

УДК 882 (929)

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЫ РОМАНА О.СЛАВНИКОВОЙ «2017»

© Т.Б.Васильева-Шальнева

Данная статья представляет собой исследование романа О.Славниковой «2017». В ней определяется жанровая многоплановость произведения, выявляется ведущая структурно-семантическая модель, обозначается специфика организации художественного пространства, а также рассматривается «мифологический» план романа, связанный с реконструкцией образов уральского фольклора.

Ключевые слова: антиутопия, полисемантика, демифологизация, ремифологизация, симулятивность.

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 приемы сюжетно-композиционного построения.

Антиутопическая составляющая выявляется, во-первых, через временную дистанцированность событийного ряда (действие переносится в недалекое будущее). Во-вторых, автор обыгрывает историческую заостренность антиутопии, гиперболизируя некоторые наблюдаемые тенденции в развитии современного общества. Прежде всего это касается анализа возрастающей агрессивности поведения отдельной личности и социума, воплощающаяся в мероприятии, связанном 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 негативный «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», сравниваемая с «веселеньким казино», в которой по свидетельствам о смерти разыгрываются призы).

В событийной конструкции жанра любовного романа классический «треугольник» трансфор-

мируется в «многогранник», образуемый причудливыми взаимоотношениями Крылова (Ивана), его жены Тамары, любимой женщины Крылова Тани (Екатерины Сергеевны), ее мужа профессора Анфилогова. В частности, обращает на себя внимание форма свиданий Ивана и Тани, которые, не зная ни настоящих имен, 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 обусловлено 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 отчетливым фэнтезийным началом, реализация которого осуществляется путем 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 золоты-

ми 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 землей, а также его переход в иной мир, то применительно к Крылову можно говорить об определенности его судьбы как обретения им вождельных геосокровищ (они с напарником найдут корундовую речку) и – одновременно – неотвратимости гибели). Хитническая линия¹ вводится в произведение и в информационно-познавательном ракурсе, 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 еще в детстве: «Юный Крылов был уверен в том, что картина художника Шишкина “Утро в сосновом лесу” висит у соседей Пермьяковых 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 приемом реализации категории призрачности становится акцентирование в произведении смысловой амбивалентности ряда ситуаций, когда равнозначно состоятельными выступают минимум две детерминанты или перспективы происходящего. Так, встреча на вокзале с загадочной незнакомкой порождает в душе Крылова вопрос о степени ее близости с профессором Анфиловым (провожает Анфилова / посторонняя ему); остается непроясненным характер ее 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 амби-

валентный 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 подвергается 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 воспроизведенными 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

¹ Хита – незаконная добыча самоцветов, золота на Уральской земле со своими правилами, ритуалами.

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 ее 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 ускользящей, 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 двоятся стала» [3: 158]. О.Славникова сначала использует прием демифологизации образа Хозяйки Медной Горы, выявляя в нем человеческую женскую ипостась (Таню). Мужчины вовлекаются ею в 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 забирает 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 Хабибуллина. 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 прин-

ципу идентичности уровня сложности и опасности освоения. Горизонтальное пространство романа обладает протяженностью между «каменным городом» (предположительно, Ташкентом), в котором родился Крылов, и Рифейской столицей, топонимически соответствующей Екатеринбург.

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 соотносительность образа поезда с гигантской змеей позволяет уловить сокровенную мистическую связь между миром «цивилизации» и миром «природы»

как имманентных, но однозначно враждебных человеку.

Таким образом, в произведении реализуется экзистенциальная составляющая смысловой парадигмы, придающая роману философскую глубину и отражающая трагизм мироощущения современного человека, мерцающий сквозь виртуозные игровые механизмы существования.

* * * * *

1. *Воробьева А.Н.* Русская антиутопия XX-XXI веков в контексте мировой антиутопии: дис. ... д-ра филол. наук // URL: <http://www.diusserg.com/contents/371787.html> (дата обращения 23.02.2012).
2. *Славникова О.* 2017: роман. – М.: Вагриус, 2007. – 515 с.
3. *Бажов П.П.* Уральские сказы. – М.: Правда, 1988. – 480 с.

ON FEATURES OF ARTISTIC STRUCTURE OF THE NOVEL «2017» BY O.SLAVNIKOVA

T.B.Vasilyeva-Shalneva

In the article the study of the novel «2017» by O.Slavnikova is presented, the genre diversity of the work is defined, the leading structural-semantic model is revealed, and the specifics of organization of the art space is designated. The «mythological» plan of the novel, connected with the reconstruction the Ural folklore image, is also considered.

Key words: anti-utopia, polysemantics, demythologizing, remythologizing, simulation.

* * * * *

Васильева-Шальнева Татьяна Борисовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX-XXI вв. и методики преподавания Института филологии и искусств Казанского федерального университета.

E-mail: t.b.vs@list.ru

Поступила в редакцию 12.02.2012