

МИФ КАК ОБЪЕКТ АВТОРСКИХ ИГРОВЫХ СТРАТЕГИЙ В САТИРИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Myth as an Object of Authorial Game Strategies in a Satirical Work

Валентина Борисовна Мусий
valentinanew2016@gmail.com

Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова
(Одесса, Украина)

Valentyna B. Musii
valentinanew2016@gmail.com
Odessa I.I.Mechnikov National University
(Odessa, Ukraine)

ISSN: 1698-322X ISSN INTERNET: 2340-8146

Fecha de recepción: 10.04.2023

Fecha de evaluación: 21.12.2023

Cuadernos de Rusística Española n° 19 (2023), 259 - 271

РЕЗЮМЕ

Объектом статьи являются «Зеркало Монтачки» Михаила Кураева, «Сады господина Мичурина» Андрея Куркова и «Лу́жа» Виктора Шендеровича. В каждом из произведений идет речь о том, что имеет отношение к истории российского государства. **Цель статьи** – определить, как обращение авторов к мифопоэтическим структурам способствовало выражению ими собственной концепции. В романе М. Кураева это антропогонический миф, в романе А. Куркова – миф о демиурге, в рассказе В. Шендеровича – космогонический миф. Все эти произведения сатирические, то есть представляют события с точки зрения их несоответствия норме. В то же время «Сады господина Мичурина» и «Лу́жа» содержат в себе также и комическое. В связи с этим в этих произведениях мифопоэтическое подвергается деструкции. Так встречаются миф, имеющий авторитарный характер, и комическое, игровое по своей природе. **Методика исследования** – метод мифопоэтического прочтения текста и типологический метод.

Ключевые слова: миф, сатира, комическое, мотив, игровые стратегии, авторская концепция.

ABSTRACT

The objects of the article are “Montachka’s Mirror” by Mikhail Kuraev, “The Gardens of Mr. Michurin” by Andrey Kurkov and “The Puddle” by Viktor Shenderovich. Each of the works is about something related to the history of the Russian state. **The purpose** of the article is to determine how the authors’ appeal to mythopoetic structures contributed to their expression of their own conception. In M. Kuraev’s novel, this is an anthropogenic myth, in A. Kurkov’s novel – a myth about the demiurge, in V. Shenderovich’s story – a cosmogonic myth. All these works are satirical, that is, they present events from the point of view of their inconsistency with the norm. At the same time, “The Gardens of Mr. Michurin” and “The Puddle” also contain comic elements. In this regard, the mythopoetic in them is subjected to destruction. Thus, myth, having an authoritarian character, and comic, playful by nature, meet. **The research methodology** – the method of mythopoetic reading of the text and the typological method are applied.

Keywords: myth, satire, comic, motive, game strategy, author’s conception.

ВВЕДЕНИЕ

«Зеркало Монтачки» М. Кураева, «Сады господина Мичурина» А. Куркова, «Лужа» В. Шендеровича – произведения, являющиеся объектом нашего внимания. Все они могут быть определены как сатирические, и в основе каждого из них – миф той или иной тематической группы. Проблема сатирического и комического имеет давнюю историю. К ее решению обращаются современные исследователи. Так, к примеру, К. Исупов, опираясь на работу М.М. Бахтина, изучает связь комического и карнавального как своеобразную игру «в перевертыши ценностных иерархий» (Исупов 2008: 168). В культурологическом русле решает вопрос соотношения комического с сатирическим И. Роготнев (Роготнев 2011: 119). Применяв когнитивный подход, А. Кошелев исследует те ментальные структуры и процессы человеческого сознания, которые реализуют комический эффект (Кошелев 2007: 278). Значительное внимание современные ученые уделяют и мифу, развивая мифопоэтику как направление литературоведческих исследований. Предпринимаются также попытки соотношения мифопоэтического в художественном произведении с сатирическим или комическим началами. Так, О. Смазнова считает, что в результате объединения комического и мифопоэтического планов происходит «смена регистра коллективного восприятия объективаций: бывшее “священное” выступает предметом приложения эрудированного интереса, развлечения и художественного таланта в их неизбежных взаимопереходах» (Смазнова 2007: 301). Однако следует отметить, что исследований литературных произведений в аспекте художественной роли соединения в них мифопоэтического с комическим или сатирическим пока мало.

