

КАЗАНСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Институт филологии и межкультурной коммуникации

Т.Б. Васильева-Шальнева

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ
СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Казань – 2016

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

*Печатается по решению заседания кафедры
русской и зарубежной литературы ИФМК КФУ
Протокол № 1 от 9 сентября 2016 г.*

Рецензенты:

Т. Н. Бреева, доктор филологических наук, доцент ИФИ КФУ;
А. Ф. Галимуллина, доктор педагогических наук, доцент ИФИ КФУ

Васильева-Шальнева Т.Б.

В19 Некоторые аспекты изучения современной русской литературы:
учеб.-метод. пособие / Т. Б. Васильева-Шальнева. – Казань: Казан. ун-т,
2016. – 94 с.

Данное учебно-методическое пособие предназначено для бакалавров по специальности «Русский и английский язык». Может быть использовано для студентов-заочников филологического факультета. Пособие позволяет расширить кругозор студентов по курсу «История русской литературы XX века», углубив некоторые аспекты изучения данного материала.

© Васильева-Шальнева Т.Б., 2016

© Казанский университет, 2016

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. Включение в рекомендованный студентам список художественных текстов некоторых произведений, написанных ранее рассматриваемого хронологического периода, связано со временем их публикации и возможной доступностью для прочтения российскими читателями (например, произведения И. Бродского, В.Шаламова, Ф. Искандера).

Среди рекомендованных для прочтения художественных текстов имеются произведения, уже ставшие «классикой» современного литературного процесса («Плаха» Ч. Айтматова, «Кысь» Т. Толстой, «Медея и её дети» Л. Улицкой), а также менее изученные произведения («2017» О. Славниковой, «Внук доктора Борменталья» А. Житинского и другие). Таким образом, студенты получают возможность актуализировать знания по уже известным произведениям, проработав новые аспекты их структуры и

семантики, а также расширить свой кругозор в плане фактического наполнения современного литературного процесса.

В качестве материала для самостоятельной работы студентам предлагаются выдержки из авторских статей (в некоторых случаях – полные варианты).

Так, в разделе «Материалы для самостоятельной работы студентов» в качестве дополнительного материала для подготовки к практическим занятиям автор приводит выдержки из статьи по сказке Ф. Искандера «Кролики и удавы», а также статьи по творчеству Ч. Айтматова и Л. Улицкой. Также представлены статьи, посвящённые использованию писателями второй половины 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). Работая 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 разных жанров (любовного романа, фэнтези, детектива).

Для ознакомления студентов с формой ремейка (римейка) представлена статья по повести А. Житинского «Внук доктора Борменталья». В раздел также включён материал по «христианскому дискурсу», достаточно актуальному для современного литературного процесса (используются фрагменты статей, связанных с исследованием таких произведений, как «Первое второе пришествие» А. Слаповского, «Первый из первых или Дорога с Лысой горы» В. Куликова, «Гость камеры смертников или Хозяин

тишины» ин. Всеволода (Филиппева). Представленные материалы (по антиутопической модели, ремейку и «христианскому» дискурсу) могут быть использованы студентами для подготовки к зачёту по вопросам № 10,11,12.

В пособие включены также варианты планов практических занятий, примерные темы рефератов и вопросов к зачёту. В глоссарий включены термины, связанные с изучением современного литературного процесса, которые, по мнению автора, требуют разъяснения. Список рекомендованной литературы и интернет - источников включает основные работы (статьи, монографии, авторефераты диссертаций), обращение к которым позволит студентам более глубоко и обстоятельно овладеть учебным материалом.

Пособие рекомендовано для бакалавров по специальности «Русский и английский язык», а также студентов-заочников соответствующей специальности.

**СПИСОК ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ (жирным шрифтом
обозначены обязательные для прочтения произведения)**

Айтматов Ч. **Плаха**. Тавро Кассандры.

Аксенов В. **Остров Крым**.

Акунин Б. Приключения Эраста Фандорина. ФМ. Чайка (**на выбор**)

Битов А. **Пушкинский дом**.

Бродский И. **Лирика** («Остановка в пустыне...», «Бессмертия у смерти не прошу...», «Вечер. Развалины геометрии..» и др.)

Варламов А. Купол. Затонувший ковчег (**на выбор**)

Войнович В. Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина.

Москва 2042

Владимов Г. **Генерал и его армия**

Галковский Д. Бесконечный тупик.

Гришковец Е. Записки русского путешественника. Одновременно. Асфальт. А...а (**на выбор**)

Гроссман В. **Жизнь и судьба**.

Довлатов С. Заповедник.

Екимов Б. **Родительский дом**.

Ерофеев Вен. **Москва – Петушки**.

Житинский А. **Внук доктора Борменталья**.

Искандер Ф. **Кролики и удавы**.

Ин. Всеволод (Филипьев) **Гость камеры смертников или Начальник тишины**

Кабаков А. Невозвращенец. Московские сказки (**на выбор**)

Ким А. Белка.

Куликов В. **Первый из первых или Дорога с Лысой горы**.

Леванов В. , Садур Н., Угаров М., Исаева Е.(творчество одного из драматургов **на выбор**)

Липскеров Д. Последний сон разума. Осени не будет никогда (**на выбор**)

Маканин В. Отставший. **Лаз.**

Пастернак Б. **Доктор Живаго**

Пригов Д., Рубинштейн Л., Кибиров Т., Гандлевский С. (творчество одного из поэтов **на выбор**)

Пьецух В. Новая московская философия

Садур Н. Чудная баба. Панночка (**на выбор**).

Пелевин В. Чапаев и Пустота. Жизнь насекомых (**на выбор**)

Петрушевская Л. Рассказы. Настоящие русские сказки. Возможность мениппеи (**на выбор**)

Рубина Д. На солнечной стороне улицы. Синдром Петрушки. Русская канарейка (**на выбор**)

Рыбаков А. **Дети Арбата** (трилогия).

Славникова О. **2017**

Слаповский А. Первое второе пришествие

Соколов С. **Школа для дураков.**

Солженицын А. В круге первом. **Архипелаг ГУЛАГ. Угодило зёрнышко между двух жерновов: Очерки изгнания.**

Стругацкие А. и Б. Волны гасят ветер. Хромая судьба (**на выбор**)

Толстая Т. **Кысь.**

Токарева В. Рассказы и повести (**на выбор**)

Улицкая Л. **Сонечка. Медея и ее дети.** Казус Кукоцкого.

Шаламов В. **Колымские рассказы.**

ТЕЗИСЫ ЛЕКЦИЙ

Понятие о «современной литературе» (вторая половина 80-х годов XX века – начало XXI века). Развитие тенденций ранее сформировавшихся тематических групп («деревенская», «военная» проза, «лагерная» проза). Интеллектуальная традиция. Фольклорно-мифологическая тенденция в развитии русской прозы. Общественно-литературная ситуация к началу перестройки. Публикация романов, ставших знаковыми для своего времени. «Плаха» Ч. Айтматова, «Пожар» В. Распутина, «Зубр» Д. Гранина и другие произведения. Публикация произведений, находившихся под цензурным запретом («возвращённая литература»): литература первой волны эмиграции (И. Бунин, В. Набоков, Н. Берберова, М. Алданов), произведения М. Булгакова («Собачье сердце»), А. Ахматовой («Реквием»), А. Платонова («Чевенгур», «Котлован», «Ювенильное море»), Е. Замятина («Мы»), Б. Пильняка («Повесть непогашенной луны», «Красное дерево»), Б. Пастернака («Доктор Живаго»), В. Гроссмана («Жизнь и судьба»). Публикация мемуаров о сталинской эпохе (Е. Гинзбург, Н. Мандельштам, Л. Чуковской). Творчество А. Солженицына и осмысление в нём судьбы России. Литература русской эмиграции третьей волны (В. Некрасов, С. Довлатов, В. Максимов, Ф. Горенштейн, Саша Соколов, В. Войнович). Политические и эстетические дискуссии в литературно-общественных и художественных журналах. Распад Союза писателей.

Драматургия периода перестройки. Публицистические драмы М. Шатрова («Так победим» и другие). «Новая волна» (драматургия Л. Петрушевской, В. Славкина, А. Арро, А. Галина). Театральная реформа. Кризис театра на Таганке и раздел МХАТа.

Осмысление драматических событий отечественной истории в литературных публикациях. Литературная премия (Букер, Антибукер,

Триумф, премия Академии Российской словесности, премия Андрея Белого и другие) как «индикатор» общественного интереса к современной литературе.

Полифонизм современного литературного процесса.

Современная действительность и формы её выражения в прозе **«новой волны»** («жёсткая проза»): «Смирненное кладбище», «Стройбат» С. Каледина, «Свой круг» Л. Петрушевской, «Сто дней до приказа», «ЧП районного масштаба» Ю. Полякова.

Новые подходы к осмыслению Великой Отечественной войны: «Карьер» В. Быкова, «Прокляты и убиты» В. Астафьева, «Генерал и его армия» Г. Владимова, «И тогда приходят мародёры» Г. Бакланова. «Блокадная книга» Д. Гранина и А. Адамовича. Произведения о других войнах (афганской, чеченской).

Изображение трагедии коллективизации, массового голода, репрессий в произведениях о судьбах крестьянства («Мужики и бабы» Б. Можая, «Год великого перелома» В. Белова). Произведения Б. Екимова.

Тема памяти (семейной и исторической) в повестях Ю. Нагибина «Встань и иди», В. Амлинского «Оправдан будет каждый час», Ю. Трифонова «Исчезновение».

Общая характеристика **постмодернизма** как литературного направления. Историко-культурный контекст возникновения и функционирования. «Постмодернистская ситуация» (Н. Лейдерман, М. Липовецкий) в России: кризис утопических идеологий, исчезновение реальности, «диалог с хаосом». Постмодернизм в поэзии, прозе, критике. Концептуализм и метареализм. Симулякр. Деконструкция. Интертекстуальность. «Смерть автора». Эkleктика как принцип: размывание границ между субъектом и объектом, высоким и низким, элитарным и массовым. Произведения Саши Соколова, Вен. Ерофеева, Вик. Ерофеева, В. Галковского, В.Сорокина и др.). Интертекстуальная игра (произведения В. Пелевина, М.Шишкина, М. Елизарова) Постмодернистские интерпретации истории (В. Пьецух, В. Шаров и другие)

Постреализм («вечные темы», использование культурных архетипов и т.д.): «Монограмма» А. Иванченко, «Похороны кузнечика» Н. Кононова, «2017», «Один в зеркале» О. Славниковой, «Бухта радости» «Крестьянин и тинейджер» А. Дмитриева, «Псалом» Ф. Горенштейна, «Проект Одиночество», «Два Ивана» М. Харитонова и другие.

Особенности развития современной отечественной **драматургии**. Творчество современных драматургов (Н. Садур, В. Леванова, М. Угарова, и других). Особенности развития современной отечественной **поэзии**. Творчество Т. Кибирова, Д. Пригова, Л.Рубинштейна, С. Гандлевского и других поэтов. Художественные эксперименты.

Становление **женской прозы** 1980-1990-х годов: динамика, проблематика, поэтика. Дискуссии о месте женской прозы в русской литературе. Формирование нового типа героини и субъекта письма. Оппозиция «мужское – женское». Типичные черты «женского письма»: автобиографичность, телесность, специфическая женская речь, мелодраматическое начало. Е.Тарасова, С.Василенко, И.Полянская, М.Палей, Л.Петрушевская, Н. Садур как представительницы «женской прозы». Творчество Л. Улицкой, В. Токаревой. Женская проза XXI века (2000-е годы). Перформативность «женского». Категории «детского» в женской прозе 2000-х годов (Е. Садур, И.Денежкина, К.Букша).

Массовая и элитарная литература. Особенности становления массовой литературы XX века: аспекты изучения. Развитие массовой литературы в конце XX – начале XXI веков. Функции массовой литературы. Формульность массовой литературы. Категория автора в массовой литературе. Роль читателя в развитии современной массовой литературы. Массовый читатель. Интертекстуальность и трансформация классического текста в современной массовой литературе. Телевидение и современная массовая литература.

Издательские проекты: детективные (В.Суворов, Д.Корецкий, А.Бушков, В.Доценко, Ф.Незнанский, А.Кивинов, А.Маринина, П.Дашкова,

Д.Донцова, Т.Полякова, Г.Куликова, Т.Устинова); русский любовный роман (А.Берсенева, Е.Вильмонт); русский гламурный роман (О.Робски, Т.Огородникова, Е.Колина, Ж.Рассказова). Культурные проекты, нередко сопровождаемые литературными мистификациями (романы-сериалы Макса Фрая, интеллектуальные детективы Б. Акунина, цикл романов Холм ван Зайчика). Психологическое направление в современной массовой литературе: проза Н.Нестеровой.

Законы детективного жанра. Традиции классического детектива в произведениях современных писателей. Женский детектив: варианты А. Марининой и Д. Донцовой. Инвариантная модель сюжета.

Появление на рубеже XX-XXI веков произведений, отсылающих к классическим образцам. **Ремейк** (римейк). Понятие о «пушкинском тексте», «гоголевский текст», «тексте Достоевского», «чеховском тексте» и др. «Булгаковский текст» в современной русской прозе (В. Куликов, А. Житинский, С. Арзуманов и др.).

Понятие о «**филологическом**» романе («Роман с языком, или сентиментальный дискурс» В. Новикова, «Хозяйка истории» С. Носова, произведения М. Елифёровой «Смерть автора», «Страшная Эдда» и другие).

«Религиозная проза». Публикация произведений, написанных или опубликованных в эмиграции (произведения Б. Зайцева, И. Шмелёва, Ф. Горенштейна). Жанрово-стилистическое и композиционное своеобразие введения религиозной проблематики в произведения писателей конца XX-начала XXI веков («Купол» А. Варламова; «Мои посмертные приключения», «Утоли мои печали» Ю. Вознесенской; «Современный патерик», «Чтение для впавших в уныние», «Бог дождя» М. Кучерской, «Аномалия Камлаева» С. Самсонова и др.) Специфика преломления «евангельских» сюжетов в произведениях А. Слаповского («Первое второе пришествие»), В. Куликова («Первый из первых или Дорога с Лысой горы»), Филиппева («Гость камеры смертников, или Хозяин тишины).

Тема истории и её преломление в современной литературе. Обусловленность интереса к определённым этапам **истории** России. Проблема национального характера. Разнообразие форм использования исторического материала: собственно исторические романы (цикл романов о русских князьях Б. Васильева, романы А. Рыбакова, А.Солженицына и др.), ретродетективы (Б.Акунина, Л.Юзефовича и др.), приключенческие романы на историческую тему (проза А. Бушкова), преломление исторического материала в притчевые формы (произведения Ф. Искандера), в форму эссе (проза Е Гришковца). Использование форм «альтернативной фантастики» (А.Белянин, проект Хольм ван Зайчик), «альтернативной истории» (В.Аксёнов), формы «исторической фантазмагии» (романы В. Шарова, Ю.Буйды, П. Крусанова) и др.

Актуализация жанра **антиутопии**, многообразие форм проявления (В.Аксёнов, В.Войнович, А. и Б.Стругацкие и др.). Видовые трансформации жанровой модели. Социальная, экзистенциальная, научно-фантастическая антиутопии. «Сказочная» антиутопия (ретроутопия) «Кысь» Т.Толстой. «Идеологическая» антиутопия «Остров Крым» В.Аксёнова. Жанровый полифонизм в произведении В.Войновича «Москва 2042». Социально-философская антиутопия «Лаз» В.Маканина. Притчево-аллегорическая антиутопия А.Кабакова «Невозвращенец» (В.Маканина «Долог наш путь»). Научно-фантастическая антиутопия («Улитка на склоне», «Град обречённый» А. и Б. Стругацких, «Тавро Кассандры» А. Айтматова) Своеобразие антиутопий В. Сорокина («День опричника» и «Сахарный немец»), Д. Быкова («ЖД») ,О. Славниковой («2017», «Лёгкая голова») и другие.

Проявление в современной литературе других жанровых стратегий. Сетевая литература. Перспективы развития современного литературного процесса: структуры и смыслы.

Примерные планы практических занятий

Роман «Плаха» Ч. Айтматова: проблематика, жанрово-композиционное своеобразие.

1. Символика заглавия романа «Плаха» в контексте социокультурной ситуации середины 80-х годов XX века.
2. Семантические планы произведения, характеристика системы образов-персонажей каждого из них, композиционные приёмы организации.
3. «Евангельский» сюжет в произведении: вариативность по отношению к каноническому евангельскому сюжету.
4. Особенности сюжетно-композиционного построения произведения. Способы создания единой конструкции.
5. Дискуссии о романе.

