



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

**Роман Ольги Славниковой «2017» как современная
антиутопия.**

Выпускная квалификационная работа
по направлению 44.03.05 Педагогическое образование
Направленность программы бакалавриата
«Русский язык. Литература»

Проверка на объём заимствований:

69,44 % авторского текста

Выполнила:

Студентка группы ЗФ -515/075-5-1
Галимова Марьям Мавлетдиновна

Работа рекомендована к защите
« 8 » июня 2018 г.

Зав. кафедрой литературы и МОЛ

Т.Н. Маркова Маркова Т.Н.

Научный руководитель:

доктор филологических наук
Маркова Татьяна Николаевна

Челябинск

2018

1014

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. Антиутопия в современном мире	5
1.1. История становления жанра.....	5
1.2. Особенности жанра антиутопии.....	8
1.3. Антиутопия в современной русской прозе.....	13
ГЛАВА 2. Роман «2017» как современная антиутопия.....	20
2.1 Социальная сатира. Критика утопического проекта	20
2.2 Специфика организации повествования.....	24
2.3. Взаимодействие реального и ирреального в романе «2017».....	28
2.4. Рифейский миф в романе О. Славниковой «2017».....	39
Заключение.....	45
Список использованной литературы.....	47.

ВВЕДЕНИЕ

В последнее время заметно усилился интерес к современной литературе. В произведениях, созданных в русле жанра антиутопии, актуализируются проблемы современного мира. Жанр антиутопии актуален и в наше время. Многие авторы современности пишут свои произведения в антиутопическом жанре, потому что человечество не перестает волновать вопросы о будущем, об идеальном, об истинно правильном. Современные авторы- антиутописты не ищут чью-либо вину в подавлении и отчуждении человека извне его самого, всё это перемещается вовнутрь человека, создавая в нём нечто подобие самодостаточного мира.

Писатели воплощают в своих сюжетах идею глобального противостояния «старого» человечества и новых людей, призванных спасти уже не человечество, а жизнь. Роман Ольги Славниковой «2017» -художественное явление нового времени, которое было удостоено премии «Русский Букер » и премии «Студенческий букер». Актуальность выбранной темы исследования определяется недостаточной изученностью произведения. Роман акцентирует внимание читателя на проблемах настоящего и будущего.

Ольга Славникова вошла в большую литературу в 1999 году с романом «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки», который стал номинантом престижной Букеровской премии. Но настоящую известность писательнице принес роман «2017», привлёкший внимание многих критиков и читателей и ставший лауреатом премии «Русский Букер 2006». Такой успех обусловлен концентрацией в романе актуальных идей времени (экологическая катастрофа, предчувствие кризиса в политике и обществе, грязь и убогость города, поиски смысла) и популярностью жанра (роман-антиутопия о ближайшем будущем). Сама Славникова во многих интервью называла свой роман «остросюжетным» в отличие от «трудной», по ее словам «Стрекозы».

Славниковское «насыщенное авторское письмо, в котором напряженный сюжет искусно инкрустирован нетривиальными образами, любопытными метафорами и точнейшими наблюдениями» [2] многим

обязано уральской мифологии. Она формирует и картину мира романа, и характеры его героев. По мнению К. Юнга, в основе культурно-исторического развития человечества положена трансформация мифа. В культурологической концепции ученого миф занимает очень важное место, через него ученый объясняет связь между личностью и обществом, то есть между индивидуальным и коллективным. [9]

Объект исследования: роман Ольги Славниковой «2017»

Предмет исследования: черты антиутопии романе Ольги Славниковой «2017».

Цель исследования: выявить антиутопические черты романа и специфику преломления в нём рифейского мифа.

Исходя из поставленной цели, были определены следующие задачи:

1. Рассмотреть концепции теоретиков антиутопизма.
2. Выявить черты жанра антиутопии в творчестве современных писателей.
3. Изучить творчество Ольги Славниковой и место в нём романа «2017»
4. Исследовать роман «2017» в качестве романа-антиутопии.
5. Рассмотреть взаимодействие реального и ирреального в романе
6. Рассмотреть Рифейский миф в романе «2017»

Опираясь на исследования Л.М. Юрьевой, А.В. Григоровской, Т.Н. Марковой, Т.М. Колядич мы рассмотрим роман «2017» О. Славниковой, с точки зрения жанра антиутопии, по основным характеристикам антиутопических произведений.

ГЛАВА 1. Антиутопия в современном мире

1.1. История становления жанра

Антиутопия же (от греч. «anti» - против и «utoros» - места, которого нет) - это произведение (обычно эпического рода), в котором изображается социальная и техногенная катастрофа, крах общественных идей, разрушений иллюзий и идеалов.

Впервые термин антиутопия (англ. dystopia, anti-utopia) был введён английским философом и экономистом Джоном Стюартом Миллом в 1868 году.

В ходе исследования, мною было проработано огромное количество литературы. Выявлены характерные признаки жанра антиутопии.

Таким образом, в отличие от утопии, то есть идеального общества, антиутопии проливают свет на эпоху, в которой они появились, отражают ее страхи и надежды, ставят человека перед нравственным выбором.

Главной целью антиутопического настроения, является:

- подрыв основы оптимистического взгляда на будущее;
- доказать невозможность и кошмарность каких бы то ни было утопий.

Для антиутопии характерно:

- проекция на воображаемое общество именно тех черт, которые вызывают наибольшее неприятие в обществе современном;
- расположение антиутопического мира на расстоянии – в пространстве или во времени;
- описание характерных для антиутопического общества негативных черт таким образом, чтобы возникло ощущение кошмара.

В антиутопии, главная мечта – это выжить, возродиться, вернуть свой мир, приняв таким, каков он есть. Ведь антиутопия – это изображение «будущего без будущего», мертвого механизированного общества, где человеку отведена роль простой единицы.

В 1980-1990-е гг. в современной русской антиутопии сформировались такие ее жанровые разновидности: сатирическая антиутопия, детективная антиутопия, антиутопия-«катастрофа».

Страх составляет внутреннюю атмосферу антиутопии. Общество боится. Пытается скрыться от действительности, от мира, в котором они живут. Подобная ситуация была в повести Петрушевской «Новые робинзоны», когда семья убегает в лес, скрываясь от царящего тоталитарного режима.

Для антиутопий характерен мотив предостережения. Автор пытается предостеречь общество от того ужаса, который преследует героев антиутопии.

В антиутопии всегда развёрнутый сюжет, который строится на конфликте идей, получающих конкретное воплощение в характерах героев.

Все эти признаки характерны для антиутопий в современной русской литературе.

Вторая половина 80-х – начало 90-х годов XX века – очень сложное время, которое М.Чудакова назвала «*историческим ужасом*». Как показывает история литературы, именно в такие времена ощущения надвигающейся катастрофы или осмысления последствий революционных сдвигов жанр антиутопии особенно активизируется.

По утверждению Л.Тимофеева, «антиутопия в художественной литературе — проекция в воображаемое будущее пессимистических представлений о социальном процессе».

Фантастический мир будущего, изображаемый в антиутопии, своей рациональной выверенностью напоминает мир утопий. Но выведенный в утопических сочинениях в качестве идеала, в антиутопии он предстает как антиидеал. По словам братьев Стругацких, «антиутопия — мир, в котором торжествует зло». Авторы антиутопий изображают мир, в котором страшно жить.

Жанр антиутопии рождается в XX веке, потому что именно тогда утопии начали сбываться. Реальность показала, что счастливой жизни для граждан не удалось добиться ни в одном из обществ, претендовавших на то, чтобы воплотить в реальность благородные надежды утопистов. Возникновение тоталитарных режимов вызвало серьезные сомнения в возможности построения идеального общества, подорвало веру в добрые, героические, разумные начала человеческой природы. Все это и обусловило возникновение жанра антиутопии.

Первым государством сбывшейся, реализованной утопии стала Россия. И первой полноценной антиутопией стал роман Е. Замятина «Мы» (1920), давший жизнь этому жанру.

Все антиутопии носят характер романов-предостережений, предупреждений об опасностях, грозящих отдельно взятой личности, а отсюда и всему человечеству на путях реализации утопических идеалов.

Цель антиутопии — заставить отказаться от мифов, указать тупики, жертвы, которые грозят обществу, купившемуся на неосуществимые обещания мечтателей и демагогов.

Утописты предлагают рецепты спасения человечества от всех социальных и политических бед. Они «предлагают счастье для всех, для всех сразу» (Ланин, 1996). Занятые исключительно проблемами государственного и общественного устройства, авторы утопий не берут в расчет отдельного индивида. В противоположность утопистам, создатели антиутопий, романов-предупреждений берут обычного человека из утопического общества и предлагают читателю разобраться: чем же расплачиваются за это мифическое всеобщее счастье конкретные «маленькие» люди, те, кого принято называть простыми обывателями.

Антиутопия зачастую включает в себя описание будущего утопического государства, причем для жителей этого государства его социальное устройство является совершенным, тогда как читатель воспринимает его как сатиру. В антиутопии также показывается, к чему может привести фанатизм и

экстремизм в ходе реализации социально заманчивых проектов, проектируется, какую опасность несет в себе социальный романтизм и безответственность в технократическом обществе, в котором на фоне высокого развития техники отстает развитие нравственного сознания личности и общества, не понимающих степень ответственности за свои поступки и действия.

Одной из важнейших черт жанра является художественно воплощенный абсолютизм преступной бесчеловечной власти. Власть опирается на идеологические концепции, для которых истина непререкаема и невозможны никакие диалоги.

Ритуализация жизни — еще одна структурная особенность антиутопии. Общество, реализовавшее утопию, не может быть обществом ритуала. Там, где царит ритуал, невозможно хаотичное, свободное движение личности. Напротив, ее движение запрограммировано. Среди неотъемлемых ритуалов антиутопии — казни, пытки. Кровавые ритуалы обставляются с особой церемонностью и пышностью.

Для жанра романа-антиутопии всегда характерен конфликт человека и государства. Конфликт возникает там, где герой отказывается от своей роли в ритуале и предпочитает свой собственный путь, где он отказывается видеть мазохистское наслаждение в собственном унижении властью.

