-1980-х гг.)/М.Н.Липовецкий. - Свердловск: Изд-во Урал, ун-та, 1992. - 183 с.
2. Пропп 1998 - Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. - М.: Лабиринт. 1998. - 512 с.

Некоторые особенности художественного мира сказок

Л.С.Петрушевской

Жанр сказки достаточно широко используется в современной литературе. М. Липовецкий в работе «Поэтика литературной сказки» отмечает, что интерес к этому жанру усиливается в кризисные эпохи, так как «литературная сказка проверяет обострившиеся противоречия действительности светом первичных фундаментальных представлений о духовной сущности человека и его месте в мире, исходящих из «памяти жанра» народной волшебной сказки» [1; 153]. Классические исследования генезиса и структуры народной сказки принадлежит В.Проппу («Исторические корни волшебной сказки», «Мифология волшебной сказки»). Что касается философии сказки, то хочется выделить исследование русского философа и общественного деятеля рубежа 19-20 веков Е.Н.Трубецкого «Иное царство» и его носители в русской народной сказке» (1922). В работе Е.Трубецкого явственно выделяются 2 аспекта исследования - социальный и национальный (национальное автор считает «ветвью общечеловеческого»).

С одной стороны, Е.Трубецкой отмечает наличие в русской сказке воровского идеала и рассматривает сказку в роли социальной утопии. С другой стороны, Е.Трубецкой акцентирует в сказке функции аккумулятора и транслиатора духовного опыта народа.

Автор выявляет в сказке наличие 2-х типов героя и 2-х типов «иного царства».

Для выделения «низкого» и «высокого» типов героя используется критерий одухотворенности, а не социального происхождения. Каждый из героев ищет и находит своё «иное» царство. «Низкий» герой путем воровства, обмана, грубой силы и т.д. обретает «иное царство», которое трактуется как «жирное», «сытое», т.е. царство материального благополучия. «Высокий» герой получает «иное царство» как воплощение гармонии, любви, красоты, т.е. идеальное царство творчества духа. Каков же путь обретения своего «иного царства» «высоким» героем? Это подъем (полет), возможность которого обуславливается человеческой жертвой; «Цена подъема в небеса - не человеческое мясо, а человеческая жертва. Царство это познается в самом стремлении к нему, в самом факте подъема над жизнью, ибо этот подъем невозможен без некоторого внутреннего озарения. В этом понимании процесса обретения истины заключается одно из сущностных «откровений» народной сказки» [3; 108]. Ещё одно «откровение» - «тайна всеобщей, солидарности, связующей человека со всей тварью поднебесною, общение с ней в страдании и в радости» [3; 109]. Е.Трубецкой выделяет также наличие в сказке христианского начала (исследователь допускает двойную детерминанту этого явления как изначально присущую народной сказке человечность или религиозное влияние).

Итак, в смысловом поле народной сказки выделены 3 «конструэмы», модели.

1. Жертва как детерминанта выхода в «иное царство»
 2. Понимание единства всего сущего, обуславливающее достижение героем цели.
 3. Комплекс «христианских» мотивов (сострадание, прощение и т.д.).
- Эти смысловые конструкции достаточно своеобразно обыгрываются в современной литературной сказке.

В качестве примера могут быть рассмотрены сказки «За стеной», «Котенок Господа Быя», «Маленькое и ещё меньше» Л.Петрушевской.

Отличительной чертой сказок Л.Петрушевской считается интертекстуальность. Варируя известные сюжетные модели, писательница реализует доминирующий в её творчестве игровой принцип прежде всего на структурном уровне. Вместе с тем в некоторых сказках Л.Петрушевской наблюдается отчетливая репродукция смысловых конструкций, присущих народной сказке.

Сказка «За стеной» относится к числу «житейских» сказок, в которых волшебный компонент сведен к минимуму. Герой сказки ассимилирует черты «низкого» героя (он преуспевающий предприниматель, путь к успеху которого предполагает знание «изнанки» жизни) и «высокого» героя (находящийся в «пограничном» состоянии после инфаркта, он владеет предощущением приближения к Истине).

Условно сказка делится на предысторию, историю и эпилог. История начинается с появлением у героя интереса к происходящему в соседней палате, откуда постоянно доносятся 2 голоса: радостный, нежный - женский и спокойный, уравновешенный - мужской.

Герой, прикованный к постели, пытается умозрительно проникнуть в тайну чужой жизни. Тайна раскрывается в тот день, когда Александру разрешают встать; через открытую дверь в соседнюю палату он видит скончавшегося мужчину на кровати и молодую беременную женщину, лежащую на полу в обмороке. Далее герой узнает все подробности трагедии. Женщина для спасения смертельно больного мужа продала всё, даже квартиру, чтобы набрать необходимую сумму денег на чудодейственное лекарство, обещанное знахарем. Трагичный финал истории оттеняется светом эпилога. Героиня, отдавшая всё, обретает счастье - здорового ребёнка, «волшебных помощников» (появившихся возле роддома людей, кричавших о застрявшей машине, колясках - ванночках и увлекших героиню в неведомое,

но однозначно позитивное «иное царство») и любовь (Александр становится её надежным, мужественным спутником жизни).

«Иное царство» обретает и герой. Кризисное состояние, обусловленное болезнью и физической и нравственной, преодолевается героем также через вовлеченность в смысловую конструкцию необходимой и очищающей жертвы как залога обретения «иного», духовного царства. Инвариант жертвы ассимирует 2 варианта - как «низкий» герой Александр приносит опосредованную жертву в виде крупной денежной суммы, как «высокий» - жертвует собой прежним, обретает новый духовный уровень, позволяющий ему стать достойным любимой женщины.

Героем сказки «Маленькое и ещё меньше» является маленький человек, («маленький» - многозначное определение, так как указывает и на возраст, и на рост и на типологическую принадлежность героя). Сказка интертекстуальна: в ней обыгрывается сюжетный эпизод сказки Г.Х.Андерсена «Дюймовочка». Л.Петрушевская значительно видоизменяет реминисцентный эпизод с ласточкой. Дюймовочка Г.Х.Андерсена - крошечная, хрупкая, укрывающаяся лепестком цветка; Дюймовочка Л.Петрушевской - толстенная, неуклюжая, упрямая и капризная. Трижды Маленький пытается помочь Дюймовочке взобраться на ласточку, каждый последующий раз (по градационному принципу) оказывается всё более сложным и опасным для него. «Злые мальчишки» (образ воспринимается как персонификация препятствия на пути достижения цели) обзывают Маленького, стреляют из рогаток, бросают камнями. Маленький мужественно терпит и оскорбления, и физическую боль для того, чтобы осуществить свой хитроумный план обмана - представить необходимое действие (посадить Дюймовочку на птицу) как цирковое представление с дрессированной ласточкой. Сказка заканчивается светло и трогательно. А Маленький вдруг осознает свою сущность - как желание помогать «меньшим»: он хочет стать «птичьим доктором». Контур его мечты проявляется через номинативную цепочку синонимических знаков,

объединенных понятием «живое» и нуждающееся в защите (цветок (Дюймовочка - дитя цветка) - ласточка - слоны -попугаи - колибри - бабочки. Высоту духовного преображения героя констатирует единственный человек, любящий маленького - мама. Она удивляется как он вдруг и незаметно вырос.

Героем сказки «Котенок Господа Бога» является ребенок как традиционный носитель «чистого» сознания. В сказке обыгрываются традиционные структурные элементы народной волшебной сказки (например, «беда» - мальчику не разрешают оставить котенка, и он вынужден куда-то его пристроить). В результате этого определяется ведущий топос дороги и оппозиционные «свое» (дом бабушки) и «чужое» (дом незнакомой старушки) пространство. В образе котенка ассимилируется реалистическое и мистическое; он является своего рода «волшебным» существом, позволяющим раскрыть доминанту души героя (легкомысленная, но добрая). Мотивы тревоги, опасности, тайны, которые возникают при описании старого дома и заброшенного сада (в который выпускает котенка мальчик), нивелируются образом хозяйки этого дома -/ пожилой больной женщины, пронзительно ощущающей собственное одиночество. Котенок является «волшебным» существом и для неё, т.к. забота о нем становится стимулом к жизни. Вектор художественной судьбы старушки направлен к полюсу радости: неожиданно к ней приезжают сын с женой и, она, соответственно, «оживает» (надо готовить, вязать и т.д.). Художественная судьба мальчика также устремлена к позитивной перспективе. Возвратившись домой, он неожиданно обретает «иное царство», оба его варианта - «низкое» (бабушка угощает его клубникой с молоком) и «высокое» (у мамы находится время прочитать на ночь сказку).

Итак, способность к беззаветному самопожертвованию, жалость к животному, доброта, деятельная любовь к «ближнему своему» являются «волшебными силами», преобразующими мир. В названных сказках Л.Петрушевской сложности и противоречия современной действительности

проверяются ведущими смысловыми конструкциями, актуализирующими «память» жанра народной сказки. Художественная модель мира в сказках Л.Петрушевской оказывается эквивалентной художественной модели мира сказки народной.