Литература:

Агеносов В.В. Роман Ч. Айтматова «Плаха»: к проблеме воплощения эстетического идеала в советском философском романе//URL: http://www.laoshi2.ru/?page_id=1543(дата обращения-15 августа 2016).

Аннинский Л. Скачка кентавра// Дружба народов. –1986. –№12.

Гачев Г.Задумавшийся скиф: О Чингизе Айтматове и его романах//Айтматов Ч.Буранный полустанок. Плаха /Романы. – М.,1989.

Добренко Е.А. Сюжетно-композиционная структура романа Ч. Айтматова «Плаха»// Проблемы взаимоотношения метода, стиля и жанра в советской литературе. – Свердловск,1990.

Мискина М.С. Фольклорно-мифологические мотивы в творчестве Ч. Айтматова :Автореф. ...канд. филол. наук,Томск,2004
http://asu.edu.ru/images/File/autoref_egorova.doc<http://www.dslib.net/russkaja-literatura/folklorno-mifologicheskie-motivy-v-proze-chingiza-ajtmatova.html>(дата обращения – май 2016).

Васильева-Шальнева Т.Б. «Апокалипсическая диалогия» Ч. Айтматова (романы «Плаха» и «Тавро Кассандры») – см. раздел «Материалы для самостоятельной работы».

Роман Л. Улицкой «Медея и её дети»: своеобразие проблематики, поэтики.

1. Проблематика романа: социально- исторический и социально- психологический аспекты. Проблема судьбы.
2. Жанровая природа произведения.
3. Своеобразие пространственной организации. Образ дома Медеи как символ устойчивости бытия.
4. Своеобразие временной организации. Доминирование «частного» времени над историческим.
4. Система образов-персонажей произведения. Образ Медеи как центральный образ-персонаж.
5. «Мифологический» план произведения и его функции в романе.

Литература:

Егорова Н.А. Проза Л.Улицкой 1980-2000 годов(проблематика и поэтика): автореф. дис.... канд. филол. наук/Н.А.Егорова. Астрахань,2007//URL: http://asu.edu.ru/images/File/autoref_egorova (дата обращения – май 2016).

Скокова Т.А. Интертекстуальность как способ создания образа главной героини в романе Л. Улицкой «Медея и её дети». – Оренбургский государственный педагогический институт,2009/Т.А. Скокова//URL: http://www.ssc.smr.ru/media/journals/izvestia/2009/2009_4_1315_1319.pdf(дата обращения– май 2016)

Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература : 1950 – 1990-е годы : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений : в 2-х т./ Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий.– М. : Академия, 2003.

Васильева-Шальнева Т.Б. Проблема «человек и время» в произведениях Л. Улицкой «Сонечка» и «Медея и её дети» – см. раздел «Материалы для самостоятельной работы».

«Кролики и удавы» Ф Искандера: специфика жанровой природы.

1. Сатирический и философский компоненты проблематики.
2. Особенности композиции. Система образов-персонажей Принципы её организации (оппозиция, сопоставление, градация).
3. Тема искусства в произведении «Кролики и удавы».
4. Сказочное, притчевое, антиутопические начала в произведении.

Литература:

Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература : 1950 – 1990-е годы : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений : в 2-х т./ Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – М. : Академия, 2003.

Шевель Е.А. Философская сказка Ф. Искандера «Кролики и удавы»: феноменология жанра: Автореф. ... канд. филол. наук/Е. А. Шевель. – ДГУ. //URL: <http://www.docme.ru/doc/235021/filosofskya-skazka-f.iskandera--kroliki-i-udavy---fenomeno...>(дата обращения–24. 11.2015)

Иванова Н. Смех против страха, или Фазиль Искандер/Н. Иванова. М.,1990. – 336 с.

Вассильева-Шальнева Т.Б. «Кролики и удавы» Ф. Искандера: особенности проблематики и художественной структуры – см. раздел « Материалы для самостоятельной работы».

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ,

Материалы к практическим занятиям:

«Апокалипсическая диалогия» Ч. Айтматова (романы «Плаха» и «Тавро Кассандры»)

Имя Ч.Айтматова занимает достойное место в истории русской литературы XX века. Практически все его произведения обладают явственно выраженной философичностью – качеством, знаковым для классической русской литературы. Представляется несомненным высокое художественное мастерство писателя, его владение разнообразными формами и приёмами создания уникальных художественных миров, в совокупности формирующих некую универсальную модель мира с чётко обозначенными аксиологическими акцентами. Обращаясь к исследованию романов писателя «Плаха» и «Тавро Кассандры», выскажем предположение, что этическая система писателя формируется не через утверждение позитивных, а, напротив, через отрицание негативных ситуативных и поведенческих моделей, то есть реализуется некая «шкала обратных смыслов», выявление которой представляется целью данной статьи.

Роман «Плаха», опубликованный в 1986 году, был воспринят читателями как исключительно современное произведение, в котором фокусировались важнейшие проблемы российской действительности, обозначались масштабы и формы кризиса (этического, идеологического, экономического), в котором пребывало советское общество, отражалось ощущение «конца эпохи» – всеобъемлющего и неотвратимого. Своеобразие художественной структуры произведения связано в первую очередь с наличием трёх сюжетно-событийных планов, их полифоническим взаимодействием, предполагающим как автономное существование «голосов», так и их взаимообусловленность, внутреннее единство. В концептосфере произведения можно выявить два смысловых полюса,

характерных для произведений с акцентируемой философской проблематикой – полюсы «космоса» и «хаоса».

Мир космической гармонии организуется сюжетно-событийной линией, связанной с отражением судьбы семьи волков Ташчайнара и Акбары. Следуя национальной традиции в изображении этих животных, Ч.Айтматов не просто олицетворяет их, но и наделяет исключительно позитивной характеристикой; исследователь М.Харитонов отмечает, что « в эпической традиции народов Центральной Азии образ волка занимает важное место, так как несёт в себе большую идеологическую нагрузку, характерную для периода военной демократии... «Волчьи» эпитеты распространяются на вождей, военачальников и героев– богатырей, далее на военные дружины и даже на всё войско и всё мужское население... Волк стал символом силы и доблести воина». Исследователь отмечает также, что в древних эпосах отражается ситуация, когда женщина занимала равное мужчине место в военном деле, и в этом случае она также являлась носительницей «волчьей» характеристики или атрибутики. В более поздних эпосах развивается мотив сопоставления женщины с лисицей. Образ волчицы связан также «с отражением материнского культа и культа земли. ...Волчица выступает как символ женского начала, она и кормилица, и мифическая супруга» [1].

Образы волка и волчицы в романе «Плаха» полностью вписываются в контекст перечисленных выше смысловых аспектов. Их мир гармоничен, так как, с одной стороны, естественен (проекция природного начала), а, с другой стороны, одухотворён (проекция человеческого–в идеальном смысле– начала). Не случайно образ Акбары включен в реализацию гуманистической парадигмы произведения (эпизод с Авдием Каллистратовым на конопляном поле, когда Акбара не трогает голого беззащитного человека, а спокойно перепрыгивает через него; эпизод с сыном Бостона: волчица просто играет с ребёнком, тем самым вытесняя боль от своего трижды не состоявшегося по вине человека материнства; эпизод гибели Авдия Каллистратова, когда к нему, распятому людьми, приходит зверь, волчица, и в её появлении

(отметим, что, возможно, это только галлюцинация) герой ощущает особый смысл как воплощение вселенского сострадания к его боли физической и душевной (ведь перед смертью герой осознаёт трагическую несостоятельность собственных представлений о жизни).

Космосу природного начала противостоят хаос социума, реализуемый, в том числе, и через модель бессмысленного существования индивида. Хаос социума отражён через сюжетно-событийную линию жизни обывателей (во внеоценочном смысле определения). Рядовые граждане ещё внешне добротного, но глубинно уже определённо ветшающего государства в лучшем случае физически, экономически и морально выживают (Бостон), в иных вариантах стремительно опускаются на «дно» жизни (наркоманы, пьяница Базарбай, браконьеры-отстрельщики сайгаков в Моюнкусской саванне). Прогрессирующая духовная деградация определяется отсутствием жизненных перспектив и личностных смыслов. Выходом из пространства внутренней пустоты становятся «суррогатные» эквиваленты жизни – алкоголь, наркотики, власть и т.д.

Поиск, обозначение и реализация спектра подлинных смыслообразующих координат связаны в произведении с образом героя-правдоискателя Авдия Каллистратова (нравственно-этическая линия). Семинарист-еретик, отказавшийся от идеи Бога и Божественной Благодати, Авдий воплощает в себе тип «человека Просвещения, «философа» в трактовке, которое это определение «получило с начала XVIII века, вобрав в себя несколько архетипов, уходивших корнями в далёкое прошлое»: мудрец-платоник, обладающий знаниями, а, следовательно, «и правом давать советы по вопросам жизнеустройства города, общества или государства», мудрец-стоик, сознательно отрешившийся от земных радостей, и мудрец как носитель идеи универсализма культуры эпохи Возрождения, т.е. принадлежащий к «особой общности, лежавшей вне государства и вне конфессий и управлявшейся собственными законами» [2]. Провозглашаемая Авдием философия жизни (учить доброму) и её практическая реализация

(например, участие в поездке наркоманов за сырьём для приготовления анаши с целью путём общения облагородить их заблудшие души) отражают все вышеназванные особенности.

Трагический финал судьбы Авдия предопределён столкновением с хаосом социума в лице отдельных его представителей. Сама идея добра вызывает не просто отторжение, а искреннюю ненависть к её проповеднику, результатом которой становятся акты физического насилия (Авдия сбрасывают с поезда/ распинают на саксауле). Ни знания, ни стоическая верность своим убеждениям, ни вовлечённость в сферу культурных универсалий не помогают герою противостоять хаосу социума. Трагический финал его судьбы запускает механизм выявления в произведении «шкалы обратных смыслов», достраивающей отсутствующие звенья концептуальной картины мира. В этом плане показательным представляется композиционный компонент, связанный с преломлением «евангельского сюжета», в частности, эпизод допроса Понтием Пилатом Иисуса Христа. (Кстати, обратим внимание на форму включения данного фрагмента в художественную структуру произведения: это сон-видение Авдия, что полностью детерминирует авторскую интерпретацию данного сюжета и делает несостоятельным основной упрёк относительно романа в слишком вольном обращении автора с каноническим «евангельским» вариантом).

Позиции Понтия Пилата и Иисуса Христа антагонистичны; сущностный предмет спора—определение смысла человеческой жизни вне временных, пространственных, национальных, социальных детерминант. Позиции оппонентов заявлены достаточно прямолинейно: Пилат утверждает приоритетную роль в жизни человека двух идолов— власти и денег, Иисус — идею самосовершенствования как единственно возможный путь обретения Истины. Но трагическая неразрешимость спора заключается в том, что они говорят о разных психотипах человека, обладающих, соответственно, противоположными целевыми установками освоения мира. Авдий Каллистратов, следовательно, пытается образумить, точнее, одухотворить

тех, кто не только не готов, но и не способен к подобной трансформации. В истории религии есть многочисленные описания обращений грешников, но этот процесс всегда связан с действием Божьей Благодати. Следовательно, в «шкале обратных смыслов» романа «Плаха» социальный хаос и ущербность мира детерминируются отсутствием веры в Бога. «Хрупкость человеческой природы» (И.Кант) может и должна компенсироваться этой верой, иначе мир обречён. (Символическим в этом смысле является вариант гибели Авдия—распятие; отвергнув Бога и положившись лишь на собственные силы, Авдий приходит к своей «плахе»).

«Плахой» завершется и судьба своеобразного двойника Авдия — Бостона. Честный труженик, порядочный человек, любящий семьянин он оказывается в жизненной западне: потеряв единственного долгожданного сына (особый трагизм ситуации заключается в том, что Бостон сам случайно убивает своего ребёнка, защищая его от волчицы), справедливо считая подлинным виновником произошедшего пьяницу Базарбая (забравшего из волчьей пещеры детёнышей, чем спровоцировал агрессию родителей, гибель Ташчайнара, тоску Акбары, которую она пытается заглушить игрой с человеческим малышом), Бостон убивает его. Однако, после, казалось бы, справедливой казни, Бостон осознаёт себя потерявшим нечто важное, переступившим некую черту, которая отделила его от других людей «...вот и конец света, — сказал вслух Бостон, и ему открылась страшная истина: весь мир до сих пор заключался в нём самом и ему, этому миру, пришёл конец» [3].

Итак, смыслообразующей доминантой в романе «Плаха» выступает оппозиция «космос /хаос». Космичен (трагичен, но благодатен) мир природы, мир социума и модели индивидуального человеческого существования продуцируют хаос. Вектором выхода из хаоса выступает идея веры в Бога как аккумуляции и трансляции духовной энергии—единственной силы, обладающей способностью преобразования как внешнего по отношению к человеку, так и его внутреннего миров.

В следующем по времени создания романе Ч.Айтматова «Тавро Кассандры»(1994) вновь художественно обобщаются глубокие трагические размышления автора о кризисном состоянии современной ему эпохи. Однако в этом произведении отражается кризис иного масштаба— антропологический кризис в современной техногенной цивилизации. Антиутопическая модель будущего реализуется через сюжетно-событийный ряд произведения, в котором исключительно силён фантастический компонент, хронотоп определяется мировым пространством с акцентированием важнейших геополитических точек (Америка— Россия) с тесно связанными между собой временными планами прошлого (20— 30-е годы XX века) и будущего. Смысловая доминанта произведения ,сконцентрированная в образах космического монаха Филофея (Андрея Крыльцова) и американского футуролога Роберта Борка (а также его последователя журналиста Энтони Юнгера), определяется трагическим прозрением героев о наступлении времён Апокалипсиса.

Художественная структура романа «Тавро Кассандры», как и структура романа «Плаха», строится на выявлении и противопоставлении семантических полюсов космоса/ хаоса. Мир космоса очерчен реалиями природных объектов (океан, звёзды) и зооморфных образов (киты, сова). Все вышеназванные образы лейтмотивны, но доминирующим из них является образ китов. Его использование в тексте связано с репродукцией в различные смысловые плоскости, проецирующие отношение Борка к этим животным: восхищение их красотой, тревожные предчувствия грядущих бед, жалость и ужас от увиденного самоубийства (киты без видимой причины выбрасываются на берег). Китов герой часто видит и во сне, отождествляя себя с одним из них и пытаясь прочувствовать его поведение изнутри: «И тут, на развороте самолёта по курсу, он вдруг увидел с накренившегося борта большое стадо плывущих в океане китов. Он увидел их настолько отчётливо, настолько единообъёмно в пространстве и движении, это было столь ошеломительно, что дух захватило. А ведь они, киты, ему часто снились...И

вроде бы звали его за собой...Почему они погибают, выбрасываясь на берег? Самое главное, что в своих снах он ощущал себя китом. Он чувствовал: то, что постигнет китов, постигнет и его...»[4]. Мифологема «кит» напрямую соотносится со структурой мироздания, реализуя охранительно-созидательную функцию. (Например, «сначала землю поддерживали семь китов, однако со временем она слишком отяжелела от грехов, совершаемых людьми. Четыре кита не выдержали нагрузки и нырнули в бездонную пучину. Три кита старались изо всех сил, но предотвратить затопления большей части суши не смогли. Именно это стало причиной Всемирного потопа»[5]). Метафорически спроецировав данную семантику на событийный ряд произведения, можно сделать вывод, что самоубийство китов предвосхищает трагедию гибели человечества.

Мифологема «сова» актуализирует семантику метафизической первоосновы мироздания, тайны мира (у древних греков являлась птицей-атрибутом изображений богини мудрости Афины; символ ясновидения и пророчества; «считалась и птицей смерти, птицей, приносящей беду...В древнегреческих мифах сова была выразительницей Парки Антропос, которая непрерывно сучила нить человеческих жизней и в любой миг могла оборвать эту нить» [6]). Сова в романе «Тавро Кассандры» видит и слышит фантомные сущности (призраки Ленина и Сталина); сюжетно-событийный ряд произведения включает констатацию и её неожиданной и необъяснимой смерти. Таким образом, семантика смерти объединяет оба знаковых изоморфных образа. Как отмечает исследовательница М.С. Мискина, «в художественном пространстве произведения старая сова отражает мудрость человечества, киты же воплощают совесть» [7]. Уничтожение двух важнейших смыслообразующих констант жизни, выражающих интеллектуальную и духовную её составляющие, определяет бесперспективность дальнейшего развития человечества.