1.2. Особенности жанра антиутопии

Традиции антиутопического мышления насчитывает более 2500 лет. Антиутопические мотивы, ещё не сформировавшиеся в самостоятельный жанр, можно встретить уже в «Государстве» Платона, в философии «киников», в комедии Аристофана «Женщины в народном собрании». Вместе с развитием философии растёт и число произведений, в которых утопические идеи оформляются художественным образом, отделяясь от жанра философских трактатов. Анализ и критика отдельных негативных сторон социума и места в нём человека, постепенно становятся значимыми,

приобретая особые черты жанровой поэтики, что позволяет говорить о формировании особого литературного жанра- антиутопии.

Литературная антиутопия- самостоятельный жанр, она отрицает утопию, развивается на основе характерных для утопии жанровых принципов. Закономерным считается определение антиутопии методом «от противного» в соотношении с жанром утопии. Например, «Утопия- идеально хорошее общество, антиутопия- идеально плохое». По мнению философа А.Баталова, «антиутопия принципиальное отрицание утопии, утопическими же средствами, произвольное конструирование образов иного мира, призванных отбить у читателя всякую охоту изобретать, а главное пытаться осуществить утопические проекты». Есть множество определений антиутопии сквозь призму утопии. К тому же двадцатый век считается временем антиутопического социального мышления, что не могло не сказаться на становлении жанра литературной антиутопии.

Л.М. Юрьева в своей диссертации «Русская антиутопия в контексте мировой литературы» выявила характерные особенности жанра антиутопии.

Пространство антиутопии – государство с тоталитарной системой управления. Тоталитаризм в антиутопических государствах- естественное продолжение революции, в результате которых человек становится заложником идеи, им самим созданных, а лозунг «цель оправдывает средства» становится главным.

Территория нового государства отгорожена огромной стеной от всего окружающего мира. Место действия в антиутопиях замкнуто географически. Это пространство, живущее по своим законам, отделённое от всего остального мира огромной оградой, земляной стеной, многометровым мощным забором, морем, лесами. Пространство, однако, агрессивно по отношению к главному герою- и это его основная функция и целостная характеристика. Замкнутость пространства, его небольшие размеры и отсюда «просматриваемость» каждого движения лишают героя возможности что-то изменить в системе. Оно- пространство- отталкивает личность, выхолащивая

человеческое, пробуждая звериные инстинкты послушания, подчинения, ибо только это ведёт к физическому самосохранению. Дискурс антиутопии наполнен насилием, «безумие разума» здесь наглядно и объёмно.

Порабощение человека подчёркивает абсурд ситуации. В рамках антиутопического жанра прослеживается и другая тенденция – идея бессилия разума перед животным началом в человеке. В рамках нового времени, как когда-то в произведениях Свифта, вновь возникает тревога по поводу того, что человек – это не разумное существо, а, скорее, животное, которое может быть разумным. Налёт цивилизованности легко слетает с человека, извлеченного из цивилизации или попавшего в экзистенциальную «пограничную ситуацию».

Прошлое в антиутопиях отвергается. Исследователь отмечает, что обязательное для антиутопии понятие исторической и коллективной, диахронической памяти изъято из топоса антиутопии. Человек ещё до рождения лишается права на индивидуальную память. У него нет отца и матери – проводников между настоящим, прошлым и будущим. Встреча с памятью и рождённый в результате неё ассоциативный образ мышления лежат в основе антигосударственных отношений. Образ потерянной и обретаемой памяти, своеобразная художественная амнезия, в антиутопии меняет наполнение хронотопа, время как бы застывает на нуле или опускается вниз по минусовой отметке. Порой для разрушения условного линейного романного времени требуются очень сильные внешние раздражители, благодаря которым начинается мозаичный процесс восстановления диахронической памяти, зафиксированный в произведении иногда в форме дневника.

Герой произведения – бунтарь-одиночка или коллектив единомышленников, состоящих в оппозиции к существующему строю. Абсурдность, бессмысленность существования человека обозначены художественными средствами, методами отчуждения личности. В романах отсутствует описание внешности, говорящие о личностных характеристиках

персонажей. Упоминаются лишь детали униформы, отличающие, в силу необходимости, одного от другого. Индивидуализм становится частью общего лица массы. Регламентация природных механизмов рождения приводит к появлению новой формы общественного сознания, когда один думает как все, а все – как один. Общность сознания - ещё один показатель деперсонализации. В таких условиях-счастье для отдельных особей общества становится синонимом понятия «выполнения долга»; а долг- это и есть счастье быть таким, как все, в едином общем «мы». Мотив безликости безумной, но послушной массы становится более значимым благодаря отсутствию качественных характеристик труда, которым заняты герои антиутопии. Их деятельность оценивается лишь количественными показателями. Эра царствования умных машин не принесла одухотворенного труда. Человек, создавая машины, сам создаётся ими, попадая к ним в зависимость. Такой труд выкидывает из обращения как нечто атавистическое ненужное чувство ответственности, поскольку любой из винтиков огромного механизма может быть с лёгкостью заменён каждым представителем массы.

Тоталитаризму противостоит любовь.

Описание природы своей красочностью подчёркивает обречённость происходящего. Интересны в антиутопии описания природы, также выделенный Л. Юрьевой отдельно, как жанрообразующий признак. Любопытно, что мы почти не встречаем лирического повествования, антиутопические пейзажи не расцвечены буйными красками и яркими эпитетами. Природа либо загнана в резервации, либо, как государство в целом, отделено от нового мира искусственно созданной перегородкой, либо существует как фон жизни низших классов и каст, либо используется прагматически, для воспитания потребностей, необходимых в обществе разумного потребления. На страницах антиутопий нет щебетания птиц, а если и есть, то оно действует раздражающе на героя, отсутствует любование красками живого мира. Вполне естественно кажется и отсутствие смеха, улыбок. Небо затянуто мрачными тяжёлыми или стремительно бегущими

тучами. Атмосфера пропитана ощущением страха, который лишь нагнетается сухим констатирующим изображением пейзажей. Солнце светит лишь для Дикаря и ему подобных, либо оно обжигает и создаёт условия для пробуждения в человеке первобытных чувств, ощущений и желаний. Отсутствие тёплого, ласкающего солнца, естественной смены времён года, замена динамики естественного природного развития статичностью изображения- ещё один символ жизни нового общества, в котором через цивилизацию творится насилие над природой. В результате природа становится не союзником, а противником человека, наполняя ещё больше микрокосм его существования мотивами обречённости.

Мир не статичен, он конструируется, он только возможен. Социум в антиутопии моделируется, он не статичен, он возможен, но не обязателен. Думается, что и эта характеристика позволяет говорить об отличиях утопии и антиутопии в плане не только архитектоники произведений, сколько стилистически. Для антиутопии характерна «инверсия утопической тематики». Декларативность стиля, присущая утопии, заменяется в антиутопиях другой модальностью, «условной». Это уже не «формульная литература», не пророчество, а, скорее, игра воображения прогностико-предупреждающего характера.

Повествование часто строится в форме дневника. Вычленение данной характеристики как обязательной справедливо лишь отчасти. Дневник-это воплощенное свидетельство формирования личностного сознания, вычленения «я» из безликого «мы».

В литературном произведении антиутопического жанра ослабевает преемственность между прошлым, настоящим и будущим. Весьма интересен хронотоп антиутопии. Художественное время в этом литературном жанре – один из основных сюжетных и жанрообразующих элементов. Время в антиутопии живёт по своим собственным законам. Оно не исторично. Действие может происходить в далёком будущем, в каком-то моменте прошлого и условного настоящего. Период развития событий, как правило,

становится понятным из контекста. При этом условное настоящее и время действия наделяются абсолютной самоценностью, не всегда объясняются прошлым, прогнозируют возможное для читателя и автора социальное, но не хронологическое будущее. Временные координаты искорежены, генетическая и историческая память смоделированы по законам условного социума, созданного в антиутопии. Антиутопия исследует не мир в истории, а остановившуюся историю как художественный образ мира, созданный в результате не реального, но вероятного развития цивилизованного процесса. Замкнутость хронотопа антиутопии ведёт к возникновению у читателя ассоциаций. Читатель сам связывает реальное и условное настоящее, ищет объяснение происходящего в возможном будущем, смоделированном автором в прошлом, изучает возможное прошлое в «остановленном процессе» развития истории, объясняет происходящее, соглашаясь с гипотезами писателя или отвергая их. Возникает особая жанровая разновидность антиутопии – ахрония, то есть «отсутствие времени» или ухания (юхания или юкраника) – антиутопия с определённым для стереоскопического рассматривания смоделированной автором псевдореальности. В целом соглашаясь с характеристиками, добавим, что антиутопия интернациональный жанр, поэтому выводы, сделанные Л.М. Юрьевой применительно к русской литературе, во многом характерны и для зарубежных произведений.

1.3 Антиутопия в современной русской прозе

Исторически антиутопия возникла в качестве корректива утопии, избрав специфическую форму полемики :она вписывает утопический проект в логику реальной жизни и бесстрашно предъявляет результаты этого эксперимента. Классическая антиутопия-это художественная модель осуществлённого утопического идеала, демонстрирующая социально-утопических преобразований. Семантическое ядро антиутопий реализуется в специфической форме условности, в особом хронотопе (события в антиутопии локализованы во времени и пространстве, происходят после

грандиозного катаклизма-войны, переворота, экологической катастрофы в отдельном, закрытом, изолированном от остального мира месте) и особом субъектном строе (антиутопия персоналична, картина будущего рисуется в ней изнутри, видится и переживается героем-повествователем. Антиутопия вобрала в себя художественные открытия классического социально-философского и психологического романа: трагедийный конфликт, нравственный выбор героя, философский потенциал. Её семантическое ядро овеществляется как в форме романа, так и в форме повести, рассказа, притчи, философской сказки. При этом антиутопия, став литературой, не утрачивает связь с философией, напротив, возводит её новое качество, становясь нетрадиционной формой философствования.