Цель предлагаемой статьи – изучить указанные произведения М. Кураева, А. Куркова и В. Шендеровича с точки зрения художественной роли в них мифопоэтических образов и ситуаций. В каждом из них так или иначе травестируются эпизоды истории российского государства. Нас будет интересовать вопрос, как обращение писателей ко всему, что связано с мифом, который можно определить как коллективную идеологию, помогает им выразить собственную концепцию действительности.

РЕЗУЛЬТАТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

«ЗЕРКАЛО МОНТАЧКИ» МИХАИЛА КУРАЕВА КАК О РОМАН О ДВИЖЕНИИ АНТРОПОГОНИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА ВСПЯТЬ

В основе развития сюжета в романе М. Кураева – ситуация утраты жильцами одной из ленинградских квартир способности отражаться в зеркалах, что повествователь мотивирует проделками *нечисти*. Очевидна связь произведения с близнечными и эсхатологическими мифами. Однако, как нам представляется, не менее важную роль в структуре этого романа играет антропogонический миф о создании людей. В таком случае «Зеркало Монтачки» может быть прочитано как произведение о том, как государственная власть формирует удобного для нее человека. Правда, направление движения антропogонического процесса в романе М. Кураева противоположно тому, что мы обнаруживаем в мифе. Как правило,

в мифах этой тематической группы присутствует несколько вариантов создания людей: а) их изготавливают из какого-то материала, б) переселяют из другого пространственного локуса, в) выделяют из группы человекообразных существ, придавая им признаки человеческого облика. Власть в романе Михаила Кураева, напротив, людей возвращает к состоянию человекоподобной массы. Для этого их лишают сознания индивидуальной независимости и ценности. Все начинается с укрепления в них кротости, уступчивости, доверчивости (Кураев 2001: 232). Вневременной характер подобного процесса лишения человека собственной воли и возвращения его к состоянию покорности предопределению подчеркивается сравнением одной из обитательниц лениградской квартиры, учительницы младших классов Тамары Степановны Сокольниковой, с *многострадальным* Иовой (Кураев 2001: 241). Немаловажным шагом в подавлении человеческой индивидуальности является также разобщение людей, превращение их в обломки того, что когда-то было народом. Если, согласно истории, естественный процесс развития форм человеческого общежития шел от преодоления кочевого образа жизни к укреплению оседлости, в романе Михаила Кураева идет речь о противоположном движении – от оседлости к абсолютной утрате людьми чувства дома, домашнего очага, принадлежности сообществу. *Обращенные в первобытное состояние, характерной чертой которого является готовность к перемещению, к кочевью, в любую минуту они могли подняться и без печали покинуть эти мрачноватые чертоги, чем-то напоминающие вагон, с тем, -* сообщает повествователь, *- чтобы переселиться в какую-нибудь другую нору...* (Кураев 2001: 236). Проявлением движения вспять является также утрата людьми желания мыслить и действовать, их подчинение неведомой силе извне и оцепенение. Отсюда – и формирование страха перед внешним миром, являющегося основой мифологизации опасности, того, что повествователь обозначает как *мглу самоневедения* (Кураев 2001: 237). Люди возвращаются к состоянию тождества с материальными, неодушевленными предметами. Поэтому исчезают не только возрастные различия (семнадцатилетняя девушка напоминает школьницу, а чуть дальше – и вовсе неродившееся дитя), но и граница между человеком и, к примеру, овощем (девушкой и картофелем): *Неброского вида дочка лет семнадцати в цветном переднике школьного фасона чистит картофель, в ее белом, широковатом лице тоже есть что-то картофельное. <...>. Дочка выпала в осадок. Она живет теперь сама по себе и с тревогой ждет встречи с судебным исполнителем, готовым ввергнуть ее обратно в лоно матери или в лоно отца* (Кураев 2001: 242). Ясно, что сравнения с картофелем и сообщение о *выпадении в осадок* в данном случае – метафоры. Но не исключено и их буквальное прочтение.