Полюс космоса, таким образом, не просто редуцируется, ослабляет свои позиции (как это было в романе «Плаха»), а практически полностью

нивелируется, поглощается хаосом. Полнос хаоса в романе «Тавро Кассандры» связан с реализацией нескольких его разновидностей – социального, экзистенциального, онтологического. Социальный хаос воплощается через мотивы власти, политических войн, агрессии толпы (сюжетная линия Роберта Борка, Ордока, Энтони Юнгера), он неизбежен, так как является следствием развития цивилизации. Экзистенциальный хаос сфокусирован в сознании Андрея Крыльцова – учёного, занимающегося проектом создания искусственного человека, но осознавшего всю опасность и жестокость подобного рода эксперимента, обречшего себя на отшельничество (космический монах Филофей), а затем приговорившего себя к смерти (уходу в открытый космос). Необходимость самоубийства становится для героя очевидной, когда исчерпывается потенциал значимых для него личностных смыслов. Этот процесс провоцируется сильным потрясением, связанным с общением с женщиной по имени Руна (термин «руны» связан с древнегерманским корнем «run» – тайна), волею обстоятельств ставшей участницей эксперимента по созданию «иксродов», людей, лишённых родственных связей, следовательно, свободных от эмоциональной зависимости. Обвинения Руны и порождают в душе Андрея Крыльцова угрызения совести, и «запускают» механизм памяти, позволяющей ему осознать глубинные мотивы своей научной деятельности (он сирота, брошенный ребёнок, его изыскания в какой-то степени – акт мести за неполноценную жизнь). Нравственное прозрение, осознание им всей ответственности за создание людей, изначально обречённых на сиротство как узаконенную форму существования, а также понимание бессмысленности попытки донести до людей (в контексте произведения скорее «толпы») свою истину о недопустимости продолжать жизнь в прежних пороках и заблуждениях (он открывает особые космические лучи, выявляющие неблагоприятный эмоциональный фон человеческих эмбрионов) заставляют Крыльцова сознательно шагнуть в космическую бездну.

Самый глобальный и всеобъемлющий тип хаоса в произведении – онтологический. Эмблематическим выражением его и становится «тавро Кассандры» – особый знак на лице беременных женщин, чьи ещё не родившиеся дети не желают появляться в мире злобы и ненависти. Смысловая парадигма произведения заходит в некий тупик: получается, что преодолеть онтологический хаос возможно лишь остановив развитие человечества, обрекая его на своеобразное самоубийство (аборты). Но, как нам представляется, в произведении вновь реализуется «шкала обратных смыслов», позволяющая достроить отсутствующие, но внутренне обусловленные звенья нравственно-этической концепции романа. Зло не привносится в мир, его порождает сам человек, лишённый представления о добре (как видим, и в этом романе Ч.Айтматова просматриваются обертоны просветительских взглядов писателя). Следовательно, для изменения самой сути человеческого существования, нивелирования онтологического хаоса возможен единственный путь – путь трансформации на основе преодоления «дурной бесконечности»: ведь отсутствие матери /отца порождает ущербное сознание и пустоту души, не одухотворённой чувством любви близкого человека, следовательно, этот печальный опыт субъекта и будет транслироваться им в жизненное пространство, постепенно заполняемое деструктивной энергией. Созидание возможно лишь на основе опыта любви, прежде всего материнской. В ней залог преодоления отчуждения и обособленности, основа восстановления душевно-духовных связей между людьми, гарантия существования человечества.

Итак, романы Ч.Айтматова «Плаха» и «Тавро Кассандры» представляют собой своеобразную «апокалипсическую диалогию», предупреждающую о губительных последствиях безрассудного отношения человека к своему жизненному пространству – физическому и метафизическому. Оба романа структурно соотносимы с оппозицией смысловых полюсов космоса/хаоса. В обоих романах космос соотносится с природным началом, мудрым, могучим и одухотворённым, хаос порождается человеком в результате фантомности

его личностных смыслов (экзистенциальный хаос), а также социумом в целом. Трагическое звучание усиливается в романе «Тавро Кассандры»: в нём отражён хаос онтологический (угроза вымирания человечества). Романы писателя могут интерпретироваться через «шкалу обратных смыслов»: наличие двух аксиологических доминант – веры в Бога («Плаха») и любви (семьи) как основы формирования и существования человека («Тавро Кассандры») – детерминирует возможность моделирования и созидательного функционирования всеобъемлющего эколого-антропологического космоса, нейтрализующего хаос.

Литература:

- 1.Харитонов М.А. Социокультурные аспекты зооморфной символики народов Центральной Азии.// URL: <http://www.kaganat.ru/articles/section5/index.php>(дата обращения–23 .09.2016).
- 2.Рикуперати Д.Человек Просвещения//Мир Просвещения .Исторический словарь.М.:Памятники исторической мысли,2003. –С.15 –29. // URL: <http://ec-dejavu.ru/e/Enlightenment.html>
- 3.АйтматовЧ. Плаха. –М.: Молодая гвардия,1987 // URL: <http://lib.ru/PROZA/AJTMATOW/plaha.txt>(дата обращения–23 .09.2016).
- 4.АйтматовЧ. Тавро Кассандры– М. : «ЭКСМО»,1995. // URL: http://www.imwerden.info/belousenko/books/Aitmatov/aitmatov_kassandra.htm(дата обращения–25 .09.2016).
- 5.Легенды и мифы о китах// URL: <http://ki-to-boy.livejournal.com/6994.html> (дата обращения–23 .09.2016).
- 6.Сова в культурах и мифах разных народов// URL: <http://sova.pp.ru/index.php?gid=83&img=1409>(дата обращения–25 .09.2016).
7. Мискина М.С. Мотив жертвоприношения в романе Ч.Айтматова «Тавро Кассандры» // URL: <http://www.lib.tsu.ru/mminfo/000063105/277/image/277-152.pdf>(дата обращения–25 .09.2016).

«Кролики и удавы» Ф. Искандера: особенности проблематики и художественной структуры

Произведение Ф. Искандера «Кролики и удавы» (написана в 1973 г., опубликована в 1986 г.) представляет собой произведение аллегорического характера. Своеобразием проявления сказочного компонента в произведении Ф. Искандера «Кролики и удавы» является использование его для создания обобщённо-символического образа тоталитарного государства, а также выявления различных моделей личностного поведения в условиях его функционирования.

Благодаря включению множества образов-персонажей, истории которых органично вплетаются в единую повествовательную структуру, принцип сюжетно-композиционной организации произведения может быть определён как *монтажно-ассоциативный*. Т.Ю. Дормидонова характеризует его как принцип «алаверды», реализующий логику застольной беседы, которая «позволяет начать побочную историю, оттолкнувшись от словесной или ситуационной ассоциации, сократить или развернуть рассказ... вернуться к изначальному сюжету или вовсе его потерять» (1). Подобное композиционное решение можно связать с национальной спецификой мироощущения писателя, абхазской культурной традицией застолья.

В исследовательской литературе данное произведение вполне обоснованно рассматривается в социальном аспекте – как воплощение модели взаимодействия двух тоталитарных государств. Эта модель строится по принципу «сообщающихся сосудов», так как существование кроликов и удавов (то есть жертв и палачей) является взаимообусловленным. «Заглот» кроликов необходим удавам как условие их (удавов) физического выживания, в то время как для самих кроликов действия удавов становятся постоянным стимулом для активного восстановления популяции без опасения за её избыточное наполнение (что, естественно, грозило бы определёнными проблемами в плане обеспечения пищевыми ресурсами).

Кроме того, удавы оказываются для Короля кроликов персонифицированной силой, воплощающей идею неотвратимого наказания за любые отступления от традиционной модели подчинения королевской власти (так же как Цветная Капуста, якобы выращиваемая на секретных плантациях королевства, воплощает мечту о всеобщем счастье и благоденствии). Так в произведении выявляются базовые константы механизма формирования психологии подчинения – концепты страха и надежды (они реализуются через продуманную систему поощрений и наказаний).

Государство удавов строится по принципу жёсткого подчинения лидеру (первоначально Великому Питону, позднее – Великому Удаву-Пустыннику), нарушение воли диктатора карается смертью. Государство кроликов изощрённее в плане воздействия на своих граждан: в нём официально даже не существует смертной казни, зато используется тщательно продуманная система социального возвышения, стимулирующая «способности» рядовых кроликов к рабскому подчинению Королю и Королеве – за особые заслуги рядовой кролик может подняться по иерархической лестнице и стать Допущенным к Столу (круг избранных). Обретению этого статуса предшествует положение Стремящегося быть Допущенным к Столу, а высшее благо для кролика заключается в том, чтобы стать Сверхдопущенным к Столику (узкий круг самых достойных).

Подобное восхождение детерминировано различными вариантами моральной деградации. Так, Допущенным к Столу становится Находчивый кролик, который предаёт своего друга Задумавшегося, исполняя песню с точным указанием местопребывания последнего и тем самым обрекая его на «заглот» любым услышавшим песню Удавом. Это предательство Находчивый совершает по приказу Короля кроликов, для которого чрезвычайно опасной оказывается теория Задумавшегося о неспособности удавов гипнотизировать свою жертву («их гипноз – это наш страх»). Эта теория нивелирует одну из базовых позиций явления духовного рабства, без

которого ставится под сомнение сама возможность существования тоталитарного государства.

Иным вариантом духовной деградации является малодушие, самопредательство, все стадии которого прослеживаются на примере судьбы придворного Поэта. Обладая чуткой душой и осознавая те беззакония, которые творил Король кроликов, «он решил, по крайней мере, ничего прямо прославляющего Короля не писать. Но что-то мешало ему уйти от придворной жизни и роскоши, к которой привык и он, и, что самое главное, его постепенно разросшаяся семья...

Когда Король стал уничтожать своих друзей, кроме мучений совести Поэт стал чувствовать мучения страха...

Однажды Король пригласил его на ночную оргию...

– Ох, и достанется нам когда-нибудь от нашего Поэта, – сказал Король шутливо...

Сам того не ведая, он заронил в душу Поэта великую мечту. Он решил, что отныне вся его жизнь будет посвящена разоблачению Короля гневной поэмой «Буря Разочарования». И ему сразу стало легче» (3).

Однако задуманное так и не было осуществлено. Растративший свой дар на создание конъюнктурных произведений, слабохарактерный и трусливый, Поэт остался в памяти кроликов лишь как первооткрыватель алкоголя (чернил из перебродившего сока бузины). Показательно, что именно им написанная «вариация на тему Бури» используется Находчивым для реализации своего подлого замысла.

В ситуацию нравственного выбора вовлекаются практически все персонажи произведения, что позволяет акцентировать помимо социального экзистенциальный аспект проблематики произведения. В системе образов-персонажей чётко обозначены два полюса, оппозиционность которых детерминирована типом поведения в провоцирующих обстоятельствах.

К позитивному полюсу относятся образы Задумавшегося (семантика образа – подвижник, борец за истину, способный пожертвовать собой во имя

её торжества), Возжаждавшего (воплощение энтропийного отношения к идее как способности к созерцательному её восприятию, но не к развитию и тем более не к жертвенности во имя её осуществления), Дочки Мартышки, пытающейся предупредить Задумавшегося о грозящей ему опасности, упрямого крольчонка, требующего трансформации виртуальных идеалов в реальную плоскость («Дяденька, Цветной капустки хотца!»). Два последних персонажа демонстрируют, соответственно, моральную чистоплотность и здоровый прагматизм молодого поколения, не одурманенного ритуальностью функционирования тоталитарной системы, отождествляемой большинством с единственно возможной и прогрессивной формой существования. С достаточной степенью условности можно рассматривать принадлежность к позитивному полюсу персонажей и образы удавов – Косого (слишком доброго для данного вида, стремящегося минимизировать страдания кроликов) и Коротышки (предпочитающего трансформировать собственную природу и стать вегетарианцем).

Противоположный полюс образов-персонажей достаточно объёмен в количественном отношении, однако знаковых фигур несколько: Король кроликов и Царь удавов (а также его преемник Удав-Пустынник), Находчивый, вдова Задумавшегося, Старый Мудрый Кролик, придворный Поэт. Представители «царствующих» родов схожи по целому ряду сущностных характеристик: властолюбие, цинизм в отношении к подчинённым, жестокость и подлость при достижении целей, склонность к демагогии и волюнтаризму. Так, причины и формы карательных мер, используемых правителями обоих тоталитарных государств, практически «зеркальны»: даже намёк на несогласие с утверждённым канонам поведения или случайность неисполнения этого канона караются изощрённой казнью (удава бросают на Слоновью тропу, после чего он в лучшем случае остаётся инвалидом, а кролика ставят под морковный дуб с увесистыми желудями, удары от падения которых чаще всего смертельны, но могут иметь последствием также нарушение психического здоровья провинившегося).

Страх и меркантильность определяют поведенческую модель раболепства как в среде кроликов, так и в среде удавов (придворные Великого Питона сознательно приписывают своему господину все когда-либо совершённые подвиги и приобретённые трофеи, Старый Мудрый Кролик интерпретирует высказывания и поступки Короля как воплощение всевозможных добродетелей).

При выраженной оппозиционности смысловых полюсов произведения в нём реализуется модель сближения бинарных оппозиций, лежащих в основе любой структурно-семантической конструкции. Эта модель выявляется через обозначение однотипности образов-персонажей, принадлежащих изначально разным смысловым полям, – Задумавшегося и Находчивого. Каждый из них оказывается носителем экзистенциальной правды о мире, которая открывается им перед смертью. Позиции Задумавшегося и Находчивого причудливым образом сближаются, создавая единое смысловое пространство с чётко обозначенными аксиологическими акцентами.

В философии Задумавшегося обозначены некоторые нравственно-этические и психологические константы миропонимания, включающие:

а) обоснование разрушительной, деморализующей функции чувства страха;

б) подчинение жизни векторно-циклической модели развития, импульсом обновления которой выступает способность человека воспринимать «закон сохранения тревоги» как закон самосохранения жизни;

в) диалектическое понимание любой победы как части бесконечного процесса познания истины;

г) утверждение незыблемости нравственных критериев («Именно потому, что живая жизнь всё время движется и меняется, нам нужен ориентир алмазной прочности, а это и есть правда. Она может быть неполной, но она не может быть искажённой сознательно даже ради самой высокой цели. Иначе всё развалится... Мореплаватель не может ориентироваться по падающим звёздам...» (3)).

В философии Находчивого, искупающего свою вину годами изгнания и одиночества, доминирующими являются размышления о предательстве. Находчивый моделирует ситуацию предательства от момента формирования мысли о его возможности, через механизм внутреннего принятия этой мысли и до ситуации погружённости в замкнутое пространство совершённого преступления. Психологический механизм, освобождающий человека от рамок нравственных границ, представляется следующим образом: «В мечтах я как бы перебежал линию предательства, украл все эти блага у судьбы и, не совершив самого предательства, возвратился в положение честного кролика. И пока я не совершил самого предательства, радость по поводу того, что я обманул судьбу, то есть мысленно украл все блага предательства, ничего за это не заплатив, так велика, что она перехлестывает представление о будущем раскаянии» (3).

Самым страшным после совершённого преступления является, с одной стороны, осознание необратимости произошедшего, а с другой – ощущение, что преступление поглощает человека целиком: «Ведь ты до самого конца надеялся, что как-нибудь обойдётся... В крайнем случае вырежешь, отдашь предательству кусочек испоганенной души, а остальное оставишь себе... Я бы сравнил душу с чистой белой скатертью. Именно на этой чистой белой скатерти я мечтал в будущем есть чистую королевскую капусту, фасоль и горох. А что же предательство? Да, я знал, что оно не украсит моей белоснежной скатерти, но я думал: что ж, оторву кусок, испоганенный предательством, а остальное расстелю, чтобы насладиться благами жизни. А тут что же получается? Хап! И вся скатерть в дерьме!» (3). В размышлениях Находчивого, как видим, также утверждается мысль о безусловной ответственности человека за осуществлённый им выбор и незыблемости нравственных критериев, определяющих границы, в пределах которых эта ответственность должна быть реализована.