Антиутопия исходит из убеждения, что любые попытки построить произвольно сконструированный «справедливый» общественный строй приводит к катастрофическим последствиям. По мере того как идеал обретает статус практической цели, он неизбежно превращается в догму, в идола, требующего жертвоприношений; жертвой же всегда оказывается живая жизнь, не вмещающаяся в проскутово ложе логической конструкции, схемы. Так обнажается парадокс утопической идеологии, который состоит в том, что возведенная в абсалют идея просто обречена превратиться в свою противоположность. Минувший век дал множество вариантов принудительного спасения человечества, многочисленные социальные проекты «справедливого» мироустройства в итоге привели к террору и насилию, а тщеславные претензии на господство над силами природы и мироздания обернулись трагической гримасой. На рубеже столетий реальной угрозой существования человечества как биологического вида представляется не столько атомный апокалипсис, сколько медленное, но неуклонное сползание в экологическую катастрофу.

Важным стимулом к развитию антиутопии стали достижения науки, в первую очередь электроники и кибернетики. Сегодня обсуждаются вполне реальные перспективы контроля над поведением, интеллектом, эмоциями

человека посредством вживления в ЦНС биоэлектрических датчиков, а проблема клонирования человека вышло уже за рамки собственно научной, обретая правовой статус и породив массу вопросов нравственного порядка. Естественно, что современных писателей привлекают темы биоинженерии, наркотического гипноза, идей параллельных миров, виртуальных реальностей, власти «масс-медиа», зомбирования и других способов манипуляции человеческим сознанием.

Сказанное выше можно рассматривать как экстралитературные причины трансформации жанра, но нас интересуют и внутренние закономерности саморазвития жанровой системы – её антиномии. Одна из самых мощных, глубинных – антиномия эсхатологизма и утопизма. Эсхатологическая традиция русской историософии предопределила критическое отношение к оптимистическому прогнозу исторических судеб человечества. На рубеже тысячелетий в русском национальном сознании необычайно активизировались апокалиптические идеи, настала пора говорить об антиутопизме как свойстве произведений самых разных жанров, об антиутопизме как проявлении(отражении) рубежного сознания. Черты антиутопии стали привычной деталью, более того – неотъемлемой частью художественного мышления второй половины двадцатого века.

Приведем несколько примеров антиутопий конца XX века.

Антиутопия Л. Петрушевской «Новые Робинзоны» (Хроника конца XX века)» (1989) вырастает из руссоистской идеи побега человека из цивилизации в природу и свободной жизни там.

Рассказ построен как монолог восемнадцатилетней девушки, которая вместе с родителями уехала в глухую заброшенную деревню. Для чего – сразу неясно. Но постепенно мы понимаем, что в покинутом мире стряслось что-то жуткое. Л.Петрушевская детально описывает быт семьи, ее вживание в новые условия. Как первобытные люди, семья осваивает земледелие, занимается собиранием ягод, грибов, начинает разводить коз.

В этом описании нет и следа идиллической вольной жизни на природе. Семья все время в состоянии напряжения. Все направлено на то, чтобы не умереть от голода, как умирали те, кто вовремя не бежал в деревню.

Жизнь сведена до необходимости обеспечивать себя едой, продолжать биологическое существование. Все мысли и действия направлены только на это.

Семья старается полностью изолировать себя от покинутого мира. Отец строит запасной дом, чтобы в случае, если их обнаружат, можно было бы уйти туда. Затем оборудует еще землянку, пригодную для длительной жизни. Он делает все, чтобы спастись от враждебного внешнего мира, в котором, судя по отдельным деталям, царят голод и произвол. По окрестностям рыскают какие-то команды вроде продотрядов, которые изымают продовольствие.

Л.Петрушевская строит монолог девушки на внешне ровной, без всяких эмоций интонации. Он лишен каких бы то ни было эпитетов, сравнений. Находясь в лесу, на природе, юная девушка ни разу не восхитилась окружающей красотой. Все имеет только прагматическое значение – употребимо или нет для еды, необходимо ли для дальнейшего существования.

В этом замкнутом мире нет эстетических понятий, преобразуются и нравственные. Мать спасает голодных подброшенных девочку и мальчика не из чувства жалости или сострадания, а потому, что видит возможность продолжения рода человеческого, когда там, во внешнем мире, все погибнут.

Антиутопия Л.Петрушевской жестоко реалистична в описании. Хотя в ней нет внешней экспрессивности, но из внешне спокойного повествования возникает апокалипсическая картина гибели цивилизации.

В социальной антиутопии всегда предстает человек идеологизированный. Отзвуки его искаженного сознания пробиваются в героях повести А.Курчаткина «Записки экстремиста» (1990).

В повести сочетается идеологическая и технократическая антиутопии. Герой – студент-философ – каждый день ездит в переполненном трамвае. Увидев в газете заметку о проекте строительства в городе метро, он загорается идеей осуществить этот проект как можно быстрее. Но городские власти почему-то медлят с началом строительства. Герой с несколькими друзьями организует демонстрацию под лозунгами: «Хватит трамвайных жертв!», «Метро нужно городу немедленно!»

Начало произведения воспринимается как картина противостояния властей воплощению разумной идеи, направленной на благо людей. Демонстранты упрятаны в камеру, затем лишены возможности учиться и работать, подвергнуты репрессиям. Но они подтолкнули к действиям других людей, и уже не шесть человек, а тысячные толпы требуют немедленно начать строительство. Добровольные строители метро – «экстремисты» уходят под землю, чтобы самим, без всякой внешней помощи подарить городу метро.

Это своеобразная «техническая» робинзонада. Новые «технические» робинзоны оборудуют свой изолированный от внешнего мира остров – подземные лабиринты – для полного самообеспечения.

Они запасаются продовольствием, медикаментами, создают под землей свое собственное сельскохозяйственное производство, как положено, с теплицами, свиньями, коровами...

«Экстремисты» трудятся ради великой цели – блага народа. Но в самом Движении начинаются процессы, ведущие к его коренному изменению. При своем зарождении Движение было спаяно добровольным энтузиазмом и равенством. Постепенно в замкнутом обществе подземных жителей начинается брожение, борьба за власть.

А. Курчаткин показывает механизм прихода к власти. *Наверху оказывается тот, кто хочет быть наверху больше остальных.*

Больше остальных хотел власти Рослый. Он устанавливает новый порядок, организует партию приближенных, окружает себя бдительной

стражей. *Власть начинает сама решать, что нужно народу.* Чтобы скрепить Движение, Рослый считает необходимым провести суд со смертной казнью. За попытку подняться на поверхность к смерти приговаривается бывший соратник Рослого Магистр. Преступление не настолько велико, чтобы карать его смертью. Но необходимо, «чтобы все знали: поднимемся, только когда закончим. Смертность, разумеется, подскочит, особенно детская, но придется пойти на добровольную жертву. Ради Дела».

Дело, которое началось ради блага людей, превратилось в Идею, перед которой люди уже отступили, их благо стало неважным и несущественным. Перед Идеей человек становится ничтожно маленькой букашкой, которую ничего не стоит раздавить.

«Записки экстремиста» предупреждают об опасности идеологизации, лишаящей человека свободы выбора. Тридцать лет провели строители под землей. *Когда они завершили работы и поднялись наверх, то их ожидал крах Идеи: метро никому не нужно, так как за это время изобрели новый вид транспорта – летающие магнитные пеналы. Жертвы, понесенные за Дело, оказались напрасными. Напрасной оказалась сама жизнь героя.*

Противостояние идеологий, когда оно выражается в форме войны, может привести к необратимым последствиям. Об этом «ядерная» антиутопия А.Адамовича «Последняя пастораль» (1982 – 1986).

Фабула произведения проста: после ядерной войны, которая уничтожила все на Земле, чудом сохранился остров, где оказываются Он и Она. Несмотря на катастрофу, жизнь их на острове идиллична и безмятежна. *Между Нею и Им существует гармония,* которая дополняется расположенностью природы к людям. В окружающем их мире нет ничего угрожающего. Иногда появляется что-то не совсем приятное (крысы-мутанты, пахнущие гнилью цветы, огромные пауки), но все это не враждебно по отношению к людям.

В замкнутом островном пространстве царит атмосфера нежности. Он и Она пребывают в состоянии игры-Любви. *Пасторальный мир острова – это*

реализация рая с его отсутствием конфликтов, гармонией природы и первочеловека. Недаром Он мысленно называет женщину Евой.

Воспоминания о ядерном апокалипсисе единичны и не нарушают общей идиллии, хотя недоговоренность, тайна постепенно создают ощущение дисгармонии. *С появлением Третьего пасторальная тональность постепенно исчезает. На острове возникает Общество, возникают и конфликты: «где третий, там ищи ревность».* Она уходит к Третьему. Он с болью воспринимает ее уход. Но в условиях замкнутого мира, когда их жизнь могла стать возрождением человеческого рода на Земле, ее уход Он начинает считать ударом по всему человечеству. Герой свою ревность пытается объяснить высокой миссией, которая уготована ему как последнему мужчине – миссией прародителя.

Если до сделанного Женщиной выбора герой рассуждал о личной ответственности каждого человека за происшедшую катастрофу, то теперь ревность заглушает все. Эгоистические желания побуждают его идти на крайние меры: Он думает об убийстве Третьего. Но в его сознании еще сохраняются какие-то нравственные понятия. Просто так убить человека он не может. И Он предлагает «благородную» дуэль.

А. Адамович показывает, что даже в экстремальных условиях люди не могут подняться над обыденным сознанием. Та вражда, которая привела к гибели человечества, убивает и возможность его возрождения на острове. Остров воспринимается как универсальная модель человечества, где в свернутом состоянии имеются все конфликты и антагонизмы, которые разрушают жизнь на Земле.

Как видим, на исходе XX века русская литература предложила несколько вариантов антиутопического жанра: «ядерная» антиутопия, социальная, руссоистская, сатирическая, метафизическая и даже фольклорно-лубочная («Кысь» Т.Толстой). В начале XXI века появляется роман с говорящим названием «2017».

ГЛАВА 2. Роман Ольги Славниковой «2017» как современная антиутопия

Роман Ольги Славниковой «2017» написан в 2005 году. Это позволяет нам рассматривать его как произведение новейшей эпохи, диктующей новые тенденции в литературе. Уже в самом названии мы видим сходство с произведением Дж. Оруэлла «1984», что само по себе является указанием на антиутопию. Таким образом, мы будем рассматривать «2017» как произведение жанра антиутопии и в данной работе выявим её основные признаки в этом романе.