Заключительным этапом процесса разрушения личности становится подавление в человеке души, что и является мотивировкой сюжетного мотива утраты персонажами романа М. Кураева способности отражаться в зеркалах. Не случайно замечание о том, что один из обитателей злополучной квартиры, Аполлинарий Иванович Монтачка, стал настолько *невесомым*, что, подобно паре, мог *ускользнуть в форточку* (Кураев 2001: 244). Безусловно, у читателя может создаться впечатление, что люди сами виновны в том, что с ними произошло. Мотивируя невероятные события в семьдесят второй квартире, повествователь признает: *«Среди людей, так или иначе махнувших на себя рукой и не видящих себя со стороны, может случиться*

черт знает что!» (Кураев 2001: 245). Однако главным источником подобного *черт знает что!* он называет не отсутствие у жильцов склонности к рефлексии, а власть, которая имеет *самое решительное влияние на судьбу каждого* (Кураев 2001: 264). И дальше поясняет: *«После того, как капитана первого ранга Иванова, столкнули с военной орбиты, отсеки от семьи и не включили ни в какие другие сообщества и союзы, жизнь его фактически свелась к призрачному существованию, что и разъясняет причину утраченной им способности отражаться в зеркалах»* (Кураев 2001: 380). Хотя и с людей вины он не снимает, заявляя, что самый ценный дар, который у них есть, это душа, а самое замечательное достояние человечества – совесть. Поэтому автор и ставит диагноз случившемуся с обитателями семьдесят второй квартиры: психическая дегенерация, выражающаяся в *прогрессирующей дистрофии самосознания как следствия общей угнетенности духа* (Кураев 2001: 279). Импульсом к восстановлению нормы становится подготовка к свадьбе, на которую Клавдия Подосинова решает пригласить всех соседей. Безусловно, это не случайно, ведь свадьба в мифе – это ритуал инициации, перехода в новое состояние, победы порядка над хаосом. Возвращаясь к себе, люди тем самым перестают подчиняться деструктивной силе власти. В результате с приближением романного действия к развязке, воссозданный в романе антропогонический процесс приобретает естественный характер.

КОСМОГОНИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС В «ЛУЖЕ» ВИКТОРА ШЕНДЕРОВИЧА

Мифы, принадлежащие тематической космогонической группе, содержат в себе описание условий, в которых изначально находилось пространство, причин зарождения и ступеней развития процесса становления Вселенной, материала, из которого она формировалась, а также той сакральной силы, которая определила становление Вселенной и отдельных ее частей. Учет того, что чаще всего стихией первотворения является вода, дает основания выявить связь между рассказом Виктора Шендеровича и группой мифов об установлении миропорядка.

В рассказе Виктора Шендеровича лужа – самая древняя из достопримечательностей города Почесалова. Время и обстоятельства ее возникновения неизвестны. Даже, уточняет повествователь, в областном городе Глупове отсутствуют архивные сведения о ее истории. Точнее, она появилась еще до возникновения истории. *«Вроде как, – признается почесаловский летописец, именующий себя в «Луже-2» лысеющим тименом, – всегда она была»* (Шендерович 2010). И приводит в качестве аргумента утверждение почетного старожилы городка Самсона Цырлова, отморозившего мозги в Альпах в итальянскую кампанию 1799 года, что она была в Почесалове еще до войны.