Литература:

1. Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки: (на материале русской литературы 20-90-х гг.)/М.Н.Липовецкий. - Свердловск: Изд-во Урал.Ун-та, 1992.-183 с.
2. Петрушевская Л.С. Два царства./ Л.С.Петрушевская. - С.-Петербург.: Амфора. ТИД. Амфора, 2007. - 461 с.
3. Трубецкой Е.Н «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке.//Литературная учеба. - 1990. - Кн.2.- С. 100-119.

Игровой принцип миромоделирования в сказках Л.Петрушевской

Использование игрового принципа миромоделирования характерно для большинства современных писателей, чье творчество в той или иной степени соотносится с постмодернистской парадигмой. Художественный мир Л.Петрушевской во всем его жанровом многообразии не является исключением. Доминирующей формой реализации игрового принципа в сказках Л.Петрушевской выступает интертекстуальность, приемом - вариативность. Можно выделить 2 типа вариативности:

1. Репродукция маркированных образов и ситуативных моделей с последующей их деконструкцией (структурная).
2. Репродукция семантического поля сказочной жанровой модели на инофактурном материале (семантическая).

В сказках Л.Петрушевской наблюдается номинативное включение образов интертекстуального плана, прежде всего, образов известных авторских сказок (В.Гауфа - «Девушка Нос», Э.Т.Гофмана - «Маленькая

волшебница», Г.Х.Андерсена - «Матушка-капуста», «Маленький и ещё меньше», «Дуська и гадкий утенок», А.С.Пушкина - «Принц с золотыми волосами» и др.). Контекстное обыгрывание этих образов влечет за собой их трансформацию через нивелирование, замещение или гиперболизацию их знаковых признаков. Так, в сказке «Девушка Нос» наблюдается замещение возрастной и родовой принадлежности героя (героини), а также нивелирование инварианта «жертвы» (Нина имеет огромный нос от рождения, а колдун, наоборот, оказывает ей «пластическую» услугу). В сказке «Матушка-капуста», напротив, наблюдается гиперболизация материнского инстинкта у женщины, вырастившей дочку из капустного кочана (вариация на «Дюймовочку» Г.Х.Андерсена). В сказке «Дуська и гадкий утенок» репродукция андерсеновского героя происходит на уровне психологической однотипности (способность к самопожертвованию, скромность и т.д.), но нивелируется стержневой сюжетообразующий мотив преобразования (гадкий утенок у Л.Петрушевской становится пожилым селезнем, а не превращается в прекрасного лебедя).

Л.Петрушевская использует также «сниженные», пародийные варианты образов. Например, образ хрупкой, нежной Дюймовочки Г.Х.Андерсена замещается в сказках Л.Петрушевской образом толстой, некрасивой Капочки («Матушка-капуста») или неуклюжей и капризной тетки героини («Маленькое и ещё меньше»).

Достаточно часто встречается в сказках Л.Петрушевской обыгрывание маркированных ситуативных моделей (в сказке «Принц с золотыми волосами» завистливые сестры обрекают младшую сестру на всевозможные злоключения; в сказке «Матушка-капуста» колдунья помогает бездетной женщине стать матерью и т.д.). Деконструкция ситуативных моделей в сказках Л.Петрушевской происходит путем замещения их структурных компонентов на противоположные (в сказке «Нина Комарова» обыгрывается фабульная конструкция сказки «Гуси-лебеди», но не девочка теряет брата, а

наоборот, не Баба-Яга оказывается виновницей разлуки ребенка с родными, а, наоборот, сердобольная супружеская пара, удочерившая Нину).

Л.Петрушевская расширяет границы ситуативной модели и путем интеграции в неё новых образов-персонажей (лебедь Дуська в сказке «Дуська и гадкий утенок», безответно любимая героем, спасается от проходимцев, благодаря его безрассудной смелости). Ещё один способ варьирования узнаваемой ситуативной модели - включение её в контекст современных социально-бытовых реалий. В результате возникает «двойная кодировка» сюжета, что привносит значимый игровой коэффициент в его интерпретацию. (Так, в сказке «Две сестры» на социально-бытовом фоне мрачной постсоветской действительности разворачивается традиционный для сказок сюжет моложения с помощью волшебного вещества (в данной сказке таковым являются просроченные лекарства). Кроме рассмотренной выше «структурной» вариативности в сказках Л.Петрушевской может быть выявлена и «семантическая».

Во многих сказках Л.Петрушевской обыгрываются смысловые конструкции, характерные для народных волшебных сказок. Русский философ Е.Н.Трубецкой в работе «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке» выявляет целый ряд таких базовых смысловых конструкций, наиболее значимыми из которых являются следующие:

- идея жертвенности как детерминанты выхода в «иное» царство
- идея единства всего сущего
- «христианский» комплекс мотивов: 1) грех - наказание; 2) прощение; 3) любовь – сострадание.

Эти смысловые конструкции обыгрываются в сказках «За стеной», «Принц с золотыми волосами», «Дуська и гадкий утенок» и др. (идея жертвенности как детерминанты выхода в «иное» царство); в сказках «Котенок Господа Бога», «Крапива и Малина» и др. (идея единства всего сущего); в сказках «Завещание старого монаха», «Маленькое и ещё меньше», «Две сестры», «Матушка-капуста» и др. (различные варианты мотивов

христианского комплекса). Способность к беззаветному самопожертвованию, доброта, любовь, жалость оказываются в сказках Петрушевкой «волшебными силами», преобразующими мир. Так, в современной «постмодернистской» сказке Л.Петрушевской актуализируется «память жанра» сказки народной.

Литература

1. Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки: (на материале русской литературы 20-90-х гг)/М.Н.Липовецкий. - Свердловск: Изд-во Урал.Ун-та, 1992.-183 с.
2. Петрушевская Л.С. Два царства./Л.С.Петрушевская. - С.-Петербург: Амфора. ТИД. Амфора, 2007. - 461 с.
3. Трубецкой Е.Н. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке.//Литературная учеба. - 1990. - Кн.2. - С. 100-119.

Некоторые особенности художественной структуры

«Московских сказок» А.Кабакова.

«Московские сказки» А.Кабакова (2005) представляются произведением, которое, с одной стороны, органично вписывается в постмодернистскую парадигму, но, с другой стороны, обладая явственно выраженной авторской позицией, однозначно выходит за её пределы. Семантика названия книги связана прежде всего с топосной определенностью (все сюжетные линии концентрируются в едином художественном пространстве - Москва и Подмосковья).

Произведение представляет собой синтез различных мифологических, легендарных, сказочных сюжетов, используемых в собственно авторских интерпретациях (например, миф о Прометее обыгрывается в главе «Огонь небесный», миф об Икаре - в главе «Восходящий поток»; эпизоды религиозной семантики структурируют главы «Проект «Бабикон»»

(строительство Вавилонской башни), «Странник» (наказание Агасфера); сказочный сюжет о Красной шапочке точно проступает в главе «Красная и серый», в главе «Из жизни мертвых» эпизодически используется сюжет сказки о спящей красавице и т.д.).

Представляется возможным выделить ряд характерных приемов, используемых автором в сюжетно-композиционной организации произведения. Все они, так или иначе, связаны с реализацией игровой стратегии. Во-первых, можно выделить прием вариативного использования той или иной традиционной культурной модели. Чаще всего наблюдается вариация как деконструкция (изменение на уровне художественной формы). При этом семантическая составляющая остается тождественной первоисточнику. В качестве примера можно привести главу «Голландец», в которой обыгрывается известный сюжет о корабле мертвецов, встреча с которым предвосхищает гибель (или несчастье). Семантическое ядро образа сохраняется и у А.Кабакова, но корабль заменен иным транспортным средством - автомобилем с буквами, обозначающими его регистрацию в Королевстве Нидерланды; место мертвецов, оживающих по ночам, занимают скелеты, иммалептность первых трансформируется в развязность и неадекватность вторых и т.д.

В «Московских сказках» можно выявить и примеры вариаций как семантической перекодировки образов. Например, фабульный ряд в главе «Красная и серый» в достаточной степени тождественен сказочному: некая девушка в красной шапочке (пилотке) отправляется навестить пожилую больную женщину («бабушку»), проговаривается о цели своего визита встречному мужчине в сером - Серому («вредителю»), который опережает её, связывает бабушку, пытается обворовать и т.д. Девушка в Красной шапочке вызывает охранников-профессионалов («помощников»). Судьба Серого оказывается идентичной волчьей судьбе (убит и даже сожжён - в этом эпизоде получают отражение страшные реалии российской действительности 90-х годов XX века).

Образы Серого (хитер, опасен, жесток) и «бабушки» (доверчива, слаба) семантически однотипны сказочным. Смысловой перекодировке подвергается образ Красной шапочки. Людмила Острцова, работающая в метрополитене (отсюда фиксированная деталь костюма - красная пилотка), благополучно, хотя и не благопристойно (превращая «бабушку» в лицо без определенного места жительства) осуществляет мечту сиротского детства о красивой жизни. Серый в данном контексте представляет для неё опасность только как конкурент в осуществлении преступного плана.