В произведении Ф. Искандера «Кролики и удавы» использование сказочного сюжета (восходящего к народной сказке о животных, басне,

сатирическим сказкам М.Е. Салтыкова-Щедрина) позволяет писателю создать параболическую конструкцию и в притчевой форме актуализировать помимо сатирической составляющей проблемы экзистенциального характера, связанные с вопросами нравственного выбора (страх, предательство, малодушие, эгоизм/достоинство в самореализации, мужество преодоления обстоятельств, чистота души, стойкость духа).

1.Дормидонова Т.Ю. Гротеск как литературоведческая проблема // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А.И. Герцена. – 2008. – № 51. – URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/grotesk-kak-literaturovedcheskaya-problema>, свободный.

2.Грушевская В.Ю. Художественная условность в русском романе 1970-х – 1980-х годов: Дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2007. – 183 с.

3.Искандер Ф. Кролики и удавы. – URL: <http://lib.ru/FISKANDER/kroliki.txt>, свободный.

Проблема «человек и время» в произведениях Л. Улицкой «Сонечка» и «Медея и её дети».

В произведениях Л. Улицкой «Сонечка»(1992) и «Медея и её дети» (1996) достаточно явно выражен исторический компонент. Хотя в системе образов-персонажей этих произведений центральное место занимают женские образы и одной из значимых проблем в обоих произведениях становится проблема женской судьбы, однако она решается через включение в более масштабную проблему «человек и время». Сюжетно-событийный ряд «частных» судеб женских образов рассматриваемых произведений органично детерминируется совокупностью исторических событий, являющихся неотъемлемой частью повествования.

Художественное время в повести «Сонечка» представлено формами времени исторического и частного. Историческое время оформляется через название или описание тех или иных событий. Частное

(биографическое) время в произведении реализуется через суточное, календарное, а также через моделирование алгоритма переживания (например, любовных чувств (предыстория отношений, их развитие, кульминация (полнота счастья или горечь измены и т.д.). Особое место в произведении занимает пласт «вечного», выявляющий дополнительный ценностный компонент проблематики произведения.

Историческое время в повести актуализируется прежде всего через судьбу Сонечки. Экспозиция действия связана с двадцатыми годами XX века, далее описываются предвоенные годы, годы Великой Отечественной войны, послевоенные годы. В произведении даются очень выразительные характеристики того или иного периода времени (время конца 20-х годов – «громкое и нищее» [1]; тридцатые годы – «патетические и крикливые» [1]; 40-е – «бедственная пустыня эвакуационной жизни, нищета, подавленность, иступленные лозунги» [1]). С одной стороны, исторические события во многом влияют на судьбу героини. Например, именно эвакуация в Свердловск с отцом во время Великой Отечественной войны определяет судьбоносную встречу с будущим мужем (репрессированным художником Робертом Викторовичем). С другой стороны, исторические события, в контексте которых разворачивается судьба Сонечки, выполняют фоновую функцию: на «внутреннюю» жизнь героини, её душевные состояния различные исторические временные периоды не оказывают существенного влияния. Жизнь Сонечки протекает в ином измерении. Временная составляющая жизни Сонечки включает в себя три событийных этапа: время до замужества, период замужества и время после смерти мужа (вдовство). Время историческое и время биографическое полифонически сосуществуют. Частное время в повести реализуется через суточное и календарное. Время суток в повести обычно соотносится со словом «каждый». Являясь знаком однотипности повторяемых действий, с одной стороны, это определение вносит семантику монотонности, однообразия жизни героини, но, с другой стороны, служит

указанием на состояние счастья, в котором она пребывает («И каждое утро было окрашено цветом незаслуженного женского счастья...» [1]), фиксирует постоянство и полноту этого переживания. Календарное время указывает, с одной стороны, на конкретные факты (холод как постоянный признак жизни зимой с маленьким ребёнком в Уфе), с другой стороны, обладает символическим наполнением (зимние пейзажи особенно удаются мужу Сонечки в период его охлаждения к жене и расцвета его романа с Ясей). Частное, биографическое время судьбы Сонечки обретает статус «вечного». К плану «вечности» могут быть отнесены образы и мотивы, связанные с категорией искусства (книги, картины, музыкальные образы), а также с отражением субъективных психических процессов (сновидения, мечтания, память).

Книги сопровождают Сонечку всю её сознательную жизнь. С описания процесса чтения и значимости его для героини начинается повесть («От первого детства, едва выйдя из младенчества, Сонечка погрузилась в чтение» [1]). Им же заканчивается жизнеописание Сонечки: «Вечерами, надев на грушевидный нос легкие швейцарские очки, она уходит с головой в сладкие глубины, в темные аллеи, в вешние воды»[1]. Кольцевая композиция привносит в произведение семантику завершенности: героиня прожила жизнь и трудную, и счастливую, выполнила своё женское предназначение и вернулась в состояние безмятежного погружения в художественные миры, когда-то в юности заменяющие, а в последние годы – восполняющие для неё неосуществившиеся надежды. С планом «вечности» также связаны сны героини. В них сублимируются и мечтания Сонечки: «Ей снились увлекательные исторические романы... она выступала там полноправной героиней...»[1].

К плану «вечности» можно также отнести и воспоминания Сонечки. Ретроспективно представлены многие значимые этапы (фрагменты) Сонечкиной судьбы (первая любовь, счастливое время детства Тани,

обретение нового дома и т.д.). Л.Улицкая акцентирует такую особенность психики Сонечки, как глубокая многослойная память: она помнит множество мельчайших подробностей явлений и предметов («Много лет спустя Роберт Викторович не раз удивлялся неразборчивой памятью жены... Даже игрушки, которые ...мастерил для подрастающей дочери Роберт Викторович, Сонечка помнила все до единой...вырезанных из дерева животных, скрученных из веревок летающих птиц...»[1]). Игрушки являются и атрибутом её счастья, и его символом (ведь семейное счастье Сонечки столь же причудливо и столь же хрупко, как и самодельные игрушки). С семантикой вечности связаны образы изобразительного искусства (картины и театральные макеты Роберта Викторовича) : «...все производилось, росло, играло и пело о тайне белого мертвого и белого живого» [1];«... он сооружал то горьковскую ночлежку, то выморочный кабинет покойника, то громоздил бессмертные лабазы Островского» [1]). Они приносят в мироощущение Сонечки иное, внесловесное «прочтение» жизни, новый код, который для неё навсегда остаётся прекрасным, но чужим. Музыкальное начало в произведении связано с образом дочери Сонечки (Таня играет на флейте). В культурной традиции за флейтой закрепляется значение амбивалентности как инструмента, способного передать все нюансы жизни человеческой души, а также инструмента, соотнесённого с семантикой смерти, её загадочностью и непостижимостью («образные амплуа флейты : мир природы, ратный мир, мир Человека, сфера возвышенного, образ зла» [2].)Музыкальный код «прочтения» жизни импровизационен, подвижен, внецентричен, поэтому для Сонечки он прекрасен (как прекрасно всё, связанное с любимой единственной дочерью), но вновь (как и код живописный) не совсем органичен. Так, на уровне подтекстовых смысловых нюансов отражается внутреннее одиночество героини, которое (на сюжетном уровне) полностью нивелируется её стремлением и умением самой растворяться в жизни беззаветно любимых ею мужа и дочери. Все проблемные ситуации,

обусловленные как историческими событиями, так и особенностями женской судьбы героини, органично разрешаются благодаря этой эмоциональной и поведенческой доминанте.

Жизнь Сонечки, таким образом, определяется в первую очередь типом особого мироощущения, женского таланта, заключающегося в способности жить вовлечённой в повседневный бытовой мир, придавая этому миру бытийный статус. Счастье Сонечки связано со способностью принимать жизненные обстоятельства как реальность, требующую конкретики действия, а не погружения в рефлексию. Её позиция отличается отсутствием агрессивности, что обусловлено особым психотипом героини. Способность принять ситуацию (даже ситуацию предательства) свидетельствует об особом складе её душевно-духовной организации, об отсутствии в Сонечке гордыни–порока, порождающего все остальные. Этому способствует и воспитание Сонечки (она выросла в семье простой, но имеющей чёткие, поддерживаемые всем укладом жизни правила поведения). В зрелые годы в Сонечке обостряется религиозность, и вера, естественно, становится мощной поддержкой в период жизненных испытаний. Кроме того, Сонечке присуща особая культура чувств, некая «внутренняя интеллигентность», позволяющая, не ломая себя и не мешая другим, с истинным достоинством принять свою судьбу.

Образ Медеи из романа «Медея и её дети» в достаточной степени родственен образу Сонечки, но в нём усилен рациональный компонент в восприятии окружающего мира (следовательно, мировосприятие Медеи связано не с созерцательностью мироощущения Сонечки, а с определённой мировоззренческой позицией). Аксиологические приоритеты Медеи: вера, долг, труд, традиция. Именно они помогают Медее выстоять в любых жизненных ситуациях, обусловленных как сложностью социально-исторических обстоятельств, так и перипетий личной судьбы героини. «В основе реализации образа Медеи лежит идиллический сверхтип героя, фиксируется связь имени героини с

божествами судьбы и мифологическим образом Медеи. Библейский и житийный подтексты являются основой функционирования представлений о судьбе самой героини как поликультурных: античная и славянская парадигма понятия «судьба» сопряжены в её сознании с христианскими воззрениями» [3]. Медея не изображается фанатично верующей, но вера является атрибутом её жизни (образы религиозной семантики достаточно разнообразны : церковь, молитвы, записи поминовения усопших, нательный крест, свечи; упоминаются также Талмуд, звезда Давида (иудейский компонент связан с образом мужа Медеи). Всю жизнь Медея исполняет долг: перед родителями (воспитывает братьев и сестёр, оставшихся после их смерти совсем маленькими; помогает Сандре, считая себя виноватой в её сложной личной судьбе); перед мужем (она хорошая жена, до последних дней жизни Самуила преданная ему, ухаживающая за ним во время смертельной болезни); перед многочисленными родственниками, которые постоянно приезжают в Феодосию и с мая по октябрь живут в доме Медеи); перед пациентами и даже соседями (она медсестра , и к ней постоянно обращаются за помощью). Можно считать, что её завещание своего дома в Феодосии не кому-либо из многочисленных родственников, а малознакомому Равилу Юсупову, стремящемуся вернуть на родину предков , также является символическим исполнением долга перед насильственно депортированными крымскими татарами. Чувство долга неотделимо от чувства внимания, понимания и принятия всех этих многочисленных и столь разных людей (в этом, на наш взгляд, заключается сущностное воплощение подлинной любви, хотя слово «любовь» не встречается в лексиконе Медеи, так как любовь для неё является синонимом страсти, которая, в свою очередь, выступает синонимом разрушения). Медея трудолюбива: профессиональна, хозяйственна, всегда деятельна, энергична. Она бережёт традиции жизни дома: воспитательные (детям уделяется достаточное количество времени, но они не становятся единственным смыслом жизни взрослых), бытовые

(ранний подъём; бережливость; ритуал позднего вечернего чаепития), межличностные (не вмешиваться в жизнь других, не навязываться с советами). Все эти понятия приносят в жизнь Медеи порядок, позволяют ей с достоинством переносить жизненные перипетии, связанные как с историческими событиями, так и с коллизиями частной жизни.

Художественное время романа «Медея и её дети» строится по принципу полифонизма и монтажности. Время историческое и время частное, биографическое проецируются друг на друга. Многие события жизни Медеи предопределены историческими катаклизмами : гибель отца в первую мировую войну определяет раннее сиротство, что, в свою очередь, накладывает отпечаток на личную судьбу Медеи: замуж она выходит поздно, посвятив молодые годы помощи младшим детям; болезнь её мужа Самуила и относительно раннее вдовство Медеи во многом обусловлены стрессами периода послевоенной «борьбы с космополитизмом», жертвой которой становится врач-еврей и т.д.) Историческое время укладывается почти в целый век. В произведении указывается, что Медея – ровесница века; сюжетно-событийный ряд повествования включает в себя упоминание или описание таких исторических событий, как первая мировая война, революции 1917 года (буржуазно-демократическая и социалистическая) , гражданская война, период коллективизации, Великая Отечественная война (в том числе, депортация крымских татар). В романе отражаются период послевоенных репрессий (дело «врачей-убийц»), «оттепель», «застойные» времена, упоминаются афганская и первая чеченская войны. Историческое время вводится непосредственно (через факты судьбы Медеи) или опосредованно (факты из жизни близких ей людей: например, на Отечественной войне погибает сын подруги Медеи Елены Степанян...). Используются формы ретроспекции (воспоминания Медеи о жизни своих предков), а также – проспекции (повествование о судьбах последующих поколений). Особенностью изображения времени становится воссоздание его духа через множество деталей (интерьерных,

портретных, артефактных: «...все пели Окуджаву, а Георгий, единственный из всех, не любил этих песен. Они раздражали его манжетами и бархатом камзолов, синевой и позолотой, запахами молока и меда, всей романтической прелестью, а главное, может быть, тем, они были пленительны, против его воли вползали в душу, долго еще звучали и оставляли в памяти какой-то след» [4]).

Особенностью исторического времени в романе «Медея и её дети» является принцип приоритета «частного над общим». Так Л.Улицкая демифологизирует знаковые события российской истории XX века (принцип, использованный в «Докторе Живаго» Б. Пастернаком). Например, муж Медеи умирает в день смерти Сталина, Медея плачет вместе с теми, кто скорбит по вождю, но причина её слёз – траур по мужу. Медея всегда стоит как бы над политическими событиями, и в этом смысле она остается вне времени: «...А у нее одного брата убили красные, другого – белые, в войну одного – фашисты, другого – коммунисты. Для нее все власти равны...»[4]; «С ранней юности она привыкла к политическим переменам относиться как к погоде – с готовностью все перетерпеть...»[4].

Частное «биографическое» время реализуется в произведении через календарное и суточное. Календарное время представлено и в конкретном наполнении («...ко всякому сезону она готовилась загодя, к зиме – хворостом, к лету – сахаром для варенья, если таковой в природе присутствовал...»[4]), и в символическом (как алгоритм человеческой жизни: рождение – любовь, материнство или рок бездетности – смерть). Суточное время чётко фиксировано планами или результатами деятельности Медеи (собрать, испечь, починить...). Частное время в романе обретает статус вечного, так как Медея осознаёт органичную включённость своей судьбы в масштаб семейно-родовой жизни. Символическое отражение этого ощущения/ осознания заключено во сне Медеи о реке жизни (... как будто она плывёт по реке, а впереди неё, разлетающимся треугольником её братья и сёстры, их маленькие дети, а

позади, таким же всею, но гораздо более длинным, исчезающим в лёгкой ряби воды, её умершие родители, деды, – словом, все предки, имена которых она знала, и те, чьи имена рассеялись в ушедшем времени» [4]).

С планом «вечности» в произведении связаны (помимо названных выше образов религиозной семантики) и природные образы гор и моря (привносящих, соответственно, семантику духовной стойкости и душевной стихийности как полюсов, определяющих векторы человеческих судеб), и образ дома Медеи, ежегодно собирающий потомков этой огромной семьи и тем самым метафизически охраняющий её целостность, и образ самой Медеи. Можно отметить, что Медея наделена особой «бодрствующей», живой душой, что отражается в специфике её молитвенного обращения к Богу с мотивами открытости в принятии своего «креста» и благодарности за всё ниспосланное: «Господи, благодарю тебя за все благодеяния твои, за всё, посылаемое тобою, и дай мне всё вместить, ничего не отвергая...» Это был её всегдашний разговор с Богом, смесь давно вытверженных молитв и её собственного голоса, живого и благодарного» [4]. Можно сказать, что Медея живёт по своим законам, не подчиняется времени, а, напротив, подчиняет его себе (эта особенность проявляется и на физическом уровне: так, уже в преклонном возрасте, Медея с интересом рассматривает своё отражение в зеркале, констатируя: «Красивая старуха из меня образовалась» [4]. Прожив тяжёлую, полную потерь и разочарований жизнь, сохраняет некую внутреннюю автономию, позволяющую ей не поддаваться унынию и отчаянию. Её понимание сокровенного смысла жизни связано с осознанием того, что «нет обстоятельств, которые сделали бы зло добром [4], а невзгоды никогда не посылаются человеку в качестве наказания, поэтому «вопрос «за что» должен смениться вопросом «для чего»» [4]. Так, через образ Медеи в произведении утверждается позитивная смысловая перспектива понимания человеком своего земного предназначения.