2.1. Социальная сатира. Критика утопического проекта

Первое, что характерно для антиутопии - резкая критика существующего уклада жизни путём воссоздания его в гипертрофированных формах или в выдуманном мире в произведении. Чтобы выявить то, чем недовольны в нынешнем положении вещей, что пугает их и заставляет с опаской смотреть в будущее, необходимо взглянуть на то, о чём пишут современные писатели. Сохраняя форму дистопического предупреждения и обращённость к будущему, в действительности эти произведения имеют дело с настоящим временем. «...фантастика- это способ мысленной рационализации самих принципов социального взаимодействия в форме гипотетической войны, вражды, конкуренции. Ведущаяся силами определённых культурных групп, она представляет собой средство интеллектуального контроля над проблематикой социального изменения, темпами и направлениями динамики общества, условно-эстетическую реакцию на возникшие здесь проблемы». (Дубин) При этом элемент сатиры, что свойственно дистопиям, присутствует, даже зашкаливает у определённых авторов, но отсутствует главное- ни в одной из этих книг не даётся хоть сколько-нибудь явного проекта положительного будущего. Только в «2017» Славниковой есть такой проект, но он является повторением далёкого прошлого- революции 1917 года. «В истории этот процесс (насильственного

оживления великих событий прошлого) называется реставрацией. О том, что описана у Славниковой Россия в недалёком будущем, есть черты, явственно роднящие этот роман с «Днём опричника»: реставрация прошлого (как средневекового, так и советского) и киберпанковская футурология. Славникова не так сильно, как Сорокин, подчёркивает эти мотивы в своём романе,- скорее, они возникают в форме беглых упоминаний и намёков, создавая сложную и многоплановую фантастическую «фактуру». Автомобиль в мире героев Славниковой открывается лазерным ключом, в ходу мобильные телефоны, оснащённые видеосвязью, и книги с географическими обложками, у состоятельной героини по имени Тамара работает служанка-африканка, что свидетельствует об усилившейся глобализации т.д. Небольшое количество таких упоминаемых в романе инноваций имеет своё объяснение- вал технических новинок типа «сотовой видеосвязи, первых чипов в медицине, в косметике, даже в стиральном порошке» якобы был искусственно заторможен в конце 2000-х годов, потому что в намечавшемся мире сверхвысоких технологий, как говорит Тамара: «из восьми миллиардов людей семь с половиной ни для чего не нужны».

Присутствует в романе и возрождение средневекового «русского духа»: в ресторане бизнес-леди Тамару сажают за почётный столик «над стилизованным портретом Президента, на котором глава Российского государства был изображён в виде богатыря на страшном косматом коне. Не обошлось и без возрождения худших реалий советского прошлого, но в трансформированном виде: мумия Ленина «гастролирует» по стране, «в преддверии столетия Октябрьской революции» по телевизору «рассказывают о восстановлении разрушенных памятников и новеньком Дзержинском». Картина, нарисованная Славниковой, тем более противоречива и пестра, что российско- советское в бытовой культуре сочетается с европейско-американским: в ходу 600-доллровая купюра, а в кинотеатрах демонстрируют новые голливудские блокбастеры и кормят попкорном.

Центральным символом романа нам представляется картина бессмысленного бунта ряженных, происшедшего ровно спустя столетие после известного всем российского переворота. Революция 1917 года – это трагедия. Бунт 2017 у Славниковой - низкий и жалкий фарс. 1917-й поменял судьбы мира, страны и каждого его современника. 2017-й не поменял ничего- только разлучил на время двух людей по имени «Таня» и «Ваня», но эта разлука состоялась бы и без бунта. За сто лет, говорит нам Славникова, мы переместились из мира трагической подлинности в фарсовый мир неподлинности и своим упрости́тельным и позитивистским упрямством и алчностью преобразовали неподлинность и фальшь в новую подлинность, поистине наводящую ужас.

В романе любовная история камнереза Крылова и загадочной Татьяны, оказывающейся в итоге хозяйкой Медной горы, развивается на фоне государственных катаклизмов, начинающихся на Урале во время празднования столетия Октябрьской революции, и сопровождается мифологическими темами, связанными с Уральским фольклором. Во время городского праздника по случаю годовщины Октябрьского переворота 1917 года, устроенной в советско-авторитарных традициях, ряженные в красноармейцев и белогвардейцев горожане начинают стрелять друг в друга, происходит чудовищный взрыв какой-то бомбы, площадь оцепляют. Предсказания Крылова о том, что «сейчас по всей стране пойдут такие глюки. Везде ради круглой даты будут напяливать будёновки и белогвардейские погоны, и везде это будет заканчиваться экцессом», оказывается верным. Перерастание празднования годовщины революции в настоящую революцию- трансформация, описанная в литературе задолго до романа Славниковой: ещё герою А.Платонова «революция снилась парадом», далее тема неизжитого конфликта времён Гражданской войны очевидным образом восходит к «Острову Крым» А. Аксёнова: в обоих произведениях люди гибнут во время торжественных событий- празднование столетия революции у Славниковой и встречи с крымчанами войск СССР у Аксёнова.

Задавленная властями в столице Рифейского края (под которой, видимо, имеется в виду родной город писательницы- Екатеринбург) и «ряженная революция» перекидывается на другие регионы России- столкновение «красных» и «белых» происходят в Перми, Астрахани, Красноярске, Иркутске, Ангаре. «В Питере революционные матросы захватили филиал военно- морского музея, а именно крейсер «Аврора» и попытались жахнуть из бокового орудия по отсыревшему Зимнему», но дать залп им не удаётся, потому что все орудия на Крейсере давно заварены, поэтому «дело кончилось лишь большим железным грохотом и приводом хулиганов в ближайший участок». Тем не менее «жертвы костюмированных столкновений исчислялись сотнями – и только по официальным сводкам. «Вирус истории» и «эпидемия истории» распространяются на Москву- по улицам идут «гражданские шествия», а «в переулке подростки в советских детсадовских синих будёновках, в кожаных куртках с целыми кольчугами багряных советских значков, с разбегу валили вякающие иномарки». Крайне интересны причины и свойства этой «революции». Даже те герои книги, которые должны были бы стать её активными субъектами, чувствуют себя объектами; она не похожа на ту революцию, которая, как они представляли должна произойти в ближайшем будущем: «не то революция столетней давности разыгралась в виде кровавых мистерий, не то случился как на беду, разгул уголовщины, не то таинственные политтехнологии играли населением в целях сварить в своих котлах какого-то нового лидера».

Как полагает героиня Славниковой, «у нас, в наше время, нет оформленных сил, которые могли бы выразить собой эту ситуацию. Поэтому будут использоваться формы столетней давности, как самые адекватные. Пусть они даже не настоящие, фальшивые. Но у истории на них рефлекс. Конфликт сам опознаёт ряженных как участников конфликта».

Как мы видим, социум в романе весьма искусно смоделирован с учётом всех достижений цивилизации. Знание и познание, отрицающие ассоциативное и образное мышление, служат единственной цели-

безусловному подчинению большинства меньшинству и подражанию этой сконструированной модели государственного устройства. В его описании отчётливо видны черты антиутопии. Существующая сегодня политическая система- естественное продолжение революции, в результате которых человек становится заложником идей. Такая система неизбежна при условии реализации утопических идеалов, поскольку их осуществление синхронно включает в действие механизм перерождения социума в нечто прямо противоположенное: социум моделируется, он не статичен, он возможен, но не обязателен.

2.2.Специфика организации повествования

В романе Славниковой исключительно выделяются два центральных героя, которые не только держат на себе сюжет, но являются и жанрообразующими образами.

С первых строк воссозданный Славниковой мир предстаёт перед читателями таким, каким его мог бы воспринимать главный герой. Но появляется вопрос о том, является ли этот герой на самом деле главным. Он- человек без имени, поскольку настоящее имя - Виниамин- названо в тексте всего один раз, а вымышленное Иван- хоть и упоминается изредка, но как-то ему не подходит. Автор называет его исключительно по фамилии- Крылов. И хотя этот «просто Крылов» буквально не сходит со страниц книги, понять, кто он, какова мотивация его порой довольно странных поступков- весьма затруднительно. Кажется, и самому автору он не до конца понятен, да и нужен не в качестве главного героя, а как сквозной персонаж, скрепляющий всех со всеми. Без него все остальные персонажи существуют сами по себе, как этюды на заданную тему. Он временами исчезает из повествования, уступая место другим персонажам, но всё- таки Крылов- главный герой романа «2017». В самом первом эпизоде он- ещё без имени (просто Крылов), с ещё не ясным жизненным статусом и неопределившейся ролью в сюжете- оказывается среди вокзальной суеты, в потоке прибывших и отбывших пассажиров.

«Крылов проспал и теперь, чтоб успеть к назначенному часу, «спешил бегом среди извилистых луж, похожих растянутыми позами на перепутавших «лево» и «право» Матиссовых танцоров». При этом в руке его «болтался пакет, куда был туго забит верблюжий свитер, темневший раздавленным волосом сквозь полинявшую рекламу спутниковых карт».

Символично, что с первых строк романа читатель(вслед за главным героем) погружается почти в первобытный хаос привокзальной толпы, где затерялись и другие персонажи, которым предстоит занять ключевые места в сюжете. Понятно, что каждый (и любой «статист», который так и не проявится в своём индивидуальном качестве, и персонаж, которому автором отведена одна из ведущих ролей) оказался здесь, в людской толпе, вполне осознанно, имея известную ему цель.

Как мы знаем для антиутопии характерны такие разновидности героев, как герой-тиран, герой- бунтарь, герой- жертва превращается в бунтаря, утопия превращается в антиутопию. Герой нашего романа является символом бессмысленности существования человека. Он является проигравшим, но несмотря на это, даёт надежду на возрождение. Он, как и многие герои в антиутопиях, эксцентричен. Эта особенность проявляется в творческом порыве, в стремлении овладеть творческим даром, неподвластным тотальному контролю власти. Творческий человек, наделённый даром чувствовать камень, бесконечно совершенствуется в своём мастерстве обработки камня, добивается его прозрачности, всего себя отдаёт этому процессу. И здесь конфликт героя и власти приобретает масштабы схватки человека с судьбой, где Крылов не выглядит победителем. Героем его делает уже само вступление в схватку, но и не только. Наш герой противостоит социуму. Именно активное психоэмоциональное состояние такого персонажа и пассивные действия, его размышления о несправедливости или уродливости общественного устройства, переводят произведение в жанр антиутопии.