Следующий прием, характерный для сюжетно-композиционной организации произведения - прием «кружения» или информационной ретардации. Он реализуется прежде всего через использование сквозных образов-персонажей, каждый из которых появляется неоднократно. Экспозиция образа обычно представлена точно, в нескольких характерных чертах (портретного, психологического, биографического планов), затем следует «информативный блок» (часто - но не всегда - это отдельная глава) и, наконец, финал судьбы образа-персонажа прорисовывается через ряд фабульных констант в какой-либо последующей главе. Так «организованы» судьбы Кузнецова, Олеси Грунт, Тимофея Добролюбова и др. В качестве сопутствующих приему «кружения» могут быть названы ретроспекция (как повторное называние отдельных составляющих художественной судьбы образа-персонажа) и проспекция (как фиксация отдельных элементов «информативного блока», предвещающее его основное появление). Так, уже в экспозиционной главе обозначается художественная судьба одной из жертв голландца - «светской девушки» Олеси Грунт; версии её исчезновения из Москвы будут озвучены в финальной главе. В то же время в главе «Два на три» (в которой, кстати, актуализируется образ волшебного предмета - ковра-самолета, выступающего средством желанной, но не состоявшейся эмиграции нескольких советских граждан) в концентрированном виде воспроизводится типичная модель судьбы девушки-провинциалки, которой удалось покорить столицу благодаря своей красоте и ловкости. Модель эта

реализуется в судьбе Оли Теребилко из Феодосии, которая «превращается» в шикарную москвичку Олесю Грунт.

В сюжетно-композиционной организации произведения важное место занимает и собственно цитирование какого-либо литературного источника. Авторский дискурс при этом может быть достаточно разнообразным (от иронического до саркастического). Из литературных источников наиболее часто используется русская литература 19 века; из религиозных - Библия; из философских - немецкая идеалистическая философия И.Канта, а также опосредованно - А.Шопенгауэра.

Процитируем:

«Смешались языки, и не понимают люди друг друга. Ходим мы по дорогам, а вокруг - все чужие. Неба не достигли, землю же утратили. В вышине над стенами тьма, во тьме над стенами огни, осыпаются стены прахом, и нет города, а ведь был». [1; 51].

«Дача большая была переведена на неё, старшие дети получали дачи среднюю и малую, «Волгу» она вообще сама водила, а по части сберкнижек все недвусмысленно регулировалось завещанием, ей на предъявителя, сыновьямименные - словом, все счастливые семьи, как известно, так живут, а несчастные как попало». [1;57]

«И Болконского, как некогда бывало с другим мыслителем, в который уж раз поразило звездное небо над ним и нравственный закон внутри него». [1; 279]

Применительно к «Московским сказкам» можно говорить и о приеме скрытой интертекстуальной полемики. В частности, таковая, связана со знаковой идеологемой Ф.М.Достоевского о необходимости преобладания любви к самой жизни над любовью к её смыслу. А.Кабаков явственно полемизирует с автором романа «Братья Карамазовы», показывая в своем произведении абсурдность, пошлость, низменность жизни, т.е. синонимизирует понятия «жизнь» и «хаос».

Показательны в этом плане развернутые метафоры - жизнь - магазин, жизнь - замкнутый круг, жизнь - сломанный калейдоскоп, жизнь - полёт Икара.

Хаосу жизни противопоставлен Космос её смысла. Этот Космос включает в себя множество концептов, объединенных вектором поиска Истины, реализуемого и в религиозном аспекте (путь к Богу), и в личностном, экзистенциальном. («Жизнь ведь одна и кончается быстро, надо спешить и стараться» [1; 302]).

Итак, как видим, рассмотренные приемы сюжетно-композиционной организации произведения А.Кабакова «Московские сказки» являются выражением единой игровой стратегии, обладающей, помимо виртуозной работы с художественной формой, сверхзадачей расширения и углубления концептосферы произведения.

Литература:

1. Кабаков А.А. Московские сказки/Александр Кабаков. - М.: Вагриус, 2005. - 301с.

Коммунистическая идея как объект игры в романе В.Войновича «Москва 2042»

Роман В.Войновича «Москва 2042» является частью обширной антиутопической традиции, характерной для развития русской литературы 2/2 XX века. Сюжетно-событийный ряд произведения определен фантастическим компонентом: русский писатель-диссидент Виталий Карцев переносится из Мюнхена 1982 года в Москву 2042, где оказывается в центре внимания как юбиляр-классик «предварительной литературы», получает возможность прочитать собственный (ещё даже не задуманный) роман, оказывается вовлеченным во всевозможные – и комические, и драматические

– ситуации; затем следует возвращение Карцева в Мюнхен и – собственно – начало творческого процесса, связанного с отражением впечатлений от увиденного. Композиционно произведение организуется иронически-юмористическим дискурсом рассказчика (хотя дискурс произведения В.Войновича – сатирический), в который вовлекаются форма сновидений, фрагменты романа, отчеты-доносы, компоненты информативного характера (связанные с пояснением некоторых особенностей существования коммунистического общества).

С точки зрения жанровой специфики произведение представляется образованием синтетическим: помимо черт, присущих антиутопии, в нем наблюдается «...воссоздание шаблонов научной фантастики, модулируются жанровые признаки авантюрного, любовного, философского романов, а также традиции былины и волшебной сказки» [4]. Учитывая тот факт, что в концептосфере произведения доминирует раскрываемая в различных аспектах коммунистическая идея, сказочная по своей сути, на выявлении особенностей последней из названных жанровых моделей остановимся более подробно.

Путешествие Карцева (как и путешествие героя в волшебной сказке) инициировано внешними обстоятельствами («бедой» по В.Проппу можно считать вынужденную эмиграцию героя, обуславливающую повышенный интерес к СССР, в результате чего Карцев не может отказаться от представившейся возможности посетить Москву). В системе образов-персонажей произведения можно выделить «помощников» героя и «вредителей». К первой группе относятся литературный агент Леопольд Зильберович; журналист «Нью-Йорк Таймс», который спонсирует поездку Карцева в будущее; Искрина Романовна, создающая для Карцева исключительно комфортные условия существования в коммунистической республике. Ко второй группе относятся Сим Симыч Карнавалов, вмешивающийся в частную жизнь Карцева с целью реализации личных амбиций; ученый Эдисон Ксенофонович, пытающийся отравить Карцева и

некоторые другие. Женские образы-персонажи (Степанида Зуева-Томпсон и Полякова Искрина Романовна) вносят в судьбу героя «прекрасное» и «премудрое» начала (далее наблюдается смысловая перекодировка женских образов: любвеобильная Степанида оказывается ловкой актрисой, рациональной, жесткой, работающей на КГБ, а в идейной Искрине начинает доминировать женская сущность). Имеются в произведении и варианты волшебных объектов: эликсир жизни и напиток смерти соотносятся с образами живой и мертвой воды.

Далее обратимся к рассмотрению концептосферы произведения, семантическим стержнем которой является коммунистическая идея. В.Войнович выявляет несостоятельность коммунистической модели построения государства путем доведения до абсурда основополагающих компонентов коммунистической доктрины. В.Войнович использует игровые приемы, вовлекая идеологические конструкции в стихию комического.

Обращает на себя внимание, что коммунизм построен в отдельно взятом городе. Топос Москвы представлен изолированным от иных пространств (способ отъединения – огораживание Москвы колючей проволокой и объектами, оборудованными оружием массового поражения). Москва окружена тремя кольцами враждебности (социалистический союз; страны социалистического лагеря; капиталистические страны). Москва также имеет кольцеобразную топографию, отражающую модель «центр-периферия». Московская коммунистическая республика (Москореп) образовалась в результате августовской революции, которую возглавили генералы КГБ, осознающие необходимость радикальных перемен в существовании социалистического государства. Геронтократия была побеждена, в результате чего власть сосредоточилась в руках волевых, инициативных профессионалов во главе с Алексеем Букашевым, позднее провозглашенным Гениалиссимусом (в этом наименовании объединилась семантика понятий Генеральный секретарь партии, Генералиссимус и гений)

Верховный пятиугольник и Редакционная комиссия являются органами управления Московской республики.

В своём произведении В.Войнович виртуозно обыгрывает сущностные компоненты понятия «коммунизм»: материальное изобилие, равенство граждан, реализация принципа «от каждого по способностям, каждому – по потребностям», свобода в отношениях между мужчинами и женщинами, создание особого человека коммунистической формации (все эти черты заявлены в «Манифесте Коммунистической партии» К.Маркса и Ф.Энгельса).