Итак, в произведениях Л.Улицкой «Сонечка» и «Медея и её дети» актуализируется идея и уникальности, и универсальности человеческой жизни. В решении проблемы «человек и время» оба произведения демонстрируют единую структурно-семантическую модель: событийная наполненность судеб героинь детерминирована социально-историческими факторами, но этическая составляющая их жизней не зависит от этих факторов. В этом смысле героини находятся «над временем».

1.Улицкая Л.Е.Сонечка:повесть//URL: http://www.many-books.org/auth/12584/book/56374/ulitskaya_lyudmila_evgenevna/sonechka/read/9(дата обращения–25 марта 2016 года).

2.Давыдова В.П.Музыка для флейты русских композиторов второй половины XX века(на примере жанров концерта и сонаты): Автореф. ... канд. искусств.,2007//URL: http://www.myflute.ru/library/about/about_206.html?template=85(дата обращения–25 марта 2016 года).

3.Новосёлова Т.А. Концепция судьбы в романе Л.Улицкой «Медея и её дети»:автореф. ...канд. филол. наук,2012//URL: <http://cheloveknauka.com/kontsepsiya-sudby-v-romane-l-ulitskoy-medeya-i-ee-deti>(дата обращения–25 марта 2016 года).

4.Улицкая Л.Е. Медея и её дети//URL: <http://www.e-reading.club/book.php?book=58553>(дата обращения–25 марта 2016).

В качестве примера ремейка предлагается анализ повести А. Житинского «Внук доктора Борменталья»

Знаковым компонентом современной русской литературы является феномен интертекста, который проявляется в форме явного или скрытого диалога произведений второй половины XX-началаXXI веков с классическими претекстами (известны «пушкинский», «гоголевский», «чеховский» тексты, «текст Достоевского»). На сегодняшний день принято говорить и о существовании «булгаковского текста».

Особое место занимают в явлении «булгаковского текста» произведения-сиквелы (сиквел—англ.sequel—продолжение) Сиквелами являются два романа, «продолжающие» роман «Мастер и Маргарита»: «Возвращение Воланда, или Новая дьяволиада» В.Ручинского (1993), «Первый из первых, или Дорога с Лысой горы» (1995) В. Куликова (1995), а также повесть А.Житинского «Внук доктора Борменталья»(2000), «продолжающая» повесть М.Булгакова «Собачье сердце». Именно исследование повести А. Житинского в аспекте игровой диалогической стратегии с претекстом и является целью данной статьи.

Опираясь на имеющиеся в современном литературоведении теоретические разработки, мы определяем специфику повести А.Житинского как сиквел с элементами спин-оффа (англ.spin-off- раскручиваться). Спин-офф – произведение, в котором основными действующими лицами не просто являются персонажи, ранее уже фигурировавшие в претексте : « как правило, основным отличием спин-оффа от простого продолжения или предыстории того или иного художественного произведения является участие в качестве основных действующих лиц персонажей, являвшихся второстепенными или вовсе эпизодическими в исходном произведении»[2]. Повесть А.Житинского сюжетно продолжает произведение М.Булгакова «Собачье сердце», и в системе образов-персонажей произведения, действительно, важное место занимают персонажи, ранее уже фигурировавшие в претексте. Но повесть «Внук доктора Борменталья» — это не спин-офф в чистом виде, так как второстепенные (Швондер) или эпизодические (Дарья Степановна) образы-персонажи повести «Собачье сердце» не становятся в произведении А.Житинского главными. Ещё более точно можно определить повесть А.Житинского как сиквел –спин-офф оригинального сюжета (так как события в повести «Внук доктора Борменталья»переносятся в будущее время(в отличие от приквела, когда в спин-оффе повествуется о событиях, происходящих раньше сюжета первоначального произведения, или мидквела, если события в претексте и спин-оффе происходят одновременно).

Повесть А.Житинского представляет собой произведение постмодернистского типа, реализующего игровую интертекстуальную стратегию миромоделирования, в контексте которой ведущим смыслоформирующим принципом выступает диалог с претекстом, а структурообразующим приёмом является вариативность. В этом плане вполне обоснованным представляется определение повести А.Житинского как произведения «палимпсестного характера»[1].«Палимпсест (греч.— palimpseston—вновь соскобленный). В древности так обозначалась рукопись, написанная на пергаменте, уже бывшем в подобном употреблении. Из экономии материала старый текст соскабливали и писали на его месте новый. Процедура соскабливания далеко не всегда была идеальной, поэтому слабо выраженные фрагменты старого текста часто в некоторых случаях просматривались под новым. В современных арт-практиках палимпсест часто используется в качестве сознательного художественного приёма» [3] . С этой точки зрения повесть А.Житинского написана как бы «поверх» повести М.Булгакова, поэтому она представляется двухслойной, за современным текстом постоянно ощущается, «просвечивает» исходное произведение, что определяет игровой, сравнительно-сопоставительный вектор функционирования повести А.Житинского в читательском восприятии. Возможность сравнения наблюдается на всех уровнях структурно-семантической организации произведения (художественные время и пространство, лейтмотивная структура, система образов - пресонажей, сюжетно-композиционное своеобразие, а также смысловые комплексы произведения).

В повести М.Булгакова художественное время определяется как середина двадцатых годов XX века (в повести получают отражения специфические приметы успешных результатов внедрения в систему хозяйствования новой экономической политики, но в тоже время в произведении важное место занимает знаковый монолог профессора Преображенского о разрухе). Сюжет повести А.Житинского перенесён в

девяностые годы XX века. В произведении фиксируются конкретные социально-политические события различной степени значимости в существовании перестроечной России (например, отставка Э. Шеварнадзе с поста министра иностранных дел(1990), президентство Б.Ельцина(1991-1999)). Это время характеризуется в повести однозначно— как время разрухи и морального разложения: «По каждому лицу перестройка проехала гусеничным трактором, каждая маленькая победа запечатана большим поражением, у человека осталась одна надежда ждать, когда кончится все это. Или когда человек кончится...»или «Живем собачьей жизнью, и не потому, что колбасы нет, а потому, что грыземся между собой...»[4], А. Житинский подчёркивает значимые детали этого времени: дефицит продуктов (Дмитрию Борменталю удаётся принести домой кочан капусты, при этом он испытывает гордость и счастье от такой удачи); очереди за водкой; совсем не отапливаемый транспорт; получают отражение и отдельные социально-экономические и политические процессы, например, процесс приватизации, бестолковый и незаконный, или механизм создания новых форм хозяйствования (кооперативов), для открытия которых требуется знать действенные преступные схемы работы с соответствующими органами власти; бесконечные бессмысленные митинги и т.д. Символическим воплощением страшного времени, всепоглощающей деградации, социального (а также онтологического) хаоса выступает в произведении мотив метели (синонимично в смысловом плане мотив метели актуализировался и в повести «Собачье сердце»).

Художественное пространство в повести А.Житинского (деревня Дурыныши) более локализованное по сравнению с Москвой—топосом, организующим повесть М.Булгакова. Название деревни относится к числу «говорящих», семантически значимых: местные жители злобны, жестоки, агрессивны, не способны ни к какой созидательной деятельности, погружены в беспробудное пьянство. В этом смысле можно отметить, что в

повести А.Житинского, как и в «Собачьем сердце», важное место занимает мотив наследственности, генетической памяти (Вспомним эпизод, когда Преображенский оценивает злоупотребление Шариковым спиртным как предрасположенность к алкоголизму, детерминированную генами Клима Чугункина. В Дурынышах же проживают потомки Шарикова, его внуки и правнуки, следовательно, новые носители плохой наследственности).

Сюжет повести «Внук доктора Борменталья», как свидетельствует заглавие произведения, актуализирует образ доктора Ивана Арнольдовича Борменталья, ассистента профессора Преображенского, гениального хирурга, сделавшего уникальную операцию, побочным результатом которой явилось очеловечивание собаки. В повести А. Житинского точно, порой слишком редуцированно, восстановлены биографии профессора Преображенского и его ассистента доктора Борменталья после повторной операции (финал «Собачьего сердца»): Борменталь был арестован по доносу Швондера (в повести А.Житинского важен мотив благородства профессии врача (сравним с «рыцарством» Преображенского): внук Борменталья добросовестно лечит Швондера, виновного в смерти его деда, от артроза) и посмертно реабилитирован в 1959 году. Профессору Преображенскому была выделена лаборатория для исследований, в Дурынышах же он проживал как опекун детей Шарикова, видимо, поэтому ему не только была сохранена жизнь, но и после смерти он даже был удостоен памятника с надписью «От советского правительства»).

Сюжетно-событийный ряд повести А.Житинский строит через эпизод нахождения дневника доктора Борменталья его внуком, тоже врачом, Дмитрием Генриховичем Борменталем. В субъектной организации повести А.Житинского образ внука доктора Борменталья задействован в реализации приёма остранения и тем самым функционально синонимичен образу Шарика из произведения М.Булгакова (этот приём, как известно, был сформулирован В. Шкловским в его работе «Искусство как приём»: «целью

искусства является дать ощущение вещи , как видение, а не как узнавание; приёмом искусства является приём «остранения» вещей и приём затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлён» [5]). Внук доктора Борменталья, подобно псу Шарику в повести М.Булгакова, объективен в оценке происходящего: показательно, что оба произведения открываются внутренними монологами вышеназванных персонажей, в которых демонстрируется их недовольство жизнью: У М.Булгакова : «У-у-у-у-у-гу-гуг-гуу! О, гляньте на меня, я погибаю. Вьюга в подворотне ревёт мне отходную, и я вою с ней. Пропал я, пропал» [6]; У Житинского : «...У-у, как надоела эта жизнь!словно мчишься по тоннелю неизвестной длины. А тебе еще палки в колеса вставляют. Впрочем, почему тебе? Нам всем вставляют палки в колеса» [4].

Дмитрий Генрихович Борменталь работает врачом в деревенской больнице в деревне Дурыныши; являясь порядочным интеллигентным человеком, Борменталь честно выполняет свой профессиональный долг, хотя внешние обстоятельства не благоприятствуют этому (например, отсутствуют элементарные условия для работы, в больнице так и не проводится капитальный ремонт, необходимость в котором очевидна давно: предыдущий заведующий получил инфаркт, добиваясь решения этого вопроса). Образ вариативен по сравнению с образом претекста: с одной стороны, Борменталь предпочитает ни во что не вмешиваться, является в некоторой степени носителем обывательской психологии (в то время как его дед обладал активной жизненной позицией), с другой стороны, он, как и дед, талантлив и честолюбив: «Они еще услышат о Борментале!» [4].

Получив возможность прочитать дневник и тем самым удостовериться в подлинности информации о возможности проведения операции по очеловечиванию животного, Дмитрий Борменталь решается повторить опыт профессора Преображенского, результат которого оказывается блестящим: появляется новый человек, который позднее станет именоваться Василием

Дружковым. В конечном итоге внук доктора Борменталья оказывается одним из немногих людей в Дурынышах, способных понять и принять те нововведения, которые осуществляет его подопечный. Понимая обречённость Дружкова как гетерогенного существа (лидер-созидатель среди способной лишь к агрессивному разрушению массы), Борменталь приходит к мысли о единственно гуманном решении его судьбы: сделать повторную операцию (в этом плане сюжетно-композиционная модель повести А.Житинского идентична булгаковской). Однако финал произведения «Внук доктора Борменталья», в отличие от повести М.Булгакова, однозначно трагичен: Дружок (собака) был застрелен при попытке дочери Борменталья освободить его.

Образ Дружкова, безусловно, семантически антинонимичен образу Шарикова (в то же время зооморфные варианты образов (Дружок и Шарик) синонимичны). Оба (и Шариков, и Дружков) являются своего рода экспериментальными существами, возникшими в результате идентичных операций; в обоих случаях важен мотив очеловечивания. Однако, если функционирование образа Шарикова определяется мотивами внутренней деградации (по отношению к экспозиционному уровню образа) и разрушения по отношению к явлениям внешнего мира, то функционирование образа Дружкова реализуется через использование мотивов внутренней эволюции и внешнего созидания.

Фамилия «Дружков» как раз и акцентирует его дружелюбие, стремление преодолеть всеобщее озлобление, можно сказать, одичание, озверение. Обратим внимание на тот факт, что донор органов для Дружкова остался неизвестен, поэтому, с одной стороны, можно предположить, что это был замечательный во всех отношениях человек, и тогда вновь актуализируется идея генетической предрасположенности развития личности, определяющая концепцию повести М. Булгакова. С другой стороны, Дмитрий Борменталь в своих рассуждениях подчёркивает, что в Дружкове скорее всего просто победили собачьи, а не человеческие гены.

Смысловая градация семантической пары «человек/зверь» в контексте этих рассуждений представляется нам подчёркнуто акцентированной.

Дружкову, в отличие от Шарикова, незачем кичиться своим «пролетарским происхождением», он из числа тех, кто делает себя сам. Он основал кооператив «ФАСС», стал помогать бездомным собакам, он предложил жителям деревни работать в его кооперативе (стать проводниками для собак), дал возможность собакам служить (зарабатывать деньги, в том числе, и в иностранной валюте); кроме того, Дружков решил многие социальные проблемы: отремонтировал больницу, организовал приличную столовую, смог приватизировать деревенский магазин и значительно разнообразить его ассортимент. Были у него и ещё более перспективные, масштабные планы.

Но прямо пропорционально доле созидательных дел Дружкова усиливалась ненависть к нему со стороны местных жителей, предпочитающих полупьяный и бездельный образ жизни. На сюжетном уровне основным вариантом демонстрации их неприятия нововведений Дружкова является постоянное столкновение с собаками (собаки в подобных эпизодах выглядят умными и благородными и, соответственно, люди характеризуются прямо противоположными качествами). Дружков пытался примирить собак и людей, ведь в своём личностном становлении он в определённый период достигает уровня осознания и принятия духовно-нравственных ценностей: «Не надо никого осуждать. Я тут недавно одну книгу прочел. Хорошая книга. Там написано: « Не судите да не судимы будете»» [4]. Евангельские истины оказались близки бывшей собаке, но абсолютно чужды людям естественного природного происхождения: убийство Дружка предваряется страшной бойней сотен собак.

Вообще нам представляется, что в образе Дружкова, точнее, в его мировоззрении и мироощущении, в определённой степени преломляется теория С.С.Уварова, изложенная им в докладе «О некоторых общих началах, могущих служить руководством при управлении Министерством Народного

Просвещения»(19 ноября 1833года). Как известно, базовыми положениями выступают православная вера,самодержавие и народность. Выше мы уже отметили наличие в Дружкове открытости к принятию постулатов веры. Кроме того, Дружков стремится сохранить самобытность, хочет остаться, как он выражается, «собакой по национальности» (народность,в теории С.С.Уварова,как раз и заключалась в осознании и утверждении национальной самодостаточности, имманентности России по отношению к чужеродным влияниям). И, наконец, «монархический дискурс» в сознания Дружкова фиксируется через акцентирование в нём законопослушания и приверженности и уважения к выстроенной иерархии власти (—Он не человек, он Президент, — упрямо проговорил Дружков. —Я его знать не знаю, впервые вижу, телевизоров не смотрел. Я бродячим был, в стае... У нас вожака все уважали. Нет уважения к вожаку—нет стаи. А любить его или не любить — дело личное...— Дело в том Василий, что мы не в стае живём, а в обществе. Боремся за права личности. А вы пытаетесь навязать нам тоталитарные или монархические взгляды, —Марина неожиданно перешла на «вы». —Этого я не понимаю. А вожак есть вожак. Если я собачьего вожака уважал, то и людского буду [4]).

Образ Дружкова обладает и иным смысловым наполнением: в плане деятельности это именно новый человек, то есть человек, лишённый устоявшихся стереотипов поведения, блокирующих свободу принятия решений в исключительных обстоятельствах (общественно-политическая и социально-экономическая ситуация в России именно исключительна). Атрибутивными характеристиками Дружкова являются гибкий ум, сильная воля и аксиологический прагматизм. Поэтому он успешен, а, потенциально, практически непобедим. Кроме того, А. Житинский включает в парадигму его характера исключительно позитивное, как нам представляется, свойство — способность к эмпатии. Это осознанное сопереживание эмоциональному состоянию другого человека при полном понимании внешней природы его

происхождения явственно демонстрируется в ситуациях общения Дружкова со Швондером, которого Дружков по-человечески жалеет и, понимая невозможность для старика принять новые условия жизни, по-своему ограждает от бессмысленных переживаний и разочарований. Вообще образ Швондера занимает важное место в системе образов-персонажей как повести «Собачье сердце», так и повести «Внук доктора Борменталья». Можно сказать, что этот образ остаётся неизменным. Возраст отражается только на физическом состоянии Швондера (старый и больной). Жизненные принципы Швондера—уравниловка и неуважение к личности—сохраняются. В повести М.Булгакова Швондер являлся идеологом Шарикова, его своеобразным «духовным отцом». Швондер фактически уравнивал в социальных правах профессора с мировым именем и вчерашнего дворового пса («Документ — самая важная вещь на свете»,—заявлял он.).Документ превращает Шарика в Полиграфа Полиграфовича Шарикова, дает ему возможность стать начальником подотдела очистки, то есть стать полноправным членом человеческого общества. Но Швондер не понимает, что, опекая Шарикова, он сам себе роет могилу. Значение образа Швондера в повести М.Булгакова — вскрыть истинную природу социальной системы, которую он олицетворяет, и показать, что для того, чтобы быть полноправным членом этой системы, вполне достаточно иметь физический облик человека.