Немаловажен и женский образ, образ влюблённой Крылова, которая является одновременно и Каменной девкой. Такова при самом первом проявлении «незнакомка»- будущая Таня, а потом и Екатерина Сергеевна: она просвечивала сквозь тонкое марлевое платье и рисовалась в солнечном коконе, будто тень на пыльном стекле». Лишь деталью её облика был «округлый блик, прозрачно- розовый, как маникюрный лак», лежащий у неё на плече,- но этот блик воспринимается отдельно от неё и даже как бы на равных с ней. Незнакомка движется в толпе впереди Крылова, и он так же отдельно, как тот блик, наблюдает «её мелькающие пятки, к которым прилипали, тут же отставая, задних побитых босоножек». Потом взгляд Крылова будет выхватывать «то следы прививок, похожие на овсяные хлопья, то крошечную лаковую сумку, то крупное, мужского кроя, розовое ухо, за которое небрежные пальцы, разрушая равновесие очков, то и дело заправляли коротко обрубленную прядь, но целый образ незнакомки так и не сложится в его восприятии. Сначала мы видим её такой и воздушной, мечтой...Тане, этой блеклой красавице», этому существу из зазеркалья неожиданно достаётся наследство от сгинувшего в Рифейских горах мужа. И вот её новый портрет:

«Она была нарядней всех вокруг: её облипало что-то блестящее, с узором леопарда, ветер раздувал до укромного светлого пуха распахнутую шубку розового меха, на ногах сверкали стразами и виляли зеркальными каблуками розовые сапоги. Татьяна летела, как слепая, лицо её было пятном, но там сияло такое счастье, что Крылову захотелось сесть на асфальт и заплакать». При ближайшем рассмотрении, девушка с красивым скелетом оказалась настоящей акулой.

Отношения с Екатериной Сергеевной Крылова (но известной ему как «Таня») оказываются любовной связью с роковой женщиной. Образ женщины-беса, создан Славниковой для создания пессимистического настроения, в котором светлому будущему нет места.

Эти герои типичны для жанра антиутопии, своими поступками они подчёркивают необходимость изменения окружающего мира. И не важно, что их желания остаются внутри их самих, что они оказываются проигравшими, что отрицательное торжествует и захватывает все новые зоны влияния. Главное- создание такого героя, который в мыслях читателей образует действительность. Именно на героях лежит основная цель антиутопии-предостережение.

Несмотря на любовную линию, это роман про деньги. Все его герои отчаянно, как перед концом света, пытаются разбогатеть- профессор, Колян, Тамара, Дымов, хозяин камнерезки, посланный им саглюдатай. Сам Крылов на протяжении всего романа ждёт возвращения Анфилогова в расчёте на большие деньги и ту самую обеспеченную вечность. И, наконец, неземная Таня оказывается совсем непрочь стать земной и богатой. И все они делают это, разумеется, нарушая закон и попирая мораль. В результате или гибель: Анфилогов, Колян, Саглюдатай или разоблачение и разорение (Тамара, Дымов) или новая гонка, новый Сизифов труд (Крылов, Фарид). В выигрыше пока одна Таня.

Любовь в романе- антиутопии служит показателем того, достигают ли главные герои победы или приходят к поражению. В романе О. Славниковой мы видим роковую любовь. Она мертва с самого начала, так как является связью между человеком и мифическим духом. Славникова в своём романе ставит уральских духов на одну ступень с бесами, которые помогают человеку лишь за плату, будь то душа или многочисленные дары. Именно поэтому, что люди забыли о своей душе и променяли её на помощь духов, и произошли события, навредившие героям и всему обществу. Здесь любовь-фон для политических событий, ещё одна сторона разрушения общества и подавления человека, потому что влюблённый герой остаётся отвергнутым и одиноким.

2.3. Взаимодействие реального и ирреального в романе «2017»

Ольга Славникова давно и прочно вошла в число популярных современных писателей. В своём творчестве она, как правило, обращается к реалиям окружающей нас действительности, однако в её произведениях реальное в любой момент может уступить место ирреальному, действительное – кажущемуся. В её прозе банальность реальности, первоначально заявленная зарисовками убогого быта, тривиальностью событий в жизни заурядных людей, преобразается за счёт описания внутренних психологических процессов: воспоминаний, страхов, фантазий героев. Критик Ж. Галиева в своей статье «Граница между небом и землёй» характеризует специфику отражения действительности в прозе Славниковой следующим образом: «Не просто герои и их судьбы, но сама реальность и многообразные отношения с ней человека – вот главная тема всего творчества Славниковой. И эта реальность – помимо отношений человека с человеком – состоит ещё и из отношений человека с вещами, вещей друг с другом, соотношений живого и неживого, также реализуемых как отношения настоящего и прошлого» [6, с. 130].

Сама писательница объясняет своё стремление к неизменной «сцепке» реального с ирреальным в рамках одного художественного полотна характером российской действительности. «Так получается, – утверждает она, – что российскую действительность нельзя описать достоверно, не вводя фантастического элемента» [1].

На эту особенность прозы О. Славниковой не раз обращали внимание критики и литературоведы (Е. Ермолин [9], В. Липневич [10], С. Беляков [5]). Тем не менее, данный аспект творчества писательницы не являлся ещё предметом самостоятельного изучения. Итак, цель нашей работы – выявить природу, характер и формы взаимодействия реального и ирреального в прозе О. Славниковой.

Проблема взаимодействия реального и ирреального в художественном мире писателя особенно актуальна для романтического типа творчества. Известно, что подобная дихотомия проявляет себя в философии и эстетике барокко, романтизма, ряда модернистских течений. Соответственно, возникает вопрос: соотносится ли проза О. Славниковой с данной традицией?

Само заглавие романа «2017» уже говорит о том, что автор переносит читателя в будущее, то есть, казалось бы, уводит от дня сегодняшнего, тем не менее это не так. Исследователями уже было замечено, что название «2017» воспринимается как антиутопический посыл, что предполагает не уход от реальности, а, наоборот, её пристальное постижение с целью предостережения от опасных социальных последствий в будущем. События в романе разворачиваются накануне столетней годовщины Октябрьской революции. Известно, что октябрь 17-го давно уже воспринимается не просто как некое историческое событие, а как политический символ: для одних это знак исторической катастрофы, для других – символическое выражение утопических надежд на преобразование жизни.

В романе Славниковой показано, как преобразуется город (легко угадываемый, но не называемый Екатеринбург) в преддверии празднования столетия революции. Причём преобразуется не столько внешне, сколько внутренне: во всём чувствуется ожидание чего-то более важного и значительного, чем ставшего календарным праздника. Действие развивается в двух планах. Первый связан с изображением растущего напряжения в обществе, где ощущается утрата надёжности, дефицит подлинного, которое подменяется суррогатами чувств, эмоций, дел. Второй план развития сюжета представлен любовной линией, частной жизнью героев, и именно он становится в романе Славниковой главным. И всё же характер развития любовного сюжета невозможно понять вне исторического и социального контекста. Именно в обстановке тотальной продажности и неподлинности зарождаются отношения главных героев романа, которые, скрывая истинные имена, представляются друг другу Иваном и Таней. С самого начала

читателю известна только настоящая фамилия Ивана – Крылов. Он студент и помощник профессора Анфилогова, одарённый камнерез. Крылов и Таня знакомятся на вокзале, когда провожают в очередную экспедицию за уральскими самоцветами Анфилогова и его верного помощника Коляна.

Итак, два центральных героя романа, не говоря уже о второстепенных, посвятили свою жизнь либо поиску, либо обработке камня. Обратим внимание на то, какую роль у Славниковой играет мотив камня. В исследованиях, посвящённых роману «2017», функционирование этого мотива обычно объясняют через аллюзии к сказам Бажова. Не отрицая бесспорной значимости в романе Славниковой данного интертекстуального плана, мы считаем возможным провести и другую параллель. Напомним об актуализации мотива камня в поэзии начала XX века, когда акмеисты пришли на смену символистам и отстаивали необходимость преодоления потустороннего «посюсторонним». В связи с этим и название первой книги О. Мандельштама – «Камень» – звучало как полемический выпад против концепции символистов, поскольку, как известно, акмеисты стремились открыть мир земной в его запахах, звуках, телесности, архитектурности, вещественности. Славникова как будто учитывает этот опыт и одновременно идёт обратным путём. Так, в её романе с самого начала перед читателем разворачивается реальность, отражённая в кинестетичности описаний окружающего мира (осязаемости запахов, вкусовых ощущений). Это прослеживается, например, в описании весеннего майского дня с запахом «тонкого тления, сырого сладкого табака», который «печально переслаивал зелёные бодрые запахи уже совершенно сплошной, холодной на ощупь листвы» [14., с. 12]. Однако далее ирреальное начало, заявив о себе уже в сюжетной завязке – знакомстве Тани и Ивана, будет всё более активизироваться. Соответственно, мотив камня здесь не столько противостоит ирреальному, сколько неразрывно с ним связан.

Главный герой романа – Крылов, с одной стороны, находится в эпицентре вполне реальных событий: пытается окончательно разорвать

отношения с бывшей женой Тamarой, решить бытовые проблемы, касающиеся жилья и денег. С другой – именно с ним связана ирреальность происходящего, выраженная через его воспоминания, фантазии, иллюзии. Крылова можно назвать неким пограничным героем, живущем на стыке реального и ирреального. О Тане первоначально ничего не известно, кроме вымышленного имени. И только в конце романа откроется, что она жена Анфилогова – Екатерина Сергеевна.