С одной стороны, то, что пространством создания почесаловского порядка жизнеустройства является лужа (как средоточие воды), не противоречит традиции мифотворчества. Ничего удивительного нет и в том, что отсутствуют свидетели ее образования. В космогонических мифах всегда идет речь о правременах и прасобытиях, когда современных людей еще не было. Обращает на себя внимание другое: как правило, стихия первотворения – это океан или первозданное море. Лужа

в отличие от них является средоточием неподвижной воды. И, если исходить из того, что проявлением наличия жизни является движение, следует признать, что в луже вода мертвая. А это, в свою очередь, наделяет ее характеристиками не сакрального, а, напротив, демонического пространства, связанного с хаосом (деструкцией). Эта ее особенность важна, если принять во внимание, что и в городе Почесалове, центром которого является эта лужа, не было движения: суть жизни не менялась. Все эпизоды его истории, о которых сообщает повествователь, не связаны линейно, а представляют собой циклический повтор одного и того же: власть приказывает осушить лужу, но та никуда не девается. Более того, размеры лужи с переходом от одной формы управления городом к другой лишь увеличиваются. Сначала почесаловцы обнаруживают, что *при Катьке-то* лужа была меньше. Далее – что *при Николае Палыче* – меньше была, и, наконец, заключают: «*При Сталине-то поменьше была...*» (Шендерович 2015). В отличие от властей, обитатели Почесалова ведут себя по отношению к своей достопримечательности по-разному. Они могут подчиниться приказу и механически выбирать воду из одной части лужи, чтобы вылить ее с другой стороны. Как в случае с напуганными словом *гаунтвахта* жителями города при Павле Петровиче. Но они могут и защищать лужу, как при Александре Павловиче. «*Позже, – рассказывает повествователь, – когда здешние сперанские затеяли осушить, наконец, лужу и соорудить на ее месте нечто по примеру Елисейских полей, местные патриоты выжили к луже с хоругвями и песнопением – и отстояли святое для всех россиян место. При этом часто поминался Иван Сусанин с его топографическими фокусами*» (Шендерович 2015). Поскольку вехи истории предстают в Почесалове как смена попыток устранения лужи, каждый раз заканчивающихся победой этой самой лужи, сама история оказывается непрекращающимся и абсурдным движением по кругу.

В отличие от «Зеркала Монтачки» М. Кураева, где повествователь прямо обличает деструктивность власти по отношению к человеку, перечисляя все ее злодеяния, в «Луже» Виктора Шендеровича форма (направленность попыток власти на усовершенствование порядка в Почесалове) имеет вполне благовидный и созидательный характер. Однако содержание (бессмысленность этих попыток) не соответствует форме. Поэтому можно вести речь о наличии в «Луже» комического, что и делает рассказ смешным, в отличие от сатирического романа М. Кураева. Комическое играет важную роль и в романе А. Куркова.

И.В. МИЧУРИН КАК ДЕМИУРГ В РОМАНЕ АНДРЕЯ КУРКОВА

В «Садах господина Мичурина» (2002) можно выделить элементы нескольких тематических групп мифов: космогонических, эсхатологических, а также мифа о демиурге и культурном герое. Все эти группы мифов близки по содержанию: в них идет речь о судьбе порядка (космоса): его организации, определении правил его существования и освобождении от признаков дикости (начало письма, счета, перехода от поедания сырой пищи к ее приготовлению, начало обработки почвы и строительства жилья и т. д.), или же, как в случае с эсхатологическими мифами, – о разрушении этого порядка и возвращении мира к состоянию изначального

хаоса. Космогония в романе очевидна в связи с тем, что целью Мичурина является высаживание в Америке новых сортов деревьев и, таким образом, установление Эдема на земле. Поскольку же, как обнаруживает ученый, уже находясь со своим садом в океане, настоящей целью его плавания был взрыв в Америке небоскребов, его научные достижения государство планирует использовать для разрушения порядка. Кроме того, учитывая, что на переправляемом в Америку острове-саде собрано все самое необходимое для привычного образа жизни Мичурина и его семьи, его можно сравнить с ковчегом, на котором Ной плывал в водах во время всемирного потопа. Таким образом, образ острова-сада связывает роман Куркова со сказаниями о «последних» временах, эсхатологией. Но мы остановимся подробно на другой тематической группе мифов, которая, на наш взгляд, имеет структурообразующее значение в романе А. Куркова: о демиурге и культурном герое. Эта группа мифов наиболее близка по своему содержанию к космогоническим, поскольку представляет собой повествование об укреплении (