Образ Швондера в повести А.Житинского, как мы уже отметили выше, полностью идентичен булгаковскому. Можно отметить, что в контексте новой ситуации он даже в чём-то трогателен, потому что остаётся верен своим идеалам: Швондер ведёт очень скромный образ жизни: «Они прошли темным коридором и вошли в комнату, поражавшую аскетизмом. Железная крашенная кровать, заправленная по-солдатски тонким одеялом, рядом грубая тумбочка. В изголовье кровати, на стене висел портрет Дзержинского» [6]. Кроме того, возрастная характеристика, болезненность Швондера, одиночество заметно редуцируют тот эмоциональный негатив, который

однозначно вызывает данный образ. В повести А. Житинского Швондер умирает от сердечного приступа, спровоцированного правдой о Дружкове: жалея старика, проникшегося к нему особой симпатией и чувством доверия (Швондер считает, что Дружков- своеобразная «реинкарнация» его друга Полиграфа Шарикова), Дружков демонстрирует понимание и лояльность политическим взглядам Швондера, хотя, конечно же, их не разделяет. Правда о Дружкове (предприимчив, безыдеен, богат) убивает старика. Кстати, правду о Дружкове сообщает Швондеру жена Борменталья Марина, идеологически подкованная, агрессивная в плане выражения своей политической позиции, эмансипированная – Митя, ты слышал? Шеварнадзе ушел! – сказала она с надрывом. – От кого? –беспечно спросил Борменталь. – От Горбачева! –Ну, не от жены же. – Представляешь, что теперь будет (...) Дмитрий не слушал. Принесенный кочан волновал его воображение. Он прикидывал, как уговорить Марину приготовить из этого кочана что-нибудь вкусное. Жена Борменталья к кухне относилась прохладно» [4]. Образ Марины, второстепенный в системе образов- персонажей повести, является, на наш взгляд, однотипным продолжением смыслового вектора, заявленного образом Швондера, его своеобразной «женской ипостасью».

Рассматривая сюжетно-композиционное своеобразие повестей М Булгакова и А.Житинского, отметим, что она связана с реализацией внутренне оппозиционных бинарных мотивов разрухи/созидания и очеловечивания/одичания. Сюжет фантастического допущения в произведении А. Житинского (как и в случае с повестью «Собачье сердце») позволяет глубоко и всесторонне раскрыть авторское понимание феномена «нового человека». Для двадцатых годов XX века «новый» человек–это человек, получивший власть по праву социального происхождения, принадлежности к пролетариату как господствующему классу, осознающий себя хозяином жизни и соответственно себя проявляющий. Шариков не обладает ни одним положительным качеством, и все его поступки носят исключительно негативный, разрушительный характер (хамское отношение к

людям, донос на профессора Преображенского, работа в кооперативе по отстрелу собак и т.д.). Дружков – «новый» человек девяностых годов XX века. Он не претендует ни на какое политическое влияние, видя свою задачу в выполнении конкретных дел, позволяющих улучшить жизнь обычного человека (и, конечно же, собак), создать для него (для них) приличные условия для работы и отдыха. Дружков действует по принципу: что не запрещено, то разрешено. Он умело строит свои отношения с людьми, от которых зависит его деятельность, обладает способностью уходить от конфликтных ситуаций, предпочитая заниматься делом, которое представляется ему действительно нужным. Гибель Дружкова predetermined, так как он один пытается изменить сложившийся уклад жизни. Перспектива осуществления преобразований в стране определяется А. Житинским как возможная при условии многочисленности желающих и способных это осуществлять. (На сюжетном уровне эта перспектива обозначается предложением Дружкова Борменталю очеловечить как можно больше собак, превратив их в трудолюбивых и порядочных людей).

Образы собак и людей в повести являются антиподами. Агрессивные, злобные и почти всегда занятые либо приобретением либо распитием горячительных напитков – такими предстают жители Дурынышей. А о собаках Дружков справедливо говорит, что «никто никогда и нигде не видел пьющую, курящую или ругающуюся собаку» [4]. Подобного рода противопоставление заявляет смысловую оппозицию «человек—животное». Эта оппозиция является частью более сложной оппозиции «человек—мир». С тех пор как человек выделился из мира природы и осознал это, он, как биологическое существо, вынужден был приспосабливаться к условиям этого мира, понимая и принимая его враждебность по отношению к себе. Этой враждебности человек противопоставил два собственно человеческих способа выживания (цивилизацию и культуру). Такова традиционная, отражённая в культурологии, точка зрения. В повести А. Житинского, как видим, оппозиция «человек — животное» наполнена противоположным

смыслом: носителем идей культуры и цивилизации становится именно животное (очеловеченное). Исключением в данном плане можно считать образы интеллигенции, однако, если в повести М.Булгакова Преображенский и Борменталь, действительно, соответствовали статусу интеллигентного человека, то у А. Житинского интеллигенция либо «воюет» (Марина), либо «выживает» (Катя), либо уходит в свой мир (эскапизм), что (в некоторой степени, конечно), демонстрируется в образе внука доктора Борменталья. В повести А. Житинского, таким образом, носителем идеи культуры и цивилизации является только очеловеченный пёс (Дружков). Не случайно в обоих произведениях лейтмотив собачьего сердца является исключительно значимым. Этот мотив обладает амбивалентной семантикой; в повести М.Булгакова и А. Житинского как раз и реализуются его противоположные смысловые векторы. Семантика образа собаки связана, соответственно её качествам, с категориями верности, преданности, доброты. Однако в средние века образ собаки являлся символом палачества. В Западной Европе эмблему собаки приняли католические монахи-доминиканцы, безжалостно искореняя «альбигойские» ереси на юге Франции. На Руси, как известно, эмблему собачьей головы носили опричники Ивана Грозного. Собачья голова, притороченная к седлу коня опричника, символизировала его слепую преданность царю.(считается, что именно из опричнины выводят исследователи факт негативного отношения к символу собаки со стороны Русской православной церкви, осуждавшей кровавый террор стремившегося к единоличной власти Ивана XIV).Выше мы уже отмечали, что в произведениях обоих авторов важное место занимает тема генетической детерминанты характера личности. Но у М.Булгакова «собачье сердце» символизирует ген рабской преданности, которая, в свою очередь, предполагает слепое исполнение чужой воли, воли хозяина (Швондера). В повести «Внук доктора Борменталья» «собачье сердце» символизирует доброту, отзывчивость и отсутствие человеческих пороков. Дружков подчиняется природному инстинкту, смысловое наполнение

которого близко просветительской концепции «естественного человека» Ж.Ж. Руссо.

Обращает на себя внимание, что «просветительский» аспект проблематики обеих повестей связан, в том числе, и с обозначением проблемы ответственности учёного за результаты (последствия) своей научной деятельности. Эта проблема получает в произведении А. Житинского парадоксальное, по сравнению с повестью «Собачье сердце», отражение: Борменталь, как и профессор Преображенский, чувствует свою вину за результат произведённого эксперимента. В обоих произведениях эта вина детерминирована пониманием нарушения закона естественного эволюционного развития природного и социального миров, вмешательства в живую природу, поэтапное формирование социума и отдельно взятой личности. Однако в произведении М.Булгакова основной акцент сделан на результате эксперимента – человекоподобном существе, претендующем на полноту человеческого существования, но в силу своей ограниченности разрушающем все его сложившиеся устойчивые формы. Профессор Преображенский испытывает чувство вины перед теми, кому Шариков приносит несчастья. В повести А. Житинского Борменталь испытывает вину перед самим этим «экспериментальным существом» (Дружковым), человеком, обрекаемым своим создателем на существование в бесчеловечном, нравственно изуродованном мире.

Подводя итоги исследования, можно отметить, что произведения М.Булгакова и А. Житинского при явственном наличии большого количества соотносимых структурных элементов, включённых в активную интертекстуальную игру, концептуально различны. Авторская тенденция утверждения незыблемости нравственных законов и принципиальной неизменности культурных традиций в повести М.Булгакова детерминируется только личностным долженствованием. Благородный мир профессора Преображенского выглядит слишком хрупким на фоне страшных (отражённых и потенциальных) социально-исторических

потрясений, т.е. авторская интенция связана с болью за незащищенность этого мира и пониманием невозможности утвердить категорию гармонии жизни как высшей цели и ценности человеческого существования.

Авторская тенденция в повести А.Житинского прямо противоположна: все герои произведения А. Житинского переживают крах надежд. Конец повести пессимистичен: нет ни «вечных звезд», ни «вечной любви», ни «вечного дома». Везде торжествует «тотальная» разруха и всеобщая шариковщина (дурынышиковщина- Т.В-Ш). Но на уровне авторской интенции в произведении заявлен утопический (в контексте сюжета фантастического допущения), но концептуально оформленный тип нового созидательного и порядочного (главное—в единстве этих составляющих) отношения к жизни, способного «обустроить» Россию.

Итак, рассматривая повесть А.Житинского «Внук доктора Борменталья» как структурно-семантический компонент «булгаковского текста», отметим, что в произведении А.Житинского используются вариативные трактовки претекстовых образов-персонажей, получают развитие отдельные сюжетные элементы исходного текста, актуализируются в прямой или диалогической форме «булгаковские смыслы». Интертекстуальные связи между повестью А.Житинского и претекстом осуществляются на уровне ономастических цитат (имена, названия), на уровне семантических цитат (отдельные описания, обыгрывание единых проблемно-тематических комплексов), на уровне структурных цитат (заимствование фабульных элементов, способов повествования, особенностей композиции, хронологической организации и т.д.). В целом тип интертекстуальности, выявленный в рассматриваемых произведениях, может быть охарактеризован как реализация механизма «притяжения-отталкивания». Функционирование этого механизма позволяет значительно обогатить «булгаковский код» в русской литературе и включить его в широкий социокультурный контекст.

1.Харитонов З.Формы диалога с М.А.Булгаковым в современной отечественной прозе (1980-е -2000-е годы):автореф....канд филол. наук-

Казань, 2009//URL: <http://cheloveknauka.com/formy-dialoga-s-m-a-bulgakovym-v-sovremennoy-otechestvennoy-proze> (дата обращения 13.01.16)

2.Словарь иностранных слов

//URL:http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/34060/СПИН (дата обращения 13.01.16)

3.Палимсест//Энциклопедия

культурологии//URL:http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/1080/Палимпсест (дата обращения 13.01.15) 4.Житинский А.Внук доктора Борменталья// URL: [http://modernlib.ru/books/zhitinskiy_aleksandr/vnuk_doktora_bormentalya/read/\(13.01.16\)](http://modernlib.ru/books/zhitinskiy_aleksandr/vnuk_doktora_bormentalya/read/(13.01.16))

«Христианский дискурс» в современной русской прозе.

В современной русской литературе была зафиксирована некая «точка возврата» к тем базовым ценностям, которые, однажды заявленные, выступают своеобразным «этическим магнитом» для явлений искусства. В современной литературе исследователи Н. Лейдерман и М. Липовецкий выделяют течение, «связанное с переосмыслением масштабных религиозно-мифологических систем путём создания современных версий Священного писания» [1: 100]. В таких произведениях, считают исследователи, «с одной стороны, раскрывается трагедия богооставленности, демонстрируя провал надежды на всеобщее и универсальное спасение, а с другой – отстаивается способность отдельного человека привносить свои собственные, личные смыслы в экзистенциальный хаос и, сопрягая свои смыслы со смыслами другого, тоже частного, тоже заброшенного человека, создать метафору всеобщей связи явлений в пространстве собственной судьбы» [1: 101]. К числу таких произведений относятся произведения Д. Шарова «Репетиция», Ф. Горенштейна «Искушение» и «Псалом», А.Иванченко «Монограмма», А. Слаповского «Первое второе пришествие» и некоторые другие.

В диссертации «Проза А.Слаповского: вопросы поэтики» М.В. Курылёва определяет значимость творчества писателя для современной

литературы и достаточно подробно рассматривает целый ряд вопросов, связанных со спецификой его поэтики. В частности, она выделяет такие особенности, как поливалентность символики, игровое конструирование, вариативность как доминанту сюжетостроения, жанровые трансформации, в том числе широкое использование притчеобразных конструкций.

Сам А.Слаповский так характеризует специфику своего творчества: «Люблю брать избитые, заезженные сюжеты, «почистить» их, «обновить»... сюжеты, в которых мои герои начинают свой путь одними, а в конце обнаруживают в себе что-то новое, что раньше не замечали или не знали о себе» [2]. Сюжет романа «Первое второе пришествие» именно таков: обращаясь к «евангельскому» событийному ряду, автор конструирует на его основе трагическую историю нового Христа, виртуозно обыгрывая все знаковые составляющие «прасюжета». Можно отметить, что в качестве основного приёма игровой стратегии А.Слаповский использует профанацию, точнее, прозаизацию события, явления, поступка, представляя их «сниженные», бытовые, порой акцентированно непристойные варианты. Прозаизация создаётся путём указания «сниженной» детерминанты поступка со стороны субъекта действия или путём укоренённости самого события или явления в «прозе жизни», включённости его в некий ряд качественно однородных явлений, характеризующих своеобразие конструируемой автором художественной действительности. Так, факт рождения Петра Салабонова (нового Христа) без участия законного мужа его матери Марии детерминируется всепоглощающим алкоголизмом последнего; прозрение Иоанна – его душевной болезнью, причиной которой стала детская психологическая травма (мальчик стал свидетелем убийства деда отцом); Иоанну отрезает голову стеклом, вытасненным из форточки окна больничной палаты, городской сумасшедший и т.д. Знаковые вехи жизни Иисуса (обретение дара исцеления страждущих, дара сотворения чуда, сюжет предательства, мученическая кончина) включены в чудовищную реальность с узаконенной преступностью, обыденностью, преобладанием животных

инстинктов, садизмом, развратом и при всём этом некой возвышенной отрешённостью жителей Полынска. Хронотоп путешествия Петра Салабонова реализует модель пространственной протяжённости и утверждает качественное однообразие жизни в любой географической точке России. Категория времени в произведении не является семантически значимой. Эта особенность связана с тем, что само обращение к «евангельскому» сюжету определяет принадлежность его к смысловому полю Вечности. Обратимся к образу Петра Салабонова. В этом образе реализуется и архетип «высокого» героя (Н.Трубецкой) русской волшебной сказки, и столь значимый для русской культуры архетип юродивого, и поликультурный архетип Иисуса Христа (божества, страдающего за людей). Отражение специфики душевной жизни Петра Салабонова выражает национальный компонент произведения, духовной жизни – конфессиональный. Душа героя чиста, но предельно распахнута для мира. Этой открытостью, отсутствием осознаваемых (!) нравственно-этических границ определяется и вовлечённость героя в порочность «мира сего» (ленивое, потребительское отношение к жизни, греховное сожительство с тёткой и тому подобное), но и формируется потенциал будущей духовности (в детстве Салабонов, будучи намного сильнее своих сверстников, никогда не принимал чью-либо сторону, легонько поколачивал и правых, и виноватых: «Я за всех», – отвечал Петруша; «наберёт грибов, домой нести лень, всё ведро понижет на сучья для зверья» [3]).