Материальное изобилие накануне августовской революции создавалось искусственно: в Москву свозились продукты и товары со всей страны. Концентрация материальных благ вызвала резкое увеличение их приобретения несознательными гражданами, вернуть которых к сознательности помогли карательные меры. В Москорепе обязательными для удовлетворения были признаны 5 потребностей (дыхательные, питательные, жидкостные, покровные и жилищные). Иные потребности удовлетворяются избирательно (согласно заслугам перед руководителями республики). Вообще в республике существует декларируемое равенство при фактической социальной иерархии: имеются «комуняне» с общими потребностями, повышенными, а также (единицы) принадлежат к группе граждан с нерегламентируемыми потребностями. Например, питательные и жидкостные потребности комунян первой группы удовлетворяются следующим меню: свинина вегетарианская, щи «лебедушка» (из лебеды), кисель овсяный, заварной, вода чистая. Комуняне с повышенными потребностями имеют право на масло, сыр, ветчину и т.д., но только на ячменный кофе. При визите к представителю 3 группы – председателю Редакционной комиссии Горизонту Тимофеевичу Разину – Карцеву предлагается настоящий кофе, качественные спиртные напитки и т.д. Браки для граждан репродуктивного возраста заключаются по рекомендации органов власти на 4 года, после чего автоматически распадаются; для иных

граждан существует экспериментальный публичный дом ордена Ленина и имени его жены. Дети комунян воспитываются в предкомобах (предприятиях коммунистического образования), в которых им с первых лет жизни насаждаются идеологические штампы вербального (учат славить Гениалиссимуса) и мировоззренческого характера (например, внушается идея о героизме доноса на друга, учителя и т.д.). Однако процесс воспитания не признается единственно возможным способом улучшения человеческой природы. Для этого в Москорепе существует институт по созданию нового коммунистического человека. Опираясь на законы генетики, ученые работают над созданием идеального трудящегося (скрещивая пролетария и колхозницу), идеального писателя (скрещивая художника слова с философом-марксистом) и т.д.

Как видим, в произведении «Москва 2042» коммунистическая идея становится объектом авторской игры, однако обращает на себя внимание, что обыгрываются прежде всего компоненты социально-экономического и политического характера. Вместе с тем коммунистическая идея имеет в произведении В.Войновича и проекцию личностного, нравственно-этического плана.

В системе образов-персонажей выделяются персонажи, чья художественная судьба завершается гибелью, и смерть эта окружена героическим ореолом.

Следует отметить, что эти образы-персонажи, с одной стороны, являются носителями коммунистической идеологии, а, с другой стороны, эти образы (с большей или меньшей степенью опосредованности) соотносятся с христианским учением.

Это наблюдение, парадоксальное на первый взгляд, оказывается прояснённым, если обратиться к работе Н.Бердяева «Истоки и смысл русского коммунизма». Указывая на знаковые отличия коммунистической и христианской идей, великий русский философ выявляет (хотя справедливости ради отметим, что не ставит перед собой подобной задачи)

их типологическую общность. Эта общность связана с апелляцией к личности, способной служить идее (идее Бога или идее справедливого мироустройства). В частности, Н. Бердяев пишет, что « ... лучший тип коммуниста, т.е. человека целиком захваченного служением идее, способного на огромные жертвы и на бескорыстный энтузиазм, возможен только вследствие христианского воспитания человеческих душ...»[1]. Другими словами, и христианство, и коммунистическая идеология апеллируют к человеческой личности, сущностными характеристиками которой выступают: способность к опосредованному поведению, мотивация которого не связана с достижением личных благ; способность к сознательному руководству своим поведением и верность избранным принципам, его определяющим; экстериоризация.

С этой моделью в романе оказываются соотносимыми такие образы-персонажи, как молодой мюнхенский коммунист-террорист, отец Звездоний, Алексей Букашев.

Образ коммуниста-террориста является эпизодическим; его появление в экспозиционных главах связано с сюжетным мотивом перелета в будущее и дружеским общением с Карцевым. Юноша мечтает, возвратившись из коммунистического будущего, предоставить членам своей организации доказательства позитивного осуществления идеи справедливого мироустройства. Его представления о коммунизме облечены в идиллически-утопическую форму, в которой отражаются представления о светлом и спокойном христианском рае: «...молодые, здоровые, бессмертные, влюблённые друг в друга будут гулять ..., вести философские беседы и слушать тихую музыку» [2]. Образ коммуниста - террориста вновь оказывается в поле зрения Карцева в финале его путешествия. В заключительных главах образ молодого коммуниста предстаёт как жертва страшных экспериментов по созданию идеального человека будущего. Подвергающийся жесточайшим истязаниям, вызывающим прямые аналогии с мучениями первых христиан, юноша остаётся верен своим мечтам об

идеальном коммунистическом строе. Из контекста последней беседы Карцева с учёным-экспериментатором проясняется последующая – трагическая – судьба героя.

Генерал-майор религиозной службы отец Звездоний – ещё один знаковый в рассматриваемом аспекте образ-персонаж. Отец Звездоний контролирует духовно-идеологическую сферу жизни граждан коммунистической республики, так как в Москорепе произошло присоединение церкви к государству при отказе от веры в Бога. (Подобным образом моделируемая ситуация актуализирует понимание религиозного характера русской революции: «...коммунизм сам хочет быть религией,...он претендует ответить на религиозные запросы человеческой души, дать смысл жизни.» [1]). На протяжении практически всего романа образ Звездония выписан в пародийно-ироническом ключе; в финальных главах этот образ приобретает мученический ореол. Во время государственного переворота и установления монархии Карнавалова отец Звездоний принимает смерть на кресте (актуализируется семантика распятия), но не отрекается от веры в Гениалиссимуса, выступающего в представлении Звездония гарантом стабильности осуществлённой коммунистической идеи.

Именно Гениалиссимус (он же Алексей Букашев) является третьим образом-персонажем рассматриваемой семантики. Профессионал высочайшего уровня, прогрессивный генерал КГБ Букашев понимает всю абсурдность социалистической модели, реализуемой в СССР (во время одной из дружеских бесед с Карцевым он отмечает, что можно служить идиотской системе, но при этом не быть идиотом). Взяв на себя ответственность за решение о необходимых в стране преобразованиях, возглавив августовскую революцию, сделав всё возможное для построения коммунизма (в который он действительно верил), Букашев с ужасом осознал тупиковость избранной модели жизнеустройства. Так, на смену задаче воплощения коммунистической идеи пришла задача её дискредитации путём выявления абсурдности всех её компонентов. Вектор художественной судьбы Букашева

связан с его изоляцией, которая является следствием и внешних (Верховный пятиугольник, возмущённый постоянным вмешательством Букашева в фиксированную модель управления оставляет его в «космической командировке»), и внутренних (стремление самоустраниться) факторов. Трагическое разочарование в коммунистической идее не ломает стоической натуры Букашева, предпочитающего смерть карнавальной присяге самопровозглашённому монарху. Христианское начало актуализируется в образе Букашева опосредованно, аллюзийно. Во время перелёта из Мюнхена в Москву Карцев обращает внимание на висящую в космическом пространстве капсулу с человеком в ней. Карцеву кажется, что этот человек – Букашев, и он не ошибается. Глаза человека в капсуле полны такой болью, что вызывают у Карцева мысль об узнике, приговорённом к смертной казни (аллюзия на роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: эпизод рассказа князя Мышкина о картине с изображённым на ней преступником и т.д.)

Как видим, три образа-персонажа романа оказываются связанными с семантикой личного героизма. Мечта (молодой коммунист), вера (отец Звездоний), убеждения (Букашев) выступают как различные варианты проявления коммунистической идеи в личностной проекции.

Таким образом, в романе «Москва 2042» наблюдается следующая особенность: на уровне социально-экономических, политических, бытовых реалий воплощения коммунистической идеи она становится объектом блестящей авторской игры (сатиры); на нравственно-этическом уровне – объектом своеобразной сакрализации.

Литература:

1. Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма//URL: www.vehi.net/berdyayev/istoki/06.html (дата обращения 5.05.2011)
2. Войнович В. Москва 2042// URL: [lib.rus/ec/d/59677](http://lib.rus.ec/d/59677) (дата обращения 5.05.2011)

3. Маркс К., Энгельс Ф. Манифест Коммунистической партии // URL: www.manifesta.narod.ru/rtsxt.html (дата обращения 5.05.2011)
4. Хлебникова Е.А. Жанровое своеобразие прозы В.Войновича: автореф. дис. ...канд.филол. наук: 10.01.01. – Астрахань, 2006. //URL: <http://www.aspu.ru/images/lile/autorefs/hlebnikola.doc>. (дата обращения 5.05.2011).

Некоторые особенности художественной структуры и семантики романа О.Славниковой «2017»

Роман О.Славниковой «2017» представляет собой произведение синтетической жанровой природы, в котором органично сосуществуют признаки антиутопии, любовного романа, фэнтези, детектива. Каждая из обозначенных жанровых моделей привносит в художественную структуру произведения специфические приёмы сюжетно-композиционного построения.