Система персонажей строится на основе их отношения к реальности. На фоне реалистической прорисовки основных действующих лиц своей призрачностью, неуловимостью выделяется образ Тани (Екатерины Сергеевны). С первых страниц она представлена как «невесомо одетая женщина», которая «просвечивала сквозь тонкое марлевое платье и рисовалась в солнечном коконе, будто тень на пыльном стекле» [14, с. 6]. Её бесплотность подчёркнута невозможностью определить рост, вес, возраст. Это и позволяет Крылову сделать вывод: «Таня была существом зазеркалья» [14, с. 27]. Поначалу малопонятны и отношения влюблённых, построенные на отказе от реальности, когда поиски друг друга в действительности табуируются по умолчанию. Каждый из них объясняет это по-своему. Таня, например, уверена, что «реального, живого человека никто не любит. Потому что реальный и живой для этого непригоден» [14, с. 233]. Крылов, в свою очередь, бежит от яростной власти неприглядного быта. Он всерьёз задумывается об обустройстве «зазеркальной жизни», где он «возродится другим человеком – и то, что происходит между ним и случайно встреченной женщиной, будучи ложным для этого мира, сделается там законной, полновесной правдой» [14, с. 30]. Глубоко символичен и отказ героев от настоящих имён: принимая правила игры «допустим, Тани», «Крылов отрекомендовался «Иваном» [14, с. 15].

Таким образом, в романе оживают традиционные романтические антитезы, связанные с противопоставлением «Здесь-бытия» «Там-бытию», мира обыденного – «зазеркалью». Это ведёт и к актуализации мотива

призрачности, который, с одной стороны, характеризует «Там-бытие» и тех, кто избирает путь ухода от реальности, а с другой стороны, как мы увидим далее, распространяется и на саму эту реальность, выражая её неистинность. В целом всё это вполне в духе романтической традиции, но, пока мы до конца не проследили функционирование иррационального в романе, какие-либо выводы делать ещё рано.

Примечательно, что в процессе знакомства Тани и Ивана теряются все связи с реальностью: конкретное пространство (адрес), история рода (отчество), внутрисемейные отношения (фамилия). Героев будоражит «возможность сразу оторваться от реальной жизни, где оба они играли обыкновенные роли и были обыкновенными людьми. Оба не сомневались, что почва реальности на какой-то, очень небольшой, глубине у них одна, и стоит неосторожно копнуть, как обнаружатся общие знакомые, откроются какие-то события, к которым и тот и другой имеют отношение. Но искать друг друга в реальности не следовало ни в коем случае, потому что это значило бы зайти не с той стороны». Вот почему «они почти ничего не знали друг о друге – и оберегались знать» [14, с. 21]. Специфика их отношений заключается в обоюдном бегстве от реальности.

Мучительная раздвоенность Крылова, пограничность его бытия и сознания отражены и в любовном треугольнике. Бесплотной, призрачной Татьяне противопоставлена Тамара, земная и осязаемая, прекрасная и обворожительная. Показательны следующие детали её портретной характеристики: «плечистое тело», «фараонова осанка, склонность к прямым углам в посадке, в жестах» [14, с. 169].

В противовес яркой телесности Тамары внешность Тани намеренно стёрта и затушёвана. Это позволяет сконцентрировать внимание на чувствах и ощущениях, не подкреплённых привычными, стереотипными основаниями, когда герой должен влюбиться обязательно в прекрасную незнакомку. Серая будничность внешнего облика возлюбленной не притупляет чувств Крылова, а, напротив, обостряет их: «Странная призрачность всего Таниного состава,

блѣклость её всегда вызывала сомнения в её реальности, которые Крылов сам от себя прятал», но без этого он «теперь не мог существовать» [14, с. 396]. Так, отказываясь от состоятельной и состоявшейся, любящей Тамары герой подписывает отказ и от реальности.

Смещение реального и ирреального в романе проявляется и в своеобразном наложении, пересечении двух любовных треугольников: Татьяна – Крылов – Тамара, Крылов – Татьяна – Анфилогов. Причём если названные женские образы являются полными антиподами, то у Крылова и Анфилогова скорее больше общего. В первую очередь их объединяет острое желание ухода от пошлой, «непрозрачной» действительности и, что особо важно, выбор пути этого ухода.

Оба планомерно «лепят» свой мир с особыми пространственно-временными законами. С этой целью покупается никому не известное жильё, которое мыслится героями как убежище от реальности: «Он [Крылов] знал, что между ним и реальностью заключён – а вернее, расторгнут – некий договор. Запершись навсегда, Крылов выводил пятьдесят квадратных метров из-под юрисдикции действительности» [14, с. 222]. Объединяет героев и принадлежность к хите (незаконной добыче самоцветов и золота на Уральской земле). Ярчайший талант профессора подчёркнут символикой сочетания имени и отчества: Василий (от др.-греч. – царский, царственный) Петрович (от др.-греч. – камень). Их роднит и понимание закона: «прозрачное – недоступно и, как всё драгоценное, связано с кровью» [14, с. 58]. Именно осознанное стремление постижения прозрачности толкает их к корундовой реке, которая становится причиной реальной гибели профессора и потенциальной гибели Крылова.

Таким образом, уже на уровне системы персонажей читателю открывается сложная оппозиция реального и ирреального в романе. У каждого из героев своё отношение к природе рационального и иррационального, свои способы постижения действительности и бегства от

неё. Так проблема установления контакта с реальностью перерастает в осознание невозможности объективного познания действительности.

Как некая альтернатива реальности героями часто мыслится «зазеркалье». Отсюда мотив потусторонности, перерастающий в мотив смерти, который раскрывается в двух аспектах. Так, в мире, где истинное вытесняется мнимым, даже смерть может стать выгодным товаром. На внешнем, сюжетном уровне это выражено в проектах энергичной Тамары: в создании кооперативного кладбища «Купол», осуществлении ритуальной фирмой «Гранит» различных акций, вызванных стремлением включить смерть «в сферу позитива». Эти идеи Тамары по-своему воплощаются и в деятельности журналиста Дымова, придумавшего телепередачу «Покойник года». После скандала, связанного с захоронением цианидов и отравлением природы, Тамара и вовсе получает звание – Госпожа смерть. Но эти события призваны лишь усилить звучание мотива смерти, настоящей, реальной, во время праздничного парада.

Именно сцена парада, приуроченного к столетней годовщине Октябрьской революции, становится кульминационной. Вполне мирная военно-историческая реконструкция перерастает в подлинную гражданскую войну «красных» и «белых» сначала на площади, а затем уже и на улицах города. «Ряженая революция» переходит в кровавый карнавал, а мотивы Страшного суда и Апокалипсиса, наряду с мотивом смерти, усиливают своё звучание. В страшной сумятице Иван теряет из виду Таню, но спасает от верной гибели ребёнка. Отец девочки, программист Дронов, поможет затем Крылову отыскать любимую. Правда о Татьяне сначала вернёт Ивана в жестокую реальность – в осознание того, что она земная, обычная женщина, стремящаяся к деньгам и полной свободе от обязательств. Мир, созданный двоими и для двоих, будет разрушен. Затем, после тяжёлой болезни, спровоцированной физической и душевной усталостью, Крылов примет решение вернуться в мир уральской хиты и вместе со своим другом Фаридом

Хабибуллиным уйдёт по следам Анфилогова и Коляна на корундовую речку за самоцветами.

Сюжет в романе развивается согласно принципу вариативности. В финале так и остаётся неясным: любила ли Таня Крылова на самом деле или играла с ним от скуки, дожидаясь наследства погубленного ею же Анфилогова (кстати, до конца не прояснена и степень её вины, её роль в гибели экспедиции мужа). Непонятно и то, чей звонок раздался в квартире Фариды после ухода хитников: возможно ли, что Таня осознала свою ошибку и решила вернуться к Крылову?

Однако подобный финал не только распад сразу двух любовных треугольников, но и констатация неутешительного диагноза обществу, в котором резко меняется соотношение естественного и искусственного, живого и неживого, где, по выражению критика М. Амусина, «фантомы теснят реальность» [3]. Причём это не просто смещение границ реального и ирреального – «проблема переводится в плоскость подмены, целенаправленного замещения материи человеческой (да и природной) жизни фантомами» [3].

Признаки надвигающегося конца света дают о себе знать задолго до празднования столетия Октябрьской революции: «обилие блескучих телешоу при отсутствии толковых новостей, бесконечные конкурсы красоты без самой красоты» [14, с. 240], поток информации, который как всемирный потоп, «смывает всё, что может иметь хоть какое-то значение» [14, с. 393].

Постепенно аномалии, «пожирающие реальность», приходят и в некогда устойчивый, настоящий мир рифейской природы. Крылов «со страшной живостью воображал видные со спутника аномальные пятна, их мокрые края, пожирающие реальность» [14, с. 386]. Но сильнее всех это смогли почувствовать Анфилогов и Колян, погибающие на корундовой речке. Они стремительно теряют связь с реальностью: Колян уходит в мир фантазий и грёз, которые перерастают в предсмертный бред, Анфилогова мучат наваждения в виде призрака Хозяйки Горы. Пейзаж соответствует размытому

сознанию героев: «Лес, куда сегодня утром удалился призрак, тонул в сырой белёсости, и ближние деревья были отчётливы, а следующие за ними были будто их незакрашенные тени на белой стене» [14, с. 142]. Растёт «неотзывчивость пространства», увеличиваются провалы во времени, с каждым днём очертания местности всё больше теряют ясность: «Молочный, с пенкой, туман затягивал окрестности» [14, с. 58]. Стремительная пропитка некогда живой и яркой природы призрачностью становится главным свидетельством «экологического кризиса реальности» [14, с. 81].

Примечательно, что пейзажные описания до «ряженой революции» и после неё противопоставлены друг другу по степени их реальности. Процессы духовного разложения в обществе, девальвации нравственных ценностей достигают природы и становятся реально видимыми и ощутимыми. Вместе с тем происходит истончение реальности, подмена живых существ призраками.

Литературовед Т.Б. Васильева-Шальнева, анализируя особенности художественной структуры данного произведения, справедливо отметила значимость категории призрачности (поддельности, симулятивности), которая становится неотъемлемой характеристикой современной цивилизации [11]). В это, бесспорно, правомерное суждение хотелось бы внести одно уточнение: на наш взгляд, призрачность и симулятивность следует рассматривать не как синонимы, а как взаимосвязанные мотивы, которые в романе Славниковой дополняются ещё одним – мотивом прозрачности. Рассмотрим их взаимодействие.