Процесс «одухотворения» героя представлен в произведении длительным и градационным. Знаки принадлежности к божественному статусу воспринимаются им сначала с пренебрежением, затем – с сомнением, далее – со злостью от неотвратимости грядущих изменений в образе жизни. А. Слаповский отражает диалектический процесс постепенной вовлечённости героя в духовную жизнь. Нам представляется любопытным, что в этом процессе зафиксированы те особые «струи православия», которые выделял в своей статье «О характере русской религиозной мысли XIX века

«Н.Бердяев. Этап аскезы, внутреннего очищения героя связан с преодолением физических и духовных искушений (сорокадневный голод, в результате которого Салабонов едва не умер, отказ от плотских радостей и т.д.). Следующий этап связан с «православным космизмом», теофанией, ощущением Бога в тварном мире. Этим определяется особая жалость Салабонова к животным («половину ягоды ел, другую отдавал волкозайцу») и сострадательность к человеческой боли. Высший этап духовной жизни Петра Салабонова отражает «антропологически-эсхатологическую струю» в православии и связан с осознанием героем своей миссии и свободного принятия решения её исполнить.

Завершение земной судьбы Петра Салабонова (кроткое принятие им мученической смерти и последующее исчезновение его тела из морга), представляя собой вариацию финала «евангельского» сюжета, окончательно оформляет смысловую доминанту образа героя как нового воплощения Иисуса Христа. Его миссия— воззвание к людям, «сокрушение сердца» по поводу чёрствости их душ и духовного убожества, утверждение печальной истины о неготовности людей ко второму пришествию Спасителя, но и упование на возможность разорвать «дурную бесконечность» российской действительности обращением к истинной вере. В контексте произведения носителями этой веры являются те, на кого особо указывается в Евангелиях: юродивые (« блаженны нищие духом...») [4: 7], дети («истинно говорю вам,если не обратитесь и не будете как дети, не войдёте в Царство Небесное ...») [4: 25]) и женщины («держай, дочь! вера твоя спасла тебя...») [4: 13]. Итак, в романе « Первое второе пришествие» А. Слаповский использует игровые приёмы работы с «евангельским» сюжетом, используя его «сниженный» вариант. Однако эта поэтическая парадигма служит созданию «антимира»,реализация позитивного варианта которого требует воплощения высоких нравственно-этических принципов.

1. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: В 3-х кн.. – кн.3. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 160 с.

2. Встреча с Алексеем Слаповским в ЯОУНБ им. Н.А.Некрасова // URL: http://www.rlib.yar.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=924&Itemid=401 (дата обращения 29.05.2016).
3. Слаповский А. Первое второе пришествие: Роман / А.Слаповский. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. // URL: http://www.libok.net/writer/1891/kniga/33256/slapovskiy_aleksey_ivanovich/pervoe_vtoroe_prishestvie/read (дата обращения 02.05.2016).
4. Новый Завет // Библия: книги священного писания Ветхого и Нового завета. – М.: Российское библейское общество, 2002. – С.3 – 303.

В контексте «христианского» дискурса также предлагается рассмотрение таких произведений, как «Первый из первых или дорога с Лысой горы» В.Куликова и «Гость камеры смертников или Начальник тишины» инока Всеволода (Филиппева). Каждое из произведений, представляя собой один из вариантов преломления «евангельского сюжета» в художественной литературе, отражает авторскую модель мира в её онтологической и аксиологической специфике.

Роман В.Куликова «Первый из первых или дорога с Лысой горы» (1995) является сиквелом романа М.Булгакова «Мастер и Маргарита». Естественно, что в произведении В.Куликова находят своё продолжение некоторые сюжетно-событийные линии романа -«претекста»; соотнесённость с романом М. Булгакова явственно просматривается и в жанровой специфике, и в художественной структуре романа «Первый из первых или дорога с Лысой горы». В романе М.Булгакова, как известно, «евангельский сюжет » был сконцентрирован в четырёх главах и структурно представлял собой «роман в романе» (роман Мастера в романе о Мастере). Фрагментарность изложения «евангельского сюжета» была детерминирована использованием различных композиционных форм (рассказ Воланда (суд над Иешуа Га - Ноцри), сон Ивана Бездомного (казнь Иешуа), чтение Маргаритой рукописи романа, возвращённой после бала

Воlanda (повествование о событиях, происходящих после казни Иешуа)). В романе В.Куликова «евангельское» и современное выступают сосуществующими, время от времени даже одновременно (например, директор тверского кинофестиваля Дикообразцев, садясь в роскошный лимузин для встречи со спонсором мероприятия Дэвэлишем Импом, сначала «включается» в иное «смысловое пространство» (пространство Древней Иудеи) , где подвергается мучениям, физическим и моральным: «...Дикообразцев с восторженной лёгкостью шагнул навстречу чёрному нутру лимузина... И тут же оказался лежащим на плохо оструганном деревянном кресте с руками, раскинутыми вдоль перекладины...»(2,30).

Своеобразие приёма «мистического реализма», активно используемого В.Куликовым, проявляется в сиквеле намного более явственно, чем в «претексте» (у М.Булгакова практически всегда предполагалась двойная детерминанта событийного ряда: реалистическая и мистическая). Механизм включения «евангельского сюжета» носит в романе В.Куликова игровой характер, заявленный преимущественно через актуализацию побочной сюжетной линии, связанной с образом секретаря Понтия Пилата Иоанна (обратим внимание на знаковость имени, отсылающего к имени одного из евангелистов; в романе «Мастер и Маргарита» также обыгрывалось имя одного из евангелистов – Левия Матвея (Матфея)).

В своём произведении В.Куликов использует игровые механизмы для выражения идеи доминирования антропоцентрического компонента в христианском учении. Как известно, на сегодняшний день принято говорить о широкомасштабном кризисе, охватившем всю духовную сферу современной цивилизации: «В гуманитарных науках кризис сказывается в отсутствии объединяющей основы, единой эпистемы гуманитарного знания. Усилия преодоления кризиса направляются к отысканию такой основы в обращении к деятельностному и энергийному дискурсу (взамен эссенциального), к языку гуманитарных стратегий и практик... В богословии

же ведущей стратегией обновления выступает так называемая антропологизация...»(3).

В произведении В.Куликова данный антропологический аспект становится определяющим, структурирующим и концептуальную парадигму, и сюжетно-событийный ряд произведения. Секретарь Понтия Пилата Иоанн – под впечатлением от увиденного и услышанного на суде над странным философом– духовно преображается, что позволяет ему продолжить дело Учителя (в широком ,конечно же, смысле, ибо непосредственным учеником Иешуа Иоанн не был). Понимая, что его обязательно будут искать, он называет себя Вар- Равваном (именем разбойника, отпущенного в честь праздника Пасхи) и под этим именем далее странствует, проповедуя идеи добра и любви. Доминанта его учения связана с христианской концепцией «живой» истины. В Евангелии Христос выявляет безграничность и подлинность истины: «Я есмь путь и истина и жизнь; никто не приходит к Отцу, как только через Меня» (4,Иоан.14:6). В своей книге «Человек против Бога» иеромонах Серафим (Роуз) отмечает, что «...истины, которая даёт вечную жизнь и свободу, нельзя достичь человеческими средствами, она может быть дана только в Откровении свыше Тем, Кто имеет власть её дать. Путь к этой истине узок, и большинство людей не находят его...Однако нет человека, который не искал бы истину, потому что его таким создал Бог, Который сам истина» (5).

В романе В.Куликова подлинность «живой» божественной истины демонстрируется через эпизоды, связанными с проповедями Вар-Раввана и отражающими силу их воздействия на слушателей. Так, под влиянием учения Вар-Раввана блудница Анна оказывается способной не только осознать свой грех, но и публично покаяться, и принять решение о новой праведной жизни. Под влиянием учения Вар-Раввана не только отец блудницы Анны, но и все жители Гинзы, откуда она родом, отказываются от исполнения страшного наказания, имеющего силу закона (забить грешницу камнями). В их сознании впервые появляется мысль о

возможности прощения, а в душах рождается жалость к другому человеку. Абстрактный закон нивелируется живой человеческой болью и способностью к сочувствию и состраданию. Жители Гинзы ценой собственных жизней до последнего защищают Анну от легионеров, в их измученных и, казалось бы, опустошённых от бесконечных жизненных невзгод душах, рождается свет: в человеке побеждает человеческое. Истинное животворящее слово Вар - Раввана привлекает к нему всё больше сторонников, которые не только слушают его, но и слышат, и за его идеи готовы пожертвовать жизнью (например, эпизод с мальчиком Сабиной, выдавшим себя за Вар-Раввана и принявшим за него смерть на кресте; эпизоды с Марией, пастухами и т.д.) Под влиянием учения Вар-Раввана трансформируется сознание и таких, казалось бы, однозначно негативных образов-персонажей, какими изначально заявлены кровожадный легат Станий или жестокий блюститель закона Толмай. В современном плане слово Дикообразцева (современного воплощения Вар-Раввана), взывающее к сердцам погрязших в меркантильной повседневности обывателей (и политиков, и творческой «элиты»), останавливает четвертование Заваркина – показательную казнь, символизирующую полнейшую духовную деградацию современного человека.

Лейтмотивным образом в романе В.Куликова выступает образ кольца (перстня), которое на сюжетно-событийном уровне является знаком избранности его носителя как причастного к истине Учителя, в концептуальном же плане кольцо символизирует бесконечность духовного пути и «надмирность», имманентность избравшего этот путь. Таким образом, в произведении В. Куликова «Первый из первых или дорога с Лысой горы» структурно-семантической доминантой выступает антропоцентрическая модель, воплощенная в сюжете сменяемости героев, одухотворённых и облагороженных идеей любви к ближнему как единственной земной истины, достойной уважения и утверждения.

Произведение В. Филиппева «Гость камеры смертников или Начальник тишины» (2003) определяется самим автором как «повесть – притча для потерявших надежду» и, следовательно, доминирующим семантическим кодом повествования становится поиск и обретение героями духовных первооснов жизни, позволяющих понять и принять её драматизм (а–чаще–трагедийность) как ситуативное отражение диалектики бытия и как концептуальное понимание «неисповедимости» путей, которыми человек приходит к Богу. Обретение истинного смысла жизни связано, следовательно, с актуализацией в тексте христианского комплекса мотивов (искушения/греха/покаяния/искупления/прощения). Каждый из ищущих истину образов-персонажей «включается» в ситуацию выбора, определяющую, в конечном итоге, его жизненную позицию. Сюжетно-событийный ряд произведения может рассматриваться как своеобразный диалог с романом Ф.М.Достоевского «Преступление и наказание»: в нём репродуцируются образы убийцы и блудницы, их случайной, но судьбоносной встречи. Однако, если в романе Ф.М.Достоевского Соня Мармеладова помогает Раскольникову прийти к Христу, и вместе они обретают возможность духовного обновления и жизни вне греха, то в произведении Филиппева используется вариативная модель: бывший зэк Влас спасает «заблудшую душу» Василису, каждый из них становится жертвой силы, препятствующей их духовному освобождению, но потерпевшей неудачу и потому обрекшей их на смерть. В обоих случаях эта сила олицетворяется в поливариантном образе Князя /Князева: криминального авторитета, «крышующего» бордель и инсценирующего самоубийство Василисы за отказ последней продолжать работать в нём/майора милиции, натравливающего на Власа (якобы стукача) оголтелых головорезов-зэков. В произведении обыгрываются и другие ипостаси этого образа: депутат, психотерапевт, руководитель благотворительного фонда, сокращённое наименование которого прочитывается как САТАНА. Причастность Князева к полюсу тьмы однозначна, но наличие среди

образов-персонажей некоего именуемого Князем «сиятельнейшим» (красавца со змеиной чешуёй, появляющегося в старинном зеркале), выявляет иерархическую модель полюса тьмы, градационный уровень Князева в контексте которой не является первостепенным.

Очень определённо обозначен в произведении полюс света. В его художественном воплощении можно выявить «эксплицитный» и «имплицитный» уровни. Прежде всего следует отметить, что одним из образов-персонажей произведения является таинственный Гость камеры смертников, исповедывающий приговорённых и далее принимающий за них смерть (казнимый за Власа, например); иной вариант его появления – чудаковатый незнакомец, закрывающий собой потенциальную жертву (спасший от физической смерти киллера с «душой младенца» Замоскворецкого и от духовной смерти – Власа). В контексте произведения этот образ однозначно выступает человековоплощённым Богом («эксплицитный» уровень полюса света).

«Имплицитная» проекция Бога в произведении многопланова. Во-первых, это – Голос, провозглашающий истину («Даже в тюрьме сквозь решётку, видны звёзды...Напрасно ставят капканы на тех, у кого есть крылья...»(8)).Проявление Бога осуществляется и через сновидения. Так, в снах санитара и охранника морга Архипыча автор «Братьев Карамазовых» формулирует открывшуюся ему Истину всеобщей любви и прощения (если бы все люди встали перед всеми на колени...).В снах Жана (Замоскворецкого) о кончине братьев Бориса и Глеба, по-христиански смиренно принявших смерть от руки старшего брата Святополка и не осквернивших себя не только братской кровью, но и злым словом или помыслом, сублимируются мучительные угрызения совести Замоскворецкого о безвинно пролитой им крови и инициируется его духовное преображение. На сюжетно-событийном уровне эта трансформация воплощается в сюжете смерти/воскресения героя (игровой элемент, блестяще используемый Филиппевым, воссоздаёт многоплановую амбивалентную

ситуацию многосубъектной заинтересованности в смерти героя, подлинной или мнимой (его самого, получающего возможность начать жизнь с «чистого листа»; Архипыча, ощутившего потенциальную способность «новопреставленного» к возрождению; представителей следственных органов, мечтающих победоносно завершить многомесячную операцию по поимке преступника ; Князева, мстящего Замоскворецкому за отказ в очередной раз выполнить функцию киллера)).

Божественное всеобъемлющее присутствие осуществляется в произведении и через включение «вставного жанра»– рукописи духовного содержания монаха-пустынника, случайно найденной отцом Серафимом. Фрагментарность композиционного включения этой рукописи воссоздаёт этапы сложнейшего пути духовного прозрения и обретения человеком подлинной непоколебимой веры. «Имплицитное» воплощение Бога реализуется в произведении и через мотив предчувствия (чувствуют трагические моменты в жизни детей матери Власа и Василисы, предчувствует изменения в своей жизни Замоскворецкий, жена и сын приговорённого к смертной казни Александра Алконоста (семантика фамилии амбивалентна, так как связана с названием райской птицы), предчувствуют скорую с ним встречу).

Ещё один вариант «имплицирования» Божественного – активное включение в произведение категории случайного (встречи, беседы, совпадение намерений, идентичность воображаемого и происходящего). Божественное воплощение проявляется и в наличии «нравственного камертона» в душах некоторых героев, контролирующего или моделирующего (чаще) варианты их поведения (Влас почему-то жалеет и не убивает свидетельницу преступления; мучительно переживает своё отторжение от чистой жизни Василиса (а–позднее–и её подруга), мучается угрызениями совести Замоскворецкий; ощущает свою неприкаянность до момента принятия крещения Влад).

В данном случае нам представляется уместным обратиться к учению И.Канта о нравственности. Великий немецкий философ полагал, что поступок приобретает моральное качество только тогда, когда он совершается ради долга, ради уважения к моральному закону. Следовательно, если нравственность не несёт в себе каких-либо практических благ для человека, следовательно, она детерминируется высшим законом, разумом, мировой душой, мировой волей (возможны и другие номинативные варианты), то есть Богом. Следовательно, наличие нравственного чувства в человеке есть неоспоримое доказательство бытия Божия в мире, а суть человеческого пребывания на земле определяется как верность этому Бытию (в рукописи, найденной Серафимом, указывается, что Господь «щедро дарит благодать и её нужно беречь, как зеницу ока; нужно дорожить благодатным состоянием и помнить, что если оно отнимается, то это наши нечистые мысли и дела прогоняют его»(7)). Как видим, структурно-семантической моделью, определяющей специфику произведения, становится концепция боговоплощённости в мире и наличие в душе человеческой чуткости в ощущении «отпадения» от этой целостности и благодати.

Итак, в романе В.Куликова «Первый из первых или дорога с Лысой горы» доминирует антропоцентрическая модель; в романе В. Филиппева «Гость камеры смертников или Начальник тишины» – христоцентрическая модель. Каждый вариант представляет собой один из возможных путей постижения человеком духовной сущности бытия и тем самым моделирования личностной аксиологии.

1.О.А.Дашевская Проблемы изучения христианских аспектов русской литературы XX века в постнеклассическую эпоху//Вестник Томского университета.2013.№377,URL:<http://www.lib.tsu.ru/mminfo/000063105/377/image/377-016.pdf> (дата обращения–15.05. 2016)

2.В.Куликов Первый из первых или дорога с Лысой горы. –Тверь: Издательский дом Первопечатник,2005.

