

УДК 882(929)

**СПЕЦИФИКА РЕАЛИЗАЦИИ СКАЗОЧНОГО
КОМПОНЕНТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
Ф. ИСКАНДЕРА «КРОЛИКИ И УДАВЫ»
И А. КИМА «БЕЛКА»**

Т.Б. Васильева-Шальнева

Аннотация

В статье представлен анализ вариантов преломления сказочного компонента в философской сказке Ф. Искандера «Кролики и удавы» и в романе-сказке А. Кима «Белка». В сюжетных конструкциях данных произведений этот компонент выступает как механизм трансляции «памяти жанра». Результатом исследования, подтверждающим его актуальность, стало выявление в обоих произведениях экзистенциальной проблематики и осмысление способов её раскрытия в структурно-семантическом аспекте: у Ф. Искандера сказочный код реализуется через «полюсный» мир, структурируемый бинарными оппозициями, которые определяют и социальный, и экзистенциальный планы произведения, а у А. Кима использование сказочной модели способствует оформлению полифонического нарратива и позволяет перевести бытовую план сюжетно-событийного ряда произведения в знаковую событийную реальность.

Ключевые слова: художественная условность, жанровый синтез, дискурс, концепт, смысловое пространство, структурная организация.

Для русской литературы второй половины XX – начала XXI в. характерна актуализация различных форм вторичной художественной условности, в частности сказочного компонента. Сказка может включаться в художественное произведение как вспомогательный элемент, позволяющий более чётко выявить авторскую концепцию (например, в повести В. Белова «Привычное дело» сказки бабки Евстолии используются для характеристики абсурда деревенской жизни, а также для художественного моделирования архетипа русского национального характера). В произведениях может присутствовать какой-либо сказочный (сказочно-мифологический) образ, выполняющий концептуальную функцию (например, образ Хозяина острова в повести В. Распутина «Прощание с Матёрой», образ Царь-рыбы в одноимённом сборнике рассказов В. Астафьева, образ черепахи в романе Т. Пулатова «Черепаша Тарази»). Сказочная жанровая форма может функционировать самостоятельно (яркими примерами являются философская сказка Ф. Искандера «Кролики и удавы», «Настоящие русские сказки» Л. Петрушевской). Достаточно часто наблюдается феномен жанрового синтеза (роман-сказка А. Кима «Белка», повесть-сказка В. Шукшина «До третьих петухов», повесть-сказка братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу»).

Рассмотрим своеобразие проявления сказочного компонента в названных произведениях Ф. Искандера и А. Кима. Специфика выбранных для анализа текстов определяется рядом общих черт:

- 1) принадлежностью авторов к группе русскоязычных писателей;
- 2) функционированием в обозначенных произведениях образов зооморфного ряда (кролики, удавы, белка);
- 3) особенностью жанрового решения (синтез сказки и притчи, романа и сказки).

К изучению творчества Ф. Искандера обращались многие исследователи (например, З.М. Габуниа, Т.Ю. Дормидонова, Л.В. Ерёмкина, Н.Б. Иванова, О.С. Козэль, А.В. Лачинов), однако основное внимание при анализе сказки «Кролики и удавы» уделялось идеологической составляющей её концептосферы (власть и народ). Произведение А. Кима «Белка» рассматривалось в работах В.Ю. Грушевой, С. Семёновой, С. Смирновой, А.В. Поповой, О.Ю. Трыковой и др. Доминирующий семантический аспект этих исследований – концепт творчества и сопутствующий ему образно-понятийный ряд. Вместе с тем и сказка Ф. Искандера, и роман А. Кима включают в себя экзистенциально-акмеологический компонент, который, являясь объектом нашего внимания, и определяет новизну подхода к данным художественным произведениям.

Философская сказка Ф. Искандера «Кролики и удавы» (написана в 1973 г., опубликована в 1986 г.) представляет собой произведение аллегорического характера. 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 здесь через продуманную систему поощрений и наказаний).

Государство удавов строится по принципу жёсткого подчинения лидеру (первоначально Великому Питону, позднее – Великому Удаву-Пустыннику). Каждое 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» (Ф. И.).

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 хочца!»). 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...» (Ф. И.)).

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 перехлёстывает представление о будущем раскаянии» (Ф. И.).

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!» (Ф. И.). 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.