Антиутопическая составляющая выявляется, во-первых, через временную дистанцированность событийного ряда (действие переносится в недалёкое будущее). Во-вторых, автор использует приём ситуативного моделирования путём гиперболизации наблюдаемых тенденций в развитии современного общества (например, возрастающая агрессивность поведения отдельной личности и социума в целом в разрешении конфликтных вопросов реализуется в романе через представление варианта массовых мероприятий, связанных с празднованием столетнего юбилея Октябрьской революции. Результатом театрализованной костюмированной постановки сражения между красными и белыми становится реальное кровопролитие среди участников исторической реконструкции и зрителей, продолжающееся далее в масштабах всей страны). Кроме того, наблюдается также «футурологический прогноз альтернативного будущего»[1], который детерминирован девальвацией традиционных гуманистических ценностей (например, в романе неоднократно упоминается находящийся в стадии

обсуждения проект Элитного кооперативного кладбища «Купол», задачей которого является внедрение в сознание граждан радостного и желанного восприятия и собственной смерти, и смерти любого иного субъекта; кощунственно воспринимается лотерея в похоронном бюро «Гранит», сравниваемым с «веселеньким казино», в котором по свидетельствам о смерти разыгрываются призы).

В событийной конструкции жанра любовного романа классический «треугольник» трансформируется в «многогранник», образуемый причудливыми взаимоотношениями Крылова (Ивана), его жены Тамары, любимой женщины Крылова Тани (Екатерины Сергеевны), её мужа профессора Анфилогова. В частности, обращает на себя внимание форма свиданий Ивана и Тани, которые, не зная ни настоящих имён, ни адресов друг друга, каждый раз встречаются в новых местах, определяя координаты наугад по атласу города. Любовная линия частично проецируется в прошлое (отражена в ретроспективно представленной истории Фариды Хабибуллина и юной Гульбахор) и в будущее (представлена экспозиция отношений между «допустим, Виктором» и «допустим, Надей»). Подобное дублирование детерминировано полисемантикой образа главной героини произведения (Таня/Екатерина Сергеевна/Хозяйка Медной Горы).

Сопутствующей любовной линии выступает в произведении линия детективная, которая реализуется через мотив постоянной слежки за героями таинственного незнакомца, чья личность и ролевая функция в судьбе Крылова будет прояснена лишь после его (Завалихина Виктора Матвеевича) нелепой гибели. Детективная линия строится зеркально: сначала «соглядатай» следит за Крыловым, затем Крылов – за своим преследователем. Детективная линия органично вписывается в общую атмосферу романа, придавая дополнительный оттенок таинственности, загадочности происходящим с героями событиям.

Доминирование иррационального в произведении связано с отчётливым фэнтезийным началом, реализация которого осуществляется путём

включения в многослойный сюжет сказочно-легендарного, «мифологического» компонента (уральского фольклора, известного по произведениям П.Бажова). В романе О.Славниковой с большей или меньшей степенью интенсивности обыгрываются образы Хозяйки Медной Горы (Каменной Девки), гигантского Оленя с золотыми рогами, Великого Полоза и его дочери Златовласки и т.д. Эти хтонические существа функционально идентичны фольклорным (так, если брак героя с хтонической богиней означал овладение землёй, а также его переход в иной мир, то применительно к Крылову можно говорить об определённости его судьбы как обретения им вождельных геосокровищ (они с напарником найдут корундовую речку) и –одновременно - неотвратимости гибели). Хитническая линия вводится в произведение и в информационно-познавательном ракурсе (хита - незаконная добыча самоцветов, золота на Уральской земле со своими правилами, ритуалами), и в то же время выступает как органичная часть «мифологического» мира, порождаемая им и выявляющая его сокровенную сущность.

Ведущей структурно-семантической моделью романа выступает оппозиция «цивилизация» - «природа». Мир цивилизации раскрывается через категорию призрачности (поддельности, симулятивности). Крылов обращает внимание на эту особенность окружающей действительности ещё в детстве: «Юный Крылов был уверен в том, что картина художника Шишкина «Утро в сосновом лесу» висит у соседей Пермяковых в зале (...). После, начитавшись, Крылов узнал, что картина на самом деле хранится в Третьяковской галерее. В реальность Третьяковки верилось плохо, соответственно исчезла из реальности и сама картина Шишкина: мир предстал перед юным Крыловым чередой **копий** без оригинала[2: 51]. Переезд в Рифейскую столицу, исчезновение из жизни дорогих сердцу людей, разрушение традиционных семейных отношений, профессиональных и дружеских связей приводит Крылова к мысли о неистинности мира: «Образовалась некая новая культура, обладавшая внутренним единством, –

культура **копии** при отсутствии подлинника... [2: 222]. Конкретным приёмом реализации категории призрачности становится акцентирование в произведении смысловой амбивалентности ряда ситуаций, когда равнозначно состоятельными выступают минимум две детерминанты или перспективы происходящего. В этом плане прежде всего следует указать ситуативное моделирование применительно к любовной линии романа: встреча на вокзале с загадочной незнакомкой порождает в душе Крылова вопрос о степени её близости отношений с профессором Анфиловым (проводит Анфилова/посторонняя ему); остаётся непояснённым характер её отношений к Крылову (любит ли она Крылова и поэтому, с целью сохранить новизну чувства, соглашается на парадоксальные условия встреч с ним или играет с ним от скуки в поисках более подходящего спутника жизни; как амбивалентный может рассматриваться эпизод предпоследней встречи героев (случайно ли Таня теряет Крылова в толпе во время маскарада-юбилея Октябрьской революции или, уже зная о гибели мужа и огромном наследстве, сознательно бросает его). Эффектом «мерцания смыслов» отличается и финал произведения: отправляясь за самоцветами, Крылов подвержен двум опасностям, равно для него разрушительным. Его может ожидать физическая гибель от смертоносных испарений на корундовой речке (жертвами которых ранее оказались профессор Анфилов и его напарник), а также духовная гибель, когда, не способный избавиться от чар Каменной Девки, Крылов утратит «чувство камня» (оно же подлинное чувство жизни) и бросит к ногам идола материальный эквивалент своего творческого дара

Оппозицией миру «цивилизации» выступает в произведении природный мир, включающий в себя и атрибуты уральского пейзажа с точно воспроизведёнными особенностями климатической зоны, ландшафтного рисунка и т.д., а также мир горных духов, реконструируемый из сказов П.Бажова. Качественной характеристикой природного мира является свойство прозрачности, раскрывающееся не только как свойство вещества

(камня, воды, воздуха), но и как фундаментальная онтологическая категория (синоним истинности, подлинности). Категория прозрачности является доминирующей в системе ценностей Крылова. Главный герой произведения всю жизнь гонится за прозрачностью камня, причем категория прозрачности для него выведена за рамки сугубо гранильных свойств в нечто бытийное. Прозрачность для Крылова открывается еще в детстве, когда он разбивает тетушкину вазу из синего стекла, пытаясь постичь так захватившую его прозрачность стекла: «...юный Крылов, весь измазанный в крови, будто в шоколаде, упрямо держал находку за спиной и отступал в горячую, как брызги чая, лиственную тень. Он с невыразимой ясностью чувствовал тогда: синий осколок заключает то, чего почти не бывает в окружающем простом веществе, – прозрачность, особую глубокую стихию, подобную стихиям водной и небесной [2: 49]. В юности для Крылова стало открытием, что можно определить строение любого объекта, прозрачность же относится к зазеркальному непостижимому миру: «Прозрачность воспринималась юным Крыловым как высшее, просветленное состояние вещества. Прозрачное было волшебством... Прозрачное относилось к миру иного порядка, вскрыть его, попасть вовнутрь было невозможно... Он усвоил, что прозрачное – недоступно и, как все драгоценное, связано с кровью» [2: 51]. В эпизоде с разбитой вазой «закодирована» будущая любовная история героя, проясняется механизм возникшего чувства к Тане, воспринимаемой Крыловым как «зазеркальное» существо. И как только Крылов пытается установить реальные координаты её существования, она исчезает.

Мир природы в романе, призванный выявить несостоятельность мира «цивилизации» и выступающий соответственно заявленной функции носителем позитивной семантики, вместе с тем внутренне неоднороден, амбивалентен. Он оказывается губительным для всех, кто пытается проникнуть в его тайны, обрести большее, чем позволительно человеку. Могущественный и мстительный природный мир персонифицируется в образе Хозяйки Медной Горы, создающей условный круг обстоятельств, в

которых проявляется степень «прозрачности души» героя и тем самым определяется его судьба.