- 3.С.Хоружий Некоторые выводы для современной проблематики Е(естественной)Т(еологии),URL:http://www.redov.ru/filosofija/estestvennaja_teologija_v_svete_isihastskogo_bogovidenija/p4.php (дата обращения–15.05. 2016)
4. Новый завет.– Москва: Российское библейское общество,2002.
- 5.Иеромонах Серафим (Роуз) Человек против Бога,URL:<http://www.pravoslavie.ru/put/2508.htm> (дата обращения–15.05. 2016)
6. И.А. Казанцева Православная аксиология в русской прозе XX– XXI веков: автореф.дис. ...док.фол.наук:10.01.01. –Тверь,2010, URL:<http://diptext.ru/docs/300/index-21827.ht>(дата обращения–15.05. 2016)
- 7.Инок Всеволод (Филипьев) Гость камеры смертников или Начальник тишины:Роман,URL:<http://www.russianinok.org/books/nachalnik/page.php?page=page.h> (дата обращения–15.05. 2016)

ПРИМЕРЫ АНТИУТОПИЙ

СКАЗОЧНО-МИФОЛОГИЧЕСКАЯ АНТИУТОПИЯ

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; кошунственно 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 вожаемых 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 непрояснённым 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 двоится 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 его 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.-528с.// URL: [http://www. diusserr.com/contents/371787.html](http://www.diusserr.com/contents/371787.html)(дата обращения –1 октября 2016)
- 2.Славникова О.2017:Роман/ О. Славникова. - М.: Издательство Вагриус,2007.— 515с.
- 3.Бажов П.П. Уральские сказы/П.П.Бажов. – М.: Правда,1988.-480с.

ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ АНТИУТОПИЯ

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/derdyaev /istoki/06. html](http://www.vehi.net/derdyaev/istoki/06.html) (дата обращения 5.05.2016).
- 2.Войнович В. Москва 2042// URL: [lib. rus/ ec/d/59677](http://lib.rus.ec/d/59677) (дата обращения 5.05.2016).
3. Маркс К., Энгельс Ф. Манифест Коммунистической партии // URL: [www. manifesta. narod. ru/rtsxt. html](http://www.manifesta.narod.ru/rtsxt.html) (дата обращения 5.05.2016).
- 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/](http://www.aspu.ru/images/lile/autorefs/) (дата обращения 5.05.2016).

Примерная тематика рефератов

1. Интертекстуальность как свойство современной прозы (текст по выбору)
2. Роль мифа в конструкции современного текста (текст по выбору)
3. Проблемно-тематическое, жанрово-композиционное, стилистическое своеобразие произведений Т. Толстой/Л. Улицкой/Л. Петрушевской.
4. Фольклорные формы («страшилки», былички, анекдоты) и их трансформация в современном тексте.
5. Особенности семантики и структуры произведений В. Пелевина (по выбору).
6. Современная антиутопия (В. Аксенов, О. Славникова, Т. Толстая).
7. Проблематика и поэтика романа Г. Владимова «Генерал и его армия» («Прокляты и убиты» В. Астафьева).
8. Фэнтези в современной отечественной литературе.
9. Русская история и возможности ее интерпретации в современной прозе.
- 10 «Остров Крым» («Московская сага») В. Аксёнова: основная проблематика, образная система, жанровая специфика.
11. Анализ одного из сборников В. Токаревой: основные концепты, композиционные приёмы, особенности психологизма.
12. Семантика названий в «женской» прозе и ее связь с содержательным и структурным началами произведений.
13. Издательские проекты как явление современной литературы.
14. Фольклорные мотивы и их трансформация в современной фантастике.
15. Основные формы современной фантастики («фэнтези», «космическая опера», боевик, хроника, сага).

16. Специфика жанровых контаминаций (формы романа-хроники, романа-жития, романа-воспоминания и др.).
17. Характеристика «авторских» жанров.
18. Биография писателя как текст. К вопросу об автобиографизме произведений С. Довлатова (Е. Гришковца).
19. Образ времени и приемы его художественного воплощения в произведениях Л. Улицкой
20. Притчевое начало в современной русской прозе.
21. Трансформация формы романа в современной прозе.
22. Жанровая специфика прозы Д. Рубиной (жанры эссе, рассказа, романа).
23. Мир детства и специфика его реконструкции в рассказах Т. Толстой.
24. Композиционная структура романов А. Слаповского (по выбору)
25. Мифологическая составляющая в романах Л. Улицкой и ее художественная функция.
26. Своеобразие организации и особенности временной системы в произведениях И. Полянкой.
27. Бытовое и натуралистическое как элементы поэтики С. Василенко.
28. Менипеевая форма в творчестве Л. Петрушевской
29. «Архипелаг Гулаг» А. Солженицына: художественное и документальное начала.
30. Фольклорная составляющая в современных текстах (на примере произведений А. Кабакова, Т. Толстой и других писателей).

Примерные вопросы для зачёта:

1. Специфика социокультурной ситуации 1990-2000гг
2. Понятие о постмодернизме: философско-эстетические принципы, специфика функционирования
3. Постмодернизм в русской прозе конца XX – начала XXI веков (произведения по выбору).
4. Реалистическая проза конца XX века (произведения по выбору).
5. Понятие о постреализме в русской литературе конца XX – начала XXI веков.
6. Проза Л. Петрушевской как художественная система (характеристика одного из дискурсов).
7. Художественное своеобразие романа Т. Толстой «Кысь».
8. Специфика художественного времени в произведениях Л. Улицкой (анализ одного произведения по выбору).
9. «Лаз» В. Маканина: проблематика, жанровое своеобразие.
10. Жанр антиутопии в современной русской литературе (анализ одного произведения по выбору).
11. «Христианский» дискурс в современной русской прозе. Анализ одного из произведений по выбору.
12. Понятие о римейке. Анализ одного из произведений по выбору.
13. «Возвращённая литература» (характеристика произведения по выбору).
14. Поэма Вен. Ерофеева «Москва - Петушки»: проблематика, «карнавальная природа» произведения, жанрово-композиционная специфика, амбивалентность образа Венички.
15. «Школа для дураков» Саши Соколова как произведение постмодернизма. Модернистские черты в произведении.
17. Особенности проблематики и поэтики романа Г. Владимова «Генерал и его армия». Дискуссионные отзывы о произведении.

18. Особенности развития современной отечественной драматургии (творчество одного из драматургов по выбору: В. Леванов, М. Угаров, Н. Садур и др.).
19. Особенности развития современной отечественной поэзии. Творчество Т. Кибирова (Д. Пригова /Л.Рубинштейна/ С. Гандлевского: по выбору)
20. Тема истории и её преломление в современной литературе.
21. «Чапаев и Пустота» В. Пелевина: особенности проблематики и поэтики.
22. Творчество В. Пелевина (общая характеристика).
23. «Пушкинский дом» А. Битова: жаровое и сюжетно-композиционное своеобразие.
24. «Женская проза» в отечественной литературе: специфика явления.
25. Массовая и элитарная литература.
26. Тема «человек и время» в современной отечественной литературе.
27. Особенности творчества Ч. Айтматова 80-90-х годов XX века (романы «Плаха», «Тавро Кассандры»).
28. Притчевое начало в произведениях современной литературы (В. Маканин, А. Слаповский, А. Кабаков и др.)
29. Творчество А. и Б. Стругацких (с середины 80-х годов XX века).
30. Фэнтези в отечественной литературе. Творчество Макса Фрая.

Глоссарий (словарь терминов)

Альтернативная история – жанр фантастики, посвящённый изображению реальности, которая могла бы быть, если бы история в один из своих переломных моментов (точек бифуркации) пошла по другому пути.

Дискурс – многозначное понятие; особые способы организации устной или письменной речи; тип прагматической текстовой структуры, построенной по специфическим правилам.

Интертекстуальность – термин постструктурализма; в постмодернизме интертекстуальность выступает как основной способ создания текста на основе «чужих» текстов.

Концептуализм (концептуальное искусство) – это искусство идеи, когда художник создаёт и демонстрирует не столько художественное произведение, сколько определённую художественную стратегию, концепцию, которая, в принципе, может репрезентироваться любым артефактом или просто артистическим жестом, «акцией». Корни концептуализма – в творчестве ряда авангардистских групп 10-20-х годов XX века: футуристов, дадаистов, ОБЭРИУ. В русской поэзии 1970-х-1990-х годов концептуализм выступает своеобразной модификацией соц-арта. В доперестроечную эпоху концептуализм относили к андеграунду (неофициальным явлениям в искусстве). Со второй половины 80-х годов XX века его статус изменился. Авторы: Дмитрий Пригов, Тимур Кибиров, Игорь Иртеньев и др.

Криптоистория (.греч. «Κρυπτός» - «тайный») – жанр фантастики, основанный на фантастическом допущении, что реальная история отличалась от известной читателю, но была скрыта, забыта или сфальсифицирована. Криптоистория изображает реальность, внешне не отличающуюся принятой версии, но показывающую участие в ней иных сил, либо описывает якобы состоявшиеся события, оставшиеся неизвестными.

Мейнстрим—основное направление в какой-либо области (научной, культурной) для определённого хронологического периода. Для художественной литературы выступает как «современный демократический канон текущей литературы, рассчитанный на «широкого читателя»» (С. Чупринин). Мейнстрим связан с литературной модой, но подходит к составляющим её явлениям выборочно, сообразуясь с «охранительными тенденциями в национальной культуре». Выполняет нормообразующую функцию.

Неосентиментализм – литературное течение, актуализирующее «память» культурных архетипов. Главный предмет изображения – частная жизнь (часто и жизнь интимная), осознанная как основная ценность. «Чувствительность» противопоставлена апатии и скепсису постмодернизма. В фиктивном мире на подлинность могут претендовать только чувства и телесные ощущения. К этому течению относится творчество Марины Палей («Кабирия с обводного канала»), Марины Вишневецкой («Вышел месяц из тумана»), Л. Улицкой («Искренне ваш Шурик» , «Медея и её дети»), Г. Щербаковой («Смерть под звуки танго») и другие.

Неонатурализм—течение в современной литературе. Выступает в качестве стилевой системы, проявляется через акцентированное внимание к отталкивающим подробностям быта, низменным проявлениям человеческой природы и т.д.

Паралитература – подобие литературы, литературная продукция примитивного содержательного и художественного качества (например, комиксы).

Пастиш – (итал. Pasticcio— опера, составленная из отрывков других опер) – термин, используемый для характеристики произведений постмодернизма. Многие постмодернистские тексты отличаются сознательной установкой на ироническое обыгрывание различных литературных стилей, жанровых форм, сюжетов и др. Особая (редуцированная) форма пародии.

Перформанс – (англ. Performance-спектакль, представление) – направление в неоавангардистском искусстве 70-х-80-х годов XX века: система действий исполнителя (исполнителей), рассчитанная на публичную демонстрацию (например, создание художественного произведения или другой акции обычно абсурдистского толка). В отличие от хеппенинга, перформанс отказывается от непосредственного вовлечения в действие зрителей, от скандально шокирующих элементов.

Релятивность—относительность. Принцип организации текста, при котором различные его элементы оказываются нестабильными, постоянно немотивированно изменяющимися.

Соц- арт – одно из направлений постмодернистского искусства, сложившееся в СССР в 70-е годы XX века в рамках так называемой альтернативной культуры. Объектом внимания и игровой перекодировки в соц-арте становится массовая советская культура и массовое советское сознание. Целью игры со знаками советской культуры является разрушение советского сознания и советского искусства, порождённого этим сознанием.

Фолк - хистори (псевдоистория, параистория, антиистория) – обобщённое название совокупности претендующих на научность, но не являющихся научными литературно-публицистических трудов и концепций на исторические темы, созданных ,в основном, непрофессионалами с позиций негационизма (негационизм—вид исторического подхода, при котором новая концепция строится на отрицании или игнорировании твёрдо установленных наукой фактов).

Центон – (лат.cento—одежда или одеяло из разноцветных лоскутов) – стихотворение, целиком составленное из строк других стихотворений.

Рекомендуемая литература и интернет-источники:

Абашева М., Воробьёва Н. Русская женская проза на рубеже XX-XXI веков/М. Абашева, Н. Воробьёва. – Пермь, 2007.

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

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 обращения 1.05.2016).

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

Большев А., Васильева О. Современная русская литература(1970-90-е годы)/А. Большев, О. Васильева. – СПб, 2000.

Бреева Т. Н.Национальный миф в русском историософском романе рубежа XX-XXI веков[Текст] / Т.Н. Бреева ;Татарский гос. Гуманитарно -пед. Ун-т, Уральский гос. Ун-т им. А.М. Горького. – Казань: Казанский гос. Ун-т, 2010. –270 с.

Бреева Т.Н. ,Хабибуллина Л.Ф. «Русский миф» в славянском фэнтези/Т.Н. Бреева, Л.Ф. Хабибуллина–М.:Флинта,Наука,2016.–184 с.

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.-528с.// URL: <http://www.diuserr.com/contents/371787.html>(дата обращения 30.04. 2016).

Гордович К. История отечественной литературы XX века/К. Гордович. – СПб, 2000.

- Забайкалов Л., Шапинский В. Постмодернизм: Учебное пособие/Л. Забайкалов, В. Шапинский. – М., 1993.
- Заманская В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века: Диалоги на границах столетий./В. Заманская. – М., 2002.
- 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. – 356 с.
- Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия/И.П. Ильин. – М.: Интрада, 1998. – 256 с.
- Ильин И. Постмодернизм: Словарь терминов/И. Ильин. – М., 2001.
- Казак В. Лексикон русской литературы XX века/В. Казак. – М., 1996.
- Колядич Т.М. От Аксенова до Глуховского. Русский эксперимент. Экстремальный путеводитель по современной русской литературе/Татьяна Колядич. М.: Олимп, 2010. – 352 с.
- Колядич Т. М., Капица Ф.С. Русская проза XXI века в критике. Рефлексии. оценки. Методика описания//Т.М. Колядич, Ф.С. Капица. – М., 2010.
- Курицын В. Русский литературный постмодернизм/В. Курицын. – М., 2000.
- Ланин Б. Русская литературная антиутопия XX века: дис. ...докт. филол. наук: 10.01.02./Б. Ланин. 1993. – 350 с.
- 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. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики/М.Н. Липовецкий. – Екатеринбург, 1996.
- Маньковская Н. Эстетика постмодернизма/Н. Маньковская. – СПб., 2000.
- Маркова Т.Н. Современная проза: конструкция и смысл (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин). – М., 2006. .: МГОУ, 2003. – 268 с.

- Массовая культура: современные западные исследования/Отв.ред. и предисловие В.В. Зверевой; Посл. В. А. Подороги. –М.,2005.
- Мелетинский Е.М. От мифа к литературе: учебное пособие /Е.М. Мелетинский. – М.: РГГУ, 2001. – 168 с.
- Минералов Ю. История русской литературы:90-е годы XX века./Ю. Минералов. – М.,2002.
- Нефагина Г.Л. Русская проза конца XX века: Учебное пособие / Г.Л. Нефагина.– М., 2005.
- Новейшая русская литература рубежа XX - XXI веков: итоги и перспективы: Сборник научных трудов. – СПб., 2007.
- Огрызко В. Русские писатели. Современная эпоха. Лексикон. – М.,2004.
- Русские писатели XX века: Биографический словарь/ Гл. редактор П.А. Николаев. – М.,2000.
- Русская фантастика XX века в именах и лицах/Под ред.М. Мещеряковой. – М.,1998.
- Современная русская литература (1990-е гг. – нач. XXI в.)/Науч. редактор С.И.Тими́на. – СПб.,2005.
- Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий/Под ред. Н.Д. Тамарченко. – М.,2008.
- 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.
- Современная русская литература(1956-2000-е гг.): Учебное пособие./Т.Г. Прохорова, Н.Г. Махихина, А.Э. Скворцов. – Казань: Казан. ун-т,2012. –248 с.

Черняк М.А. Современная русская литература: Учебное пособие./М.А.Черняк. – СПб. – М., 2004.

Чупринин С.Русская литература сегодня: Большой путеводитель./С.Чупринин. – М., 2007. –576 с.

Чупринин С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям /С. Чупринин. – М., 2007. –768 с.

Чупринин С. Русская литература сегодня: Новый путеводитель/С. Чупринин. – М., 2009.

Эпштейн М.И. Постмодерн в русской литературе: Учебное пособие для вузов / М.Н. Эпштейн. – М., 2005.