Экзистенциальная проблематика занимает важное место и в романе-сказке Анатолия Кима «Белка» (1984). Творчество Кима формируется на стыке множества философских, этических, религиозных систем и учений, среди которых космизм, натурфилософия, буддизм, христианство (писатель-кореец принял православие в 1976 г.), экзистенциализм. Элементы различных форм миропонимания переосмысливаются писателем, вовлекаются в процесс активного творческого

преобразования, в результате которого рождается уникальный и универсальный художественный мир. Для большинства произведений Кима характерно использование различных форм художественной условности, что мотивировано спецификой его идейно-философских поисков, связанных с осмыслением сущностных вопросов бытия.

В романе-сказке «Белка» синтезируются две парадигмы – онтологическая, связанная с художественным воплощением концептов тайны, судьбы, смерти и бессмертия, и антропологическая, отражающая измерения духовного пространства. В.Ю. Грушевская отмечает, что ведущим принципом структурной организации произведения является принцип метаморфозы, при реализации которого «в романе оказываются задействованными два типа организации условного образа: семантический потенциал оппозиции “человек – зверь” и метафорическое соединение типизированных характеров людей и образов животных» [2, с. 86]. Исследовательница выявляет также амбивалентность этого принципа: с одной стороны, он реализует возможность преодоления природных ограничений, а с другой – обозначает наказание, так как происходит перерождение в существо, стоящее на более низкой ступени эволюционного развития.

Принцип метаморфозы реализуется на уровне сказочного дискурса через мотив превращения, а на уровне романного дискурса – через мотив перевоплощения. Эти мотивы, определяющие специфику образа главного героя произведения Белки, выявляют внешний и внутренний уровни его трансформации.

Генезис мотива превращения традиционно соотносится с отражением особенностей мифологического сознания, основанного на вере в существование тотемного животного как прародителя и хранителя рода. Для русской литературы 70–80-х годов XX в. подобная ситуация является достаточно распространённой (например, отражается в повести Ч. Айтматова «Белый пароход», Т. Пулатова «Черепаша Тарази» и т. д.). В произведении Кима таким тотемным животным является белка, спасающая от неминуемой гибели малыша, оставшегося после смерти матери в лесу в одиночестве. Она же наделила героя способностью менять свой облик в опасные моменты жизни.

Возможность проявления внешнего уровня трансформации при всей её позитивной ситуативной значимости для героя осознаётся им как выражение собственной двойственной природы и, следовательно, человеческой неполноценности. Эта позиция в конечном итоге приводит его к убийству белки, что должно гарантировать обретение новой цельной сущности. Так, предав собственную природу, герой обретает искомое, однако оказывается, что он теряет нечто главное и превращается в «плоского человека», встреча с которым (то есть с самим собой во временном измерении будущего) так ужаснула его когда-то. Так, мотив самопредательства трансформируется в мотив не фактического, но знакового самоубийства (ведь прежнего Белки более не существует).

Прежний Белка обладал также даром перевоплощения, что реализовывало исключительно человеческие параметры его личности: «Перевплощения же происходят у меня при неизменности телесной сущности – просто моя душа вселяется в того или иного человека, и не только, но даже в бабочку или пчелу – и это происходит не по моей воле и в момент, совершенно не предвиденный мною!» (Ким, с. 8). Для наглядного воплощения этого дара автор использует

полифонический принцип в организации повествовательной структуры произведения, субъектами которой выступают: повествователь (Белка), рассказчики (друзья и знакомые Белки), внеличное сознание *Мы* (или, по определению В.Ю. Грушевской, «*Мы*-фрагменты»). Они находятся в иерархической подчинённости друг другу. Голоса рассказчиков порождаются сознанием повествователя и являются своеобразными вариациями его голоса.

«Благодаря условной организации повествования, основанной на фантастической способности к перевоплощению, персонифицированный повествователь приобретает всеведение, способность свободно перемещаться в пространстве, проникать в чувства и мысли других героев... что даёт возможность сопоставлять их субъективные видения отдельных событий... В результате... возникает не столько диалог, сколько взаимодействие, создание эффекта многомерности изображаемого» [2, с. 109]. Внеличное сознание *Мы* функционирует как элемент высшего, надвременного и надсобытийного порядка, вводя информационно-событийный ряд в контекст вечных истин.