Хозяйка Медной Горы является хитникам не в виде сказочной девы в длинном сарафане с кокошником, а в виде земной женщины в соответствии со вкусом жертвы: «Бывает, что горный дух по внешности мало отличим от человека. Каменная Девка, она же Хозяйка Горы, вовсе не похожа на красивую артистку в синих накладных ресницах и в зеленом кокошнике, что представляет Хозяйку в утренних спектаклях драмтеатра. Каменная Девка может явиться хитнику в виде самом обыкновенном: показаться, например, немолодой интеллигентной дачницей, испачканной ягодами и раздавленными комарами, с ведром огурцов; или буфетчицей на маленькой станции, с накрахмаленной башней обесцвеченных волос и тоскующими глазами в припухлых мешочках; или девчонкой лет пятнадцати, у которой в горловину свободной майки залетает ветерок, когда она, пригнувшись, жмет на педали бряцающего велосипеда. Каменная Девка вовсе не старается держаться поближе к лесной и горной глухомани, она не зверек. Она совершенно свободно появляется и в городе с четырьмя миллионами жителей, стоящем и не чующем под собой ни могучих, как подземные капустные поля, наростов малахита, ни толстого золота в рубчатом кварце» [2: 76] Эта женщина может быть милой и домашней или загадочной и ускользающей, но всегда опасной.

Создавая образ Хозяйки Медной Горы, О.Славникова прибегает к игровой стратегии. Так, вымышленное имя главной героини – Таня. В сказе Бажова «Малахитовая шкатулка» Таней зовут дочку мастера Степана, после смерти которого она исчезает, прислонившись к малахитовой колонне, т.е. уходит к Хозяйке: «Сказывали, что Хозяйка Медной горы двоиться стала» [3: 158]. О. Славникова сначала использует приём демифологизации образа Хозяйки Медной Горы, выявляя в нём человеческую женскую ипостась (Таню). Мужчины вовлекаются ею в собственно любовные отношения: «Неправда, будто Хозяйке Горы нужно от человека камнерезное

мастерство. В действительности ей, как всякой женщине, нужна любовь – но только настоящая, того особого и подлинного состава, формула которого еще никем не получена» [2: 77]. После такой «проверки» возможны различные варианты развития судьбы испытуемого. Самый частый – самоубийство. Возлюбленная в таких случаях бесследно исчезала, а на могиле покойного люди видели хорошенькую ящерку, не принадлежащую ни к одному существующему виду. Второй вариант судьбы- потеря рассудка. Человек в таких случаях не интересовался более самоцветным промыслом, не видел себя в зеркалах и утрачивал чувство реальности. Третий- исчезновение (Хозяйка забирала с собой). В любом случае встреча с ней заканчивалась трагически: « Худому с ней встретиться – горе, и доброму – радости мало» [3: 137]. В романе раскрыты судьбы «избранников» Хозяйки Медной Горы: реальная гибель профессора Анфилогова , потенциальная- Крылова и Хабибибуллина. В финале произведения происходит ремифологизация образа Хозяйки Медной Горы: в ней проступают черты каменного идола («Теперь же, когда Крылов сделался не нужен, Татьяна вытянулась за пару месяцев, будто подросток. Говорят, Хозяйка Горы, самая богатая женщина мира, ростом под четыре метра. Так вот как все это происходит. То, что Крылов принял за подтяжку лица, сделанную в салоне красоты, было, возможно, началом минерализации: кожу Татьяны словно схватило изнутри холодным кварцевым ледком» [2: 499]) и зооморфного существа («Слово «ненастоящая» Татьяна почти прошипела, и Крылову показалось, что движения ее похожи на танец змеи, когда она с толстой мерзлой силой свивает чешуйчатые кольца»[2: 497]).

При явной оппозиционности мир «цивилизации» и мир природы не обладают замкнутостью, существуют в координатах единого художественного пространства. Вертикальное пространство реализуется через образы «башни-поганки» (мир «цивилизации») и Рифейских гор (мир природы). Первый топос выступает носителем семантики хаоса и разрушения, второй – устойчивости и целесообразности. Обращает на себя

внимание, что эти разнородные объекты включаются в орбиту жизни рифейцев по принципу идентичности уровня сложности и опасности освоения. Горизонтальное пространство романа обладает протяжённостью между «каменным городом» (предположительно, Ташкентом), в котором родился Крылов, и Рифейской столицей, топонимически соответствующей Екатеринбургу. В организации горизонтального пространства ключевым образом является поезд. Помимо функции перемещения героев между географическими объектами поезд становится знаком трансформации или перехода героя на иной уровень жизненного пространства (а также ухода в пространство смерти). Визуальная соотнесённость образа поезда с гигантской змеей позволяет уловить сокровенную мистическую связь между миром «цивилизации» и миром природы как имманентных, но однозначно враждебных человеку. Таким образом, в произведении реализуется экзистенциальная составляющая смысловой парадигмы, придающая роману философскую глубину и отражающая трагизм мироощущения современного человека, мерцающий сквозь виртуозные игровые механизмы существования.

Литература:

1. Воробьёва А.Н. Русская антиутопия XX-XXI веков в контексте мировой антиутопии: диссертация... доктора филологических наук: 10.01.01. / Воробьёва Александра Николаевна; [Место защиты: ГОУВПО «Саратовский государственный университет»]. - Саратов, 2009. - 528 с. // URL: <http://www.diuserr.com/contents/371787.html>
2. Славникова О. 2017: Роман / О. Славникова. - М.: Издательство Вагриус, 2007. - 515 с.
3. Бажов П.П. Уральские сказы / П.П. Бажов. - М.: Правда, 1988. - 480 с.

Мифологизация пратекста в романе В.Куликова «Первый из первых, или дорога с Лысой горы»

Роман Виктора Куликова «Первый из первых, или дорога с Лысой горы» (2005) представляет собой сиквел или, более обобщенно, одну из форм ремейка (римейка). Пратекстом для произведения В.Куликова стал роман М.А.Булгакова «Мастер и Маргарита». В романе «Первый из первых...» наблюдается своеобразная мифологизация пратекста (под мифологизацией в данном случае понимается обобщение до уровня возможности типологического моделирования). Мифологизация проявляется, прежде всего, в плане художественной структуры романа.

Внешняя композиция романа В.Куликова полностью тождественна роману М.А.Булгакова (32 главы, разделенные на 2 части, наличие эпилога). В обоих произведениях используется композиционная форма «роман в романе» («Мастера в романе о Мастере»), однако наблюдается игра пропорциями смысловых компонентов (4 «библейские» главы в произведении М.А.Булгакова являются романом об Иешуа и Понтии Пилате/у В.Куликова всего 4 главы связаны с повествованием о Мастере, остальные же 28 представляют собой его художественное произведение).

В романе В.Куликова, как и в пратексте, можно выделить 3 сюжетно-событийных пласта:

- 1) реалистический (хронотоп: Тверь, рубеж XX-XXI веков)
- 2) библийский (хронотоп: Иудея 1/2 I в. н.э.)
- 3) мистико-фантастический (хронотоп вечности).

Однако в романе «Первый из первых...» соотношение реалистического и библийского пластов иное, чем в пратексте. В романе «Мастер и Маргарита» реалистический и библийский планы являются имманентными и лишь в финальной главе произведения наблюдается их диффузия («Свободен! Свободен! Он ждет тебя», - восклицает Мастер, обращаясь к Понтию Пилату). Кроме того, сами образы-персонажи библийского и

реалистического пластов соотносятся по принципу зеркальности. У В.Куликова реалистическое и библейское выступают как части целого, являются параллельно существующими и взаимопроникающими друг в друга. Если в романе «Мастер и Маргарита» практически всегда предполагалась двойная мотивировка событий (логическая и иррациональная), то для произведения В.Куликова этот прием не является характерным. Герои романа «Первый из первых...» свободно вовлекаются то в одно семантическое пространство, то в другое (формами трансформации могут служить сон, воспоминание, галлюцинация и др.). Так, кинодива Аллочка Измородина (ипостась образа в рамках кинофестиваля в Твери) является одновременно и ершалаимской блудницей Анной; директор кинофестиваля Александр Александрович Дикообразцев выступает в «иудейских» главах как Вар - раван; генеральный директор концерна «Каюк» Виссарион Станиев обращается в римского легата, злодея Стания и т.д.). Знаковым в этом смысле можно считать эпизод, в котором персонаж предстает сразу в двух ипостасях (член правительства Макар Электросилыч смотрится в зеркало и видит в нем себя, прежнего, Толмая, помощника начальника тайной полиции Афрания).

К реалистическому пласту в романе В.Куликова принадлежит и группа образов-персонажей, авторская позиция по отношению к которым определяется как сатирическая. К этой группе относится московская делегация творческой интеллигенции, отправляющаяся на кинофестиваль в Тверь, а также образы жителей этого города. В.Куликов вводит в свой роман множество реалий социально-политической и культурной жизни 90-х годов XX века, обращаясь, подобно М.А.Булгакову, к приему гротеска (всероссийская забастовка проституток, одно из требований которых - «Ментов - в общую очередь»; конъюнктурная деятельность средств массовой информации, обобщённая в появлении местной газеты «За!», название которой выражает однозначную позицию по отношению к любым вопросам социально-политического, экономического, культурного профиля; движение

полоумных фанатов певца Кирилла Филёрова (легко узнаваемый образ Филиппа Киркорова); демонстрация шоу «2 кулака» (пародия на «Поле чудес») и т.д.). В романе В.Куликова несколько знаковых эпизодов, позволяющих автору воссоздать антологию пороков современного общества (цирковое представление – казнь Заваркина, бои гладиаторов; банкет на пароходе «Волга-Волга», зоолотерея» и др.). В.Куликов, вслед за М.А.Булгаковым, указывает на неизменность человеческой природы, подвластной страстям, а, следовательно, порокам.