Как верно отмечает Васильева-Шальнева, симулятивность окружающей действительности Крылов ощутил ещё в детстве. Так, «юный Крылов был так же 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» [14, с. 58]. А после переезда в Рифейскую столицу, разрыва с родителями, разрушения профессиональных и дружеских связей Крылов окончательно убеждается в том, что «образовалась некая новая культура, обладавшая внутренним единством, – культура копии при отсутствии подлинника» [14, с. 239]. Итак, в данном случае мы говорим именно о симуляции, о вытеснении оригинала подделкой, об «истончающейся реальности». Заметим, что речь идёт о внешнем мире. Что же касается призрачности – этот мотив характеризует и отношения между условными Иваном и Таней, и сам облик героини, и внутреннее состояние Крылова.

Мотив прозрачности вначале им противостоит. Он начинает звучать в связи с темой камня. «Прозрачность воспринималась юным Крыловым как высшее, просветлённое состояние вещества» [14, с. 57]. Кстати, если вернуться к теме акмеизма, то нельзя не заметить, что эпитет «прозрачный» является в книге О. Мандельштама «Камень» одним из частотных («прозрачнее окна хрусталь», «в огромном омуте прозрачно и темно» и т. п.). Более того, он концептуально значим и во второй книге поэта – «Tristia», где всё чаще оказывается связан с мотивом смерти: «В Петрополе прозрачном мы умрём...»; «Прозрачная весна над чёрною Невой/Сломалась, воск бессмертья тает» и т. д.

В романе О.А. Славниковой категория прозрачности, как это было и у Мандельштама, постепенно выводится «за рамки сугубо гранильных свойств в нечто бытийное» [8, с. 104]. В системе ценностей Крылова она является доминирующей и вначале выступает синонимом истинности, подлинности. Это – качественная характеристика не только природного мира, но и мира людей. Крылов с помощью этой категории измеряет реальность и убеждается в её «непрозрачности», следовательно, неистинности. Но одновременно, как было отмечено выше, с категорией прозрачности в романе связан и мотив смерти. Крылов постепенно утрачивает ощущаемую им ранее прозрачность, что является для него гибельным. Сбывается его «недавний сон:

фантастически глубокое горное ущелье, очарование пропасти», которое он не в силах преодолеть, губит его [14, с. 442].

По ходу развития событий реальность заменяется суррогатом: теряют подлинность чувства, происходит девальвация духовных и материальных достижений человечества. Символом этой девальвации является шестисотдолларовая купюра с портретом Памелы Андерсон. На место реальности настоящего приходит призрачная реальность прошлого с её подлинной энергетикой атрибутов, спровоцировавшей «ряженую революцию» – кульминацию романа. Власть «культуры копии при отсутствии подлинника» становится безграничной. «Мы есть то, на что мы похожи» [14, с. 210] – новый закон жизни. Каждый из героев приходит к мысли о том, что жизнь стала ненастоящей. Горькое осознание новой истины отражает трагизм мироощущения современного человека.

Итак, мы убедились, что в романе О. Славниковой «2017» реальное и ирре-альное как бы перетекают друг в друга, что определяет и вариативность как принцип построения сюжета, и особенности организации системы образов, и специфику сквозных мотивов. Ирреальное воплощается в романе в различных формах, что отчётливо проявляется через соотношение и трансформацию мотивов призрачности, симулятивности и прозрачности, значимых для характеристики художественного мира романа. Если прозрачность воспринимается как знак подлинности, то призрачность и симулятивность – знаки неподлинности. Трагедию современной цивилизации и трагедию человека автор видит именно в вытеснении подлинности, в симулятивности реальности. Эта тенденция поглощения, истончения реальности становится всеобъемлющей и проявляется как в жизни общества, так и в мире природы, как в истории, так и в частной жизни человека, постепенно вытесняя и его самого из жизни. Всё сказанное убеждает в том, что О. Славникова, используя традиционную романтическую антитезу «реальное–ирреальное», подкрепляя её традиционными романтическими мотивами, обогащая интертекстуальными связями с творчеством О.

Мандельштама, всё же в конечном итоге интерпретирует эту антитезу в реалистическом ключе, ставя печальный диагноз современному обществу и человеку.

2.4. Рифейский миф в романе Ольги Славниковой «2017»

Действие романа «2017» разворачивается на Урале, обозначенном писательницей как Рифейский край. Так в античную эпоху назывались горы у северной оконечности земли в стране гипербореев, которые, по одной из версий, идентифицируются с Уральскими горами. Согласно уральской мифологии, в этих горах находится вход в подземный мир, это граница между двумя мирами [7, с. 430].

Рифеец все время стремится вверх, к небу: «мир рифейца был принципиально негоризонтален», поэтому кажется, что роман выстраивается по вертикали. Рифейские горы «картинны» и «живописны», их не в состоянии изобразить ни один художник: они сами как картина, которая «уже содержит композицию и основные краски — характерное соотношение частей, вместе составляющих простой и узнаваемый рифейский логотип». В этой картине мира действуют собственно уральские герои — хитники, промышленяющие добычей драгоценных камней. Истинный рифеец — романтик, отважный искатель приключений. Он — хитник, идущий в горы не за богатствами, а для того, чтобы прикоснуться к высшей силе, живущей в горах, почувствовать ее.

Профессор-геолог Анфилогов убежден, что ему нужно умереть среди камней, самому превратиться в камень. Художественный мир романа отчетливо детерминирован бажовской мифологией. В героях просвечивают мифологические и сказовые персонажи: Великий Полоз, Огневушка Хозяйка Медной Горы, она же — Каменная Девка. Последний образ особенно важен в структуре романа: «это узколокальный образ, атрибутивными свойствами которого являются владение подземными богатствами, в поведении —

установка на связь с неженатыми мужчинами» [7, с. 251]. Этот уральский языческий образ уже был описан Бажовым в сказах «Хозяйка Медной горы», «Каменный цветок», «Приказчиковы подошвы», «Малахитовая шкатулка».

У Бажова Каменная Девка — сказочная царевна, знающая секрет красоты. Она ищет себе женихов, устраивает для них испытания, заставляет страдать мужчин («Худому с ней встретиться — горе, и доброму — радости мало» [4, с.65], но и обречена страдать сама.

Мир горных духов, рифейских камней у Славниковой — это воплощение настоящего, подлинного, пускай и губительного и опасного. Он противопоставлен городскому миру симулякров, миру копий реальности, где все серо и предсказуемо. Этот мир отвратителен: «город-чудовище», «кариесные особняки», дешевые гостиницы и кафе, в которых встречаются герои [15, с.72].

Мир города кажется более призрачным, ненастоящим, чем мир духов. У Славниковой духи живут среди людей. Каменная девка не обладает особой красотой и внешне ничем не отличается от обычных женщин, ее «различает только тот, к кому она пришла. Вдруг при виде женщины, ничем особо не приметной, душа у хитника странно намагничивается». Очаровывая своего избранника, эта женщина испытывает его чувства. После встречи с ней мужчина либо погибает, закончив жизнь самоубийством, либо обречен всю жизнь страдать: «Такой не лазил больше за пределы города, завязывал с самоцветным промыслом и, по слухам, не видел себя в зеркалах, отчего утрачивал связь с самим собой». Сама она исчезала навсегда, лишь на могиле самоубийцы «люди видели во всякий теплый день хорошенькую ящерку [15, с.84].

Дух Каменной Девки живет в героине романа Славниковой, Татьяне. С самого начала эта женщина притягивает к себе Крылова, в ней есть какая-то тайна, она будто бы из другого мира: «Таня была существом Зазеркалья». Очень символично появление Тани и её исчезновение. При знакомстве с ней ,Крылов замечает её бледный ,нездоровый вид. Можно предположить,

что в Татьяну только что вселился дух каменной девки и адаптируется к земной жизни. Самая её болезненность выглядела как способ адаптации к нездоровому воздуху и мертвой еде». В конце произведения, перед исчезновением Татьяны, Крылов видит в ней большие перемены: „То, что Крылов принял за подтяжку лица, сделанную в салоне красоты ,было, возможно, началом минерализации: кожу Татьяны словно схватило изнутри холодным кварцевым ледком». “Слово “ненастоящая» Татьяна почти прошипела, и Крылову показалось, что движения её похожи на танец змеи, когда она с толстой мёрзлой силой сливает чешуйчатые кольца». Эта женщина с ее «жгучими пятнами» на теле, моментально заживающими ранками и царапинами напоминает ящерицу или змею. «Ее маленькие ручки с перепонками, очень похожие на лапки коронованной рифейской ящерицы»., „Тело её обладало странным, вытянутым совершенством тени, а на плече лежал округлый блик...» Нельзя было точно определить, какой рост у Тани., „Стоя от незнакомки, Крылов почему-то терял представление о собственном росте и не мог определить выше он её или всё-таки нет., -Ты как будто стала выше ростом, -удивлённо заметил Крылов.-Как это может быть?»., -Из-за каблуков, -бросила Татьяна, танцуя босиком.» , Крылов покачал головой. Ему внезапно вспомнилось, как давным-давно, на вокзале, он украдкой поглядывал на незнакомку, примериваясь выше он её или всё-таки нет. Если бы выше оказалась она ,он бы, наверное, не стал с ней заговаривать. Теперь же, когда Крылов сделался не нужен, Татьяна вытянулась за пару месяцев, будто подросток. Говорят, что Хозяйка горы, самая богатая женщина мира, ростом под четыре метра. Также удивительно, как каменная Девка может принимать черты лица, линии ладоней других людей. Пристав на цыпочки, она распластала на окне четко прорисованную длинную ладонь, Василий Петрович ответно положил свою – и Крылов поразился, сколь схожи эти руки чем-то латинским в линиях жизни, крупным изяществом пальцевых костяшек». Татьяне невероятно идут камни, в этих украшениях она – как будто в каменном платье. Что же касается Татьяны, то камни словно

примагничивались к ней и смотрелись уместно, теплея и тяжелея на её холодноватой коже. Татьяна явно не скрывала украшений и носила их постоянно, являясь на свидание убранная, будто Хозяйка горы. У Тани совершенно отсутствует чувство страха. И трудно было определить, сколько Тане лет., Иногда Крылову делалось досадно, что сама Татьяна ничего не боится. Она держалась абсалютно безмятежно и устремлялась туда, куда Крылов, будучи один, вряд ли бы нацелился идти». Ей могло быть сколько угодно лет и она казалась бессмертной. Последняя встреча Крылова с Татьяной напоминает встречу Степана с Хозяйкой Медной горы из сказа Бажова. Оба видят ее со спины, замечают необычную вертлявость, слышат странный смех. «Доносилось Татьянино пение, фальшивое и милое, отчего-то казалось, будто Таня, как волшебная птица, летает по комнате» [15, с.512]. Кроме хозяйки горы в романе упоминается ещё о Великом Полозе: “Этот подземный змей с головой огромного старика... голова у Полоза лысая, с тёмными шлифованными пятнами, губы тоже крепчатые, весьма мясисты, перебитый нос размером и формой напоминает сапог. Великий Полоз ходит под землёй, как под водой. Именно Великого Полоза ждёт ,на встречах с Крыловым ,Таня, Одновременно присутствие того,кто свёл их и присматривал за ними,ощущалось именно здесь”.Когда третий не являлся, Таня, чтобы пометить место встречи,бросала монеты.