Совершив ритуальное убийство, Белка теряет и способность к перевоплощению, то есть лишается собственно человеческого начала (ведь психологический механизм перевоплощения заключается в сопереживании, сочувствии и т. д.). Достигнув желаемого результата, Белка обрекает себя на жалкое существование человека с опустошённой душой и беспокойной совестью. Судьба Белки – пример воплощения в жизнь ложной идеи, ломающей естество, уничтожающей уникальность личности, стандартизирующей, выхолащивающей в ней всё подлинное, живое. Судьба Белки моделирует ошибочную программу человеческого поведения, в основе которой лежит или неспособность осознать ложность идеи, или неумение противостоять ей. В любом случае его судьба – результат его собственного выбора.

В романе представлены и иные жизненные программы, связанные с образами друзей Белки: Мити Акутина, Кеши Лупетина, Жоры Азнауряна (все они, как и Белка, являются художниками). Композиционно судьбы героев представлены ретроспективно – в форме воспоминаний от первого лица или опосредованно, сквозь призму сознания повествователя. Художественное время не совпадает с объективно-событийным, в результате чего прошлое (память), настоящее и будущее (мечта) сосуществуют одновременно, взаимопроникая друг в друга.

С точки зрения значимости личностного выбора наиболее близка судьбе Белки судьба Жоры Азнауряна. Талантливый армянский юноша, имеющий поддержку морального и материального плана со стороны тётки-художницы, Жора достаточно объективен в оценке возможностей самореализации для художника в российской действительности (это практически единственный, слабо акцентированный в романе элемент социальной критики). Получив возможность эмигрировать (мотив счастливой судьбы), Жора её использует, хотя в глубине души ощущает ошибочность этого шага. Его будущая жена – миллиардерша Ева из Австралии – по-своему увлечена искусством, но для неё искусство – это прежде всего выгодное вложение денег. Обращает на себя внимание знаковость имени героини, актуализирующая мотивы искушения и грехопадения. Власть денег становится в конечном счёте разрушительной для Жоры: имея все возможности для творческой самореализации, он предпочитает сомнительные эксперименты,

результаты которых приносят ощутимую выгоду. Осознавая собственную деградацию в профессиональном и личностном планах, Жора Азнаурян предпочитает уйти из жизни и, предчувствуя гибель, отправляется в опасную командировку, где и погибает в результате падения сбитого над Тегераном самолёта.

Иной вариант жизненной модели реализуется через образ Кеши Лупетина. Судьба оказывается жестока по отношению к добродушному матросу, который ощущает своё предназначение не только как творческую самореализацию, но и как передачу профессионального опыта (его мечта – обучать детей живописи). Первый удар судьбы связан с неразделённой любовью к Лилиане, следующий – с невозможностью заниматься любимым делом (деревенская школа из-за отсутствия учеников упраздняется, и Лупетин вынужден работать на скотном дворе), затем следует новый удар – неизлечимая болезнь матери, требующая постоянного ухода за ней. Двенадцать лет тяжёлой, нищей, беспросветной жизни не проходят даром: герой лишается даже желания заниматься некогда любимым делом, ощущая его несовместимость с тем новым Лупетиним, в которого он постепенно превращается (деревенский нелюдимый чудак с сумрачным взглядом). Хрупкая и чуткая душа художника не выдерживает обрушившихся на него невзгод, в результате чего Кеша сходит с ума. Жизненный путь героя оказывается иллюстрацией к его философии: положение человека трагично, так как он обречён на существование между двумя мирами – высшим духовным пространством нравственных идеалов и низменным миром животных инстинктов. Невозможность для героя воспринимать слабого и «конечного» человека в контексте трагического бытия как носителя духовного и, следовательно, преобразующего и гармонизирующего его начала не позволяет ему реализовать творческий потенциал своей личности, хотя собственно человеческий потенциал, связанный со способностью к самопожертвованию, активно выявляется в ситуации с болезнью матери.

Наиболее трагично в физическом плане и наиболее удачно в метафизическом измерении складывается судьба Мити Акутина. Ему, воспитаннику детского дома, начинает помогать учительница литературы Лилиана Борисовна, обратившая внимание на его несомненный художественный дар. После окончания школы юноша поступает в художественное училище, в котором вскоре приобретает репутацию исключительно одарённого и одновременно трудолюбивого учащегося, что предполагает блестящую профессиональную карьеру. Творческой самореализации сопутствует серьёзное чувство к Лилиане, взаимное, многообещающее. Однако роковое стечение обстоятельств разрушает жизненную идиллию: юноша погибает.