Достаточно любопытными представляются и образы-персонажи мистико-фантастического плана. Воланд пратекста уступает место мессиру, в образе которого практически полностью нивелируются (перефразируем высказывание В.Лакшина) задумчивость и гуманизм Мессир в романе «Первый из первых...» является художественным воплощением дьявола, трактовка сущности которого максимально приближена к традиционному христианскому пониманию. Обращает на себя внимание, что В.Куликов обыгрывает и внешнюю атрибутику появления и исчезновения мессира, используя устойчивые модели, характерные для массового сознания (при появлении мессира чувствуется запах серы, исчезает мессир в пламени и т.п.). Вариантами образа мессира являются образы спонсора фестиваля Дэвэлиша Импа, а также продюсера Сигизмунда Чигиза. Все эти образы-персонажи выступают носителями единого смыслового комплекса (таинственной могущественной силы). Вариативность характерна и для создания образов «свиты» мессира. Возможно, что в образах помощников мессира Сориноса и Поцелуева В.Куликов воплощает обе сущности булгаковского Коровьева - Фагота (рыцарскую и шутовскую). Прием дублирования, в данном случае используемый В.Куликовым, является атрибутом игровой поэтики произведения, настроенной на создание дополнительных смысловых составляющих, наличие которых было особенно характерно и для романа М.А.Булгакова.

Особо следует сказать об образах Мастера и Маргариты (в экспозиционном появлении - Кавалера и Дамы). Это единственные герои, сохранившие в романе В.Куликова булгаковскую интерпретацию. Автор не привносит в их характеры новых качеств, скорее, развивает имеющийся потенциал. Например, в одном из эпизодов Маргарита выступает в роли современной колдуньи, т.е. снимает порчу, сглаз, привораживает, что, безусловно, продолжает «ведьминскую» составляющую булгаковского образа. Мастер же в романе «Первый из первых...» по-прежнему неприхотлив к внешним условиям существования, печален, даже угрюм, безразличен ко всем, кроме Маргариты, и ко всему, кроме своего творчества. Зато игровому перекодированию подвергается образ Фриды (в пратексте он выписан эпизодически, но однозначно важен в решении концепции образа Маргариты). В романе В.Куликова Фрида является приятельницей и помощницей Маргариты, обладает даром волшебного перевоплощения (ворчливая сухонькая старушка с вязаньем в руках/гордая надменная красавица-княгиня).

Органично вписывается в игровое поле романа «Первый из первых...» и библейский пласт. Можно отметить, что В.Куликов выступает в роли мистификатора, подвергая смысловой трансформации и каноническое священное писание, и пратекст. Так, среди образов-персонажей библейского пласта романа В.Куликова упоминается Иосиф и его дочь (!) Мария; именем преступника Вар-равана называет себя секретарь Понтия Пилата Иоанн, тот самый, который пишет смертный приговор Иешуа Га-Ноцри. В.Куликов подробно рисует последующую судьбу Иоанна, его уход от Понтия Пилата и принятие добровольной проповедческой миссии, целью которой является донесение до людей истины казненного Учителя. Обратим внимание, что М.Булгаков в романе «Мастер и Маргарита» в разработке эпизода суда над Иешуа опирался именно на Евангелие от Иоанна (про своего ученика Левия Матвея Иешуа говорил: «Ходит, ходит тут один с козлиным пергаментом... Но ничего из того, что он пишет, я не говорил»). Получается, что записи

Матвея не соответствуют действительности, следовательно, Евангелие от Матфея в основе своей имеет недостоверные сведения. В.Куликов остроумно обыгрывает это, заложенное в пратексте, противоречие. Разветвленная любовная линия (Вар-раван - Мария, Вар-раван - Анна) обогащает образ Иоанна (Вар-равана). В его художественной судьбе преломляется и евангельская притча о блуднице, и составляющие Нагорной проповеди, и идея экзистенциального одиночества человека.

Охарактеризовав 3 сюжетно-событийных пласта романа «Первый из первых...», обратимся к выявлению принципов художественной структуры произведения. В романе-пратексте одним из ведущих принципов выступала модель рассеивания смысловых обертонов: в произведении большое место занимали формулы-афоризмы, ключевые смысловые комплексы, многократно и многообразно отражаемые в тексте (тот, кто любит, должен разделять участь того, кого он любит; всё будет правильно, на этом построен мир и др.). В.Куликов использует этот принцип, но несколько видоизменяет его: часть афоризмов или смысловых комплексов оказываются знаковыми, обыгрываемыми в тексте, другая часть носит исключительно номинативный характер. Примеры «номинативных» смысловых комплексов: «Быть творцом смертельно опасно. И неблагодарно. Впрочем, настоящий творец ни в чьей благодарности не нуждается» [1; 14]; «национальность мало что определяет. Она определяет разве что неприятности. Я твердо убежден, что тот, кто выдумал национальный вопрос, подстроил человечеству самую замечательную неприятность [1;41]. Примером ключевого смыслового комплекса может служить рассуждение мессира о душе: «У души человеческой законов нет и быть не может. В противном случае я давно бы уже стал единственным и полновластным хозяином этого мира [1;12]. В.Куликов многократно обыгрывает приведенное выше суждение (многие герои романа принимают те или иные решения алогично, противореча здравому смыслу: мальчик Сабина выдает себя за Вар-равана, обрекая тем самым себя на мучительную смерть, красавица Наташа предпочитает лучше

исчезнуть из жизни любимого, чем омрачить его жизнь выбором между нею и ребенком; Маргарита отправляется на помощь попавшим в беду героям романа Мастера, осознавая опасность оставаться там навсегда и т.д.). Авторское изречение «время не властно над теми, кто его не боится» [1;7] также проецируется на художественные судьбы целого ряда персонажей. Поставив точку в своей ершалаимской жизни, каждый из героев (Анна, Варраван, Мария, Толмай и другие) получает возможность всё изменить в современной жизненной ипостаси.

В сюжетно-композиционной организации романа «Первый из первых...» присутствует и лейтмотивность (лейтмотивы кольца, звезды, степи). Наличие лейтмотивов в произведении способствует его структурной целостности (моделируется пратекстовый принцип). Но лейтмотивы в романе В.Куликова носят, на наш взгляд, скорее декоративный, чем смыслообразующий характер.

В качестве принципа построения произведения можно выделить принцип смысловой перекодировки сюжетных деталей пратекста. Автор виртуозно и вдохновенно вовлекает в создаваемое им текстовое пространство элементы художественного мира «Мастера и Маргариты», в той иной форме обыгрывая их (от буквального цитирования до парадоксального переосмысления). Так, исполнительный директор фестиваля Дикообразцев неожиданно обнаруживает, что обе полки в его практически пустом холодильнике установлены множеством бутылок, а также глиняных амфор. Этот эпизод аллюзия. В частности, на вопрос, который был задан Воландом буфетчику Сокову: «Вино какой страны вы предпочитаете в это время суток?». Сравнение дегустируемого Дикообразцевым вина с «густой, кровавого цвета жидкостью» вводит мотив воспоминания-предсказания (такое вино пил Понтий Пилай, секретарем которого и был Иоанн (Дикообразцев), которому в скором времени предстоит вновь вернуться в древнюю Иудею). Оказавшись в лимузине сэра Дэвэлиша Импа,

Дикообразцев мгновенно переносится в прошлое, и палач заставляет его отступить от истины:

« - Так, значит, година искушения придет, чтобы испытать всех живущих на земле? Всех?... Или не всех?...

Самым умным сейчас было ответить загорелому так, как он хотел. Сказать, что година искушения придет не для всех. Что для римлян и верных Риму она не придет...

- Для всех, - закрывая глаза, обреченно выдохнул Дикообразцев. Нет, не всегда правду говорить легко и приятно [1,31] (Иешуа на суде произносил последнюю фразу в утвердительной форме). Цветовая гамма одежды Поцелуева (белая с алым поясом) на цирковом представлении ассоциируется с «белым плащом с кровавым подбор» Понтия Пилата, и эта ассоциация оказывается обоснованной. Поцелуев заставляет «умыть руки» целый зал зрителей, присутствующих при чудовищном человеческом жертвоприношении, т.к. никто, желая помощь обреченному, естественно не согласится занять его место. В романе В.Куликова обыгрываются и образ камышового кота и психиатрическая лечебница имени Стравинского, и «редуцированный» (голова Пушкина на постаменте) памятник и говорящие фамилии (Ерлк, Шляпа, Похрюкин, Кислючий), и множество других пратекстовых элементов.