Главный герой также спроецирован на Данилу-мастера. Данила–мастер из сказов Бажова ищет каменный цветок. В романе Славниковой камнерез Крылов пытается обрести прозрачность, которая есть в камнях, в небе, в душах хитников. Крылов встречается с Хозяйкой горы ни в первый раз. Ещё в детстве он встречает её в образе своей тети, после чего у него появляется необъяснимая тяга к камням. А талант настоящего мастера передается также при странных обстоятельствах. После смерти Петровича в Крылова как бы вселяется талант мастера.он начинает работать без всяких таблиц,чувствует камень. До встречи с Таней, Крылов вёл обычную, ничем не отличавшуюся от других,жизнь. Любовь к Тане стало смыслом его жизни

.Когда Таня исчезла, жизнь для Крылова потеряла всякий смысл. Каменная девка погубила его душу, как погубила души многих. «Душа исконного рифейца обладает свойством прозрачности: все в ней как будто видно насквозь, а внутрь проникнуть нельзя». «Он усвоил, что прозрачное недоступно и, как всё драгоценное, связано с кровью».

Прозрачность в романе — символ высшего начала, это способность пропускать свет, но при этом оставаться твердой. О категории прозрачности размышлял философ П. Флоренский, считавший, что для художника прозрачность не столько объект, сколько тема, некий заданный образ. По мнению философа, прозрачность оказывается онтологическим условием видения мира [16]. Крылов «охотится» за камнями не для обогащения, а чтобы познать тайну прозрачности, то есть обрести для себя истину. Кроме того, Крылов, как и Данила, обладает обостренным чувством восприятия окружающего мира, встреча с Хозяйкой Медной Горы оказывается роковой для обоих, неизвестна их дальнейшая судьба.

Уральский пласт романа противостоит политической реальности: мнимая ситуация стабильности в обществе рушится, разыгрываемый по случаю столетия Революции маскарад превращается в настоящую бойню. История, совершив виток, вновь оказалась в состоянии перелома. Назревшие в обществе конфликты потребовали выхода, но каким он должен быть — никто не знает, и поэтому люди «вынуждены пользоваться формами столетней давности как самыми адекватными» [15].

Таким образом, уральские мотивы составляют основу романа О. Славниковой, формируют особый пограничный мир, в котором живут герои, объясняют их поступки, раскрывают сущность характера рифейского (а значит уральского) жителя. Кроме того, они важны для раскрытия философской концепции романа. Человек не одинок в этом мире, существует высшая сила, перед которой он будет отвечать за свои действия. Камень — это символ твердости, нечто настоящее. Герои пытаются вырваться из цепи симулякров окружающего мира, поэтому их тянет в горы, только там они

ощущают подлинность своего существования. Но горы опасны: разбуженная человеком горная Тайная Сила манит, завораживает, сначала приносит удачу, дает надежду, а потом навсегда оставляет человека погибать среди этой каменной красоты. С другой стороны, этот мир Урала чрезвычайно хрупок. Мотивы смерти в горах связаны с тем, что именно человек, нарушив экологический баланс, гармонию с природой, сделал эти горы опасными. Уральский субстрат, таким образом, является смысло- и структурообразующей основой романа О. Славниковой.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Роман «2017», на сегодняшний день, самое значительное произведение О. Славниковой, получившее литературные премии и благодарные отзывы критиков.

Имя писательницы Ольги Славниковой стало сегодня синонимом хорошего литературного стиля, добротное писательской манеры. Рецензии на её книги пестрят высокими эпитетами, которыми критики награждают щедрый многослойный язык романов Славниковой. Славниковский язык или литературная манера, уже превратился в музейный экспонат, вполне подходящий на эталон. Последняя книга Славниковой «2017» стала попыткой вживать в многослойный метафорический текст активно развивающейся внешней сюжет, детективную фабулу. Герои, некогда опрокинутые в себя, теперь оказываются опрокинутыми в напряжённое действие. Преследования, убийства, экспедиции, любовь...

Затейная в традиции большого русского романа, книга держится на устойчивом каркасе: автор умело перемежает созерцательные, медитативные описания с напряженными эпизодами.

В сюжет романа Славникова органично вписала легенды и мифы Урала, сказочных персонажей и сюжеты Бажова: то тут, то там мы обнаруживаем странные и необъяснимые следы загадочных существ, таинственные явления природы и т.п.

Книга пропитана фольклором. Главный герой камнерез Крылов-вечный Данила мастер, правдоискатель, который самоотверженно ищет «настоящности», в суррогате современной жизни, но находит её только в холодных горных кристаллах. Действие приукрашено фигурами фольклорно-сказочной природы (знакомыми нам сказами Бажова): это и Каменная девка, она же хозяйка горы, и великий Полоз, и олень-Серебряное Копытце.

По версии Славниковой, потревоженные агрессивными действиями человека бажовские духи гор, просачивающиеся в убогонькую реальность, и есть «наше постчеловеческое будущее». Биосфера принимается морочить

обитателей города, завлекать странными лазейками и невероятными самоцветами, опьянять любовными хмелями и приманивать нечеловеческими богатствами; а на потаенных уральских речках воцарится аномальная «страшная красота», пагубная и животворящая одновременно. Дремлющее в горах уральское чаромутие — и катализатор, и аккомпанемент искусственно замороженного социального конфликта.

Карнавал бутафорской исторической реконструкции, организованный властями города в ознаменовании столетия революции, перерастает в реальные и ожесточённые столкновения между «красными» и «белыми», в неуправляемый, кровопролитный взрыв страстей. Славникова в таком развитии событий потенциал позитивности: оказывается, не всё ещё унифицировано и приведено к послушному безразличию.

Конфликт героя и власти приобретает масштабы схватки человека с судьбой, где герой не выглядит победителем, героем его делает уже само вступление в схватку, но и только. Крылов противостоит социуму. Именно активное психоэмоциональное состояние такого персонажа пассивные действия, его размышления о несправедливости и уродливости общественного устройства, дают возможность судить о «2017» как о романе-антиутопии.

Название романа таит в себе отсылку к роману Оруэлла. Сегодня, когда нет преград огласки идей, жанр потерял свою подпольную привлекательность. Но людей, мечтающих заглянуть в ужасное будущее не стало меньше. Теперь, когда уже прошёл 2017 год, во многом мы можем согласиться с писателем. В антиутопии О. Славниковой во весь голос заявляет о себе наше настоящее.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Акминалаус, А. А. «Лёгкая голова» как «автобиография возможного» [Электронный ресурс] А. А. Акминалаус // Режим доступа: <http://fantlab.ru/article628>
2. Александров, Я. В. Искусство инкрустации // Культура, 2006, № 14 (<http://www.club366.ru/books/html/88391.shtml>)
3. Амусин М. Н. Посмотрим, кто пришёл // Знамя. – 2008. – № 2. – URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2008/2/am14.html>
4. Бажов, П. В. Малахитовая шкатулка, АСТ, 2007 Бажовская энциклопедия. Екатеринбург «Сократ», 2007
5. Беляков, С. М. Оптические эффекты. Заметки о творчестве Ольги Славниковой // Урал. – 2002. – № 4. – URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2002/4/bel.html>,
6. Галиева, Ж. Г. Граница между небом и землёй. Ольга Славникова // Вопр. литературы. – 2009. – № 6. – С. 127–141.
7. Иванов А. Угорский архетип в демонологии сказов Бажова // www.arkada-ivanov.ru/ru/my_articles/UGORSKIJARKHETIPVDE
8. Елагина Е. Постигание прозрачности // Нева. – 2007. – № 2. – URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2007/2/ee19.html>
9. Ермолин Е. Время правды пришло // Новый мир. – 2001. – № 11. – URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/11/erm.html
10. Липневич В. Долгое прощание, или О, Славникова! // Дружба народов. – 2001. – № 10. – URL: <http://www.proza.ru/2012/06/08/625>
11. Ляшенко О. И. Уральские мотивы в романе Ольги Славниковой «2017» [Текст] // Актуальные вопросы филологических наук: материалы IV Междунар. науч. конф. — Казань: Бук, 2016. — С. 19-21.
12. Маркова, Т. Н. Проза конца XX века (динамика стилей и жанров) / Т. Н. Маркова.— Чел., 2003.
13. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М, 2012.

14. Немзер А. Славникова «2017» //
www.ruthenia.ru/nemzer/slavnikova2017.html Славникова О. 2017, М.
«Вагриус», 2006
15. Славникова О.А. 2017: Роман. – М.: Вагриус, 2008. – 544 с.
16. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 2013
17. Чанцев А. Фабрика антиутопий // НЛЮ, 2007 № 86
(<http://magazines.russ.ru/nlo/2007/86/>) Юнг К. Душа и миф. М., 2005
18. http://velib.com/biography/slavnikova_olga/
19. <http://fantlab.ru/autor5807>
20. <http://www.liberal.ru/articles/6339>