Но смерть оказывается для Мити лишь способом трансформации – перехода на иной уровень: на смену его существованию в системе координат физического мира приходит метафизическое воплощение, позволяющее реализовывать два главных человеческих предназначения – любить и творить. Он оказывается единственным из друзей, кто продолжает писать картины, освоив новую форму рисования – «на холстах бытия». Митя выступает в качестве одной из эманаций Великого Живописца, образ которого неоднозначен, как неоднозначна философская картина мира, отражённая в произведении. В контексте пантеистической картины мира Великий Живописец синонимичен природе, в контексте

теологической – равен Богу. Для любой интерпретации знаковым является причастность героя к вечности. В пределах отведённого ему земного отрезка бытия Митя оказывается последовательным и органичным, так как обладает исключительной чуткостью ко всем формам зова судьбы, воспринимаемой им прежде всего как верность призванию. Ранняя гибель героя освобождает его от возможных искушений и отступлений от реализации жизненной программы.

В произведении Кима помимо образа Белки имеется целый ряд сказочных образов (Дюймовочка, Леший, Курочка Ряба), каждый из которых привносит дополнительную семантическую составляющую, но вместе с тем вписывается в единое смысловое пространство произведения. Так, образ Курочки Рябы, соотносимый с образом мамы Лилианы, с одной стороны, символизирует такие человеческие качества, как чрезмерная заботливость, назойливость, навязывание собственной системы ценностей, мещанская вовлечённость в бытовую сферу жизни, неспособность воспринимать окружающий мир во всём его разнообразии. С другой стороны, в произведении актуализируется заложенная в сказке о Курочке Рябе семантика, которая связана с утверждением закономерности и цикличности мироустройства: золотое яичко разбивается, а естественное сохраняется, что противоречит законам физического измерения. Жизнь, следовательно, синонимична надфизическому, духовному измерению, и подлинность существования человека определяется его включённостью именно в это измерение.

Итак, в рамках настоящей статьи были рассмотрены два художественных текста сказочной парадигмы. 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).

В романе-сказке А. Кима «Белка» сказочная составляющая способствует глубине и оригинальности раскрытия авторской концепции мира и человека с акцентированием в ней экзистенциального аспекта. Моделирование вариантов личностного поведения базируется на утверждении категорий любви и творчества как в наиболее полной степени отражающих статус человеческого существования, способствующих преодолению звериных инстинктов в человеке, являющихся важнейшей формой освоения мира в контексте принятия идеи реализации трагической и величественной тайны бытия в кратких пределах человеческой жизни.

Summary

T.B. Vasileva-Shalneva. The Specificity of Realization of the Fairy-Tale Component in F. Iskander's "Rabbits and Boa Constrictors" and A. Kim's "The Squirrel".

The paper presents an analysis of the variants of refraction of the fairy-tale component in the fantastic works of 1970s–80s Russian literature, namely the philosophical tale "Rabbits and boa constrictors" by F. Iskander and the novel-tale "The squirrel" by A. Kim. In the narrative structures of these works, this component serves as a mechanism of transmission of the

“memory of the genre”. The result of the analysis, which confirmed its topicality, was the revelation of the existential perspective in both of the works, and the understanding of the ways of disclosing it in the structural and semantic aspect. In F. Iskander’s “Rabbits and boa constrictors”, the fairy-tale code is realized through a “polar” world structured by the binary oppositions, which determine both social and existential planes of the work. The use of the fairy-tale model in A. Kim’s “The squirrel” contributes to the formation of polyphonic narrative and makes it possible to transfer the everyday-life plane of the event line into the status of symbolic existential reality.

Keywords: artistic conventionality, genre synthesis, discourse, concept, semantic space, structural organization.

Источники

- Ф. И. – *Искандер Ф.* Кролики и удавы. – URL: <http://lib.ru/FISKANDER/kroliki.txt>, свободный.
- Ким – *Ким А.А.* Белка. – М.: Сов. писатель, 1984. – 272 с.

Литература

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.

Поступила в редакцию
18.01.13

Васильева-Шальнева Татьяна Борисовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX – XXI веков и методики преподавания, Казанский (Приволжский) федеральный университет, г. Казань, Россия.

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