Итак, роман В.Куликова «Первый из первых, или дорога с Лысой горы» представляет собой произведение, в котором авторская концепция мира во многом определяется моделированием форм и принципов сюжетно-композиционной организации романа «Мастер и Маргарита» (мифологизацией пратекста).

Литература:

1.Куликов В.Первый из первых или дорога с Лысой горы./В.Куликов.- Тверь:Издательский дом Первопечатник,2005.-368с.

Примерные вопросы для письменных работ:

Охарактеризовать виды жанровых стратегий миромоделирования, характерных для рубежа XX-XXI веков.

Охарактеризовать произведения, актуализирующие тенденцию к минимализации в развитии жанра романа (3 примера по выбору студента).

Охарактеризовать произведения, актуализирующие тенденцию к «гибридизации» в развитии жанра романа (3 примера по выбору студента).

Раскрыть специфику сюжетно-композиционного построения произведения Л.Петрушевской «Три путешествия или возможность мениппеи».

Раскрыть специфику сюжетно-композиционного построения произведения В.Куликова «Дорога с Лысой горы или Первый из первых».

Обосновать синтез социальной и философской проблематики как особенность развития литературной сказки рубежа XX-XXI веков (на примере сказок В.Шукшина или Ф.Искандера).

Выявить наличие приёма интертекстуальности на примере «Московских сказок» А.Кабакова или «Настоящих русских сказок» Л.Петрушевской.

Раскрыть проблемно-тематическое и сюжетно-композиционное своеобразие антиутопии «Кысь» Т.Толстой.

Раскрыть экзистенциальное начало и художественную специфику повести «Лаз» В.Маканина.

Определить соотносённость сказочно-мифологического и реалистического планов в антиутопии «2017».

Выявить специфику семантики и структуры антиутопий «Остров Крым» В.Аксёнова или «2042» В.Войновича.

Демонстрационный вариант текстовых тестов:

1. В сказке В.Шукшина «До третьих петухов...» экспозиционным топосом является

а) дом, б) библиотека, в) лес

2. В чём и кому помогает Иван-дурак в сказке В. Шукшина «До третьих петухов...»?

а) Медведю спасти малых детушек, б) чертям проникнуть в монастырь, в) Василисе Премудрой отыскать волшебную книгу

3. Какую функцию (по классификации В. Проппа) выполняет в сказке «До третьих петухов...» Баба-яга?

а) похитительница, б) дарительница в) воительница

4. Чем болен кот Василий в сказке бр. Стругацких «Понедельник начинается в субботу»?

а) гастритом, б) склерозом, в) косоглазием

5. Как называется первая часть сказки бр. Стругацких «Понедельник начинается в субботу»?

а) «Суета вокруг дивана», б) «Суета сует», в) «Всяческая суета»

6. Фамилия Наины Киевны (по сказке бр. Стругацких) была

а) Людоедова, б) Вий, в) Лысогорская-Вальпургиева

7. Какой традиционный сказочный образ не упоминается в произведении «Понедельник начинается в субботу»?

а) говорящая щука, б) перо Жар-птицы, в) волшебное зеркало

8. Как сложилась судьба одного из героев романа-сказки А. Кима «Белка» Мити Акутина?

а) становится преуспевающим коммерсантом, б) погибает, в) уезжает в США

9. Какую роль сыграла белка в судьбе главного героя произведения?

а) спасла от гибели, б) вылечила от глухоты, в) научила находить волшебные орешки

10. Как завершается судьба главного героя произведения?

а) создаёт великую картину, посвящённую белке, б) женится на белке, в) убивает белку

11. Материалом для интертекстуальной игры в сказке Л. Петрушевской «Маленькое и ещё меньше» служит сказка

а) «Дюймовочка», б) «Золушка», в) «Русалочка»

12. Материалом для интертекстуальной игры в сказке Л.Петрушевской «Матушка-капуста» служит сказка

а) «Дюймовочка», б) «Золушка», в) «Русалочка»

13. Материалом для интертекстуальной игры в главе «Любовь зла» (из цикла А.Кабакова «Московские сказки») служит сказка

а) «Стойкий оловянный солдатик», б) «Царевна-лягушка», в) «Сказка о спящей царевне и семи богатырях»

14. Материалом для интертекстуальной игры в главе «Ходок» (из цикла А. Кабакова «Московские сказки») служит произведение А.С.Пушкина

а) «Как царь Петр I арапа женил», б) «Бахчисарайский фонтан», в) «Каменный гость»

15.Как в сказке «Кролики и удавы» Ф.Искандера складывается судьба Задумавшегося Кролика?

а) становится главным советником Короля Кроликов, б) предан и съеден, в) чудом избегает гибели

16.Как не может рассматриваться оппозиция «кролики – удавы»?

а) как оппозиция власти и народа, б) как оппозиция палачей и жертв, в) как оппозиция добра и зла

Рекомендуемая литература и интернет-источники:

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М.М.Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 481с.

Бахтин М.М.Проблемы поэтики Достоевского/М.М.Бахтин. - М.:Сов.Россия,1979.-320с.

Безчотникова С.В.Русская литературная антиутопия XX-XXI веков:динамика развития векторы модификации, типология: автореферат ...докт.филол.наук :автореферат ...докт.филол.наук:10.01.02./С.В.Безчотникова.-Киев:Киевский нац.университет,2008// URL: <http://sm.znaimo.com.ua/docs/62/index-145083.html?page=4>(дата обращения1. 05.2013).

Воробьева А.Н.Русская антиутопия XX-XXI веков в контексте мировой антиутопии: диссертация... доктора филологических наук:10.01.01./Воробьева Александра Николаевна; [Место защиты:ГОУВПО «Саратовский государственный университет»].-Саратов,2009.-528с.// URL: <http://www.diuserr.com/contents/371787.html>(дата обращения 30.04. 2013).

Богданова О.В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60-90 г. XX-XXI века)/О.В.Богданова. - СПб.: Филол. ф-т С.-Петерб. гос. ун-та, 2004. - 716 с.

Грушевская В.Ю.Художественная условность в русском романе 1960-х-1980-х годов:дис....канд.филол.наук:10.01.01./В.Ю. Грушевская.-Екатеринбург :Уральский государственный педагогический университет,2007.-183 с.

Здольников В.В.Мениппейное начало в поэтике романа Л.Леорова«Пирамида»//URL:<http://www.nevmenandr.net/scientia/festschrift/zdolikov.pdf>[Lfnf(дата ообращения 30.04.2013)

Звягина М.Ю.Трансформация жанров в русской прозе конца XX века: дис.на соискание ...докт.фил.наук:10.01.01./М.Ю.Звягина-Астрахань,2001.-356с.

Ильин И. Духовный смысл сказки //Литература в школе.- 1992.- №1.- С. 3-10.

Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия/И.П.ильин. - М.: Интрада ,1998. - 256 с.

Ланин Б.Русская литературная антиутопия XX века:дис. ...докт.филол. наук:10.01.02./Б.Ланин. -М.1993.-350 с.

- Лебедушкина О. Книга царств и возможностей//Дружба народов.- 1998.- №9.
- Лейдерман Н.Л. Современная русская литература: в 3 кн. Кн. 3: В конце века (1986-1900 гг.)/Н.Л.Лейдерман, М.Н.Липовецкий. - М.: Эдиториал УРСС, 2001.-160 с.
- Лейдерман Н.Л. Теория жанра. Исследования и разборы/Н.Л.Лейдерман.- Екатеринбург: Словесник,2010.-904 с.
- Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920-1980-х г.)/ М.Н. Липовецкий. - Свердловск: Изд-во Урал, ун-та, 1992. -183 с.
- Маркова Т.Н. Современная проза: конструкция и смысл (В.Маканин, Л.Петрушевская, В. Пелевин). – М.: МГОУ, 2003. – 268 с.
- Мелетинский Е.М. От мифа к литературе: учебное пособие /Е.М. Мелетинский. -М.: РГГУ, 2001. - 168 с.
- Овчинникова Л.В. Русская литературная сказка XX века: История, классификация, поэтика: учеб.пособие / Л.В. Овчинникова.-М.:Флинта: наука, 2003. -312 с.
- Пропп В.Я. Морфология сказки. Исторические корни волшебной сказки/В.Я.Пропп. - М.: Лабиринт, 1998. -512 с.
- Прохорова Т. Проза Л. Петрушевской как художественная система / Т.Г. Прохорова. -К.: КГУ, 2007. - 264 с.
- Серова З.Н. Пути трансформации романной формы в отечественной прозе XX-XXI веков: автореферат дис. ...канд. филол. наук:10.01.01/З.Н.Серова.- К.:КФУ,2011.-20с.
- Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: Учебное пособие/И. С. Скоропанова. - М.: Флинта. Наука, 2000. - 607 с.
- Трубецкой Е.Н. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке // Литературная учеба. -1990.- Кн. 2.-С. 100-118.
- Шиновников И.П.Роль мениппейного начала в творчестве В.П.Аксёнова:дис. на соискание...канд.фил.наук:10.01.01/ И.П. Шиновников -Бийск,2009.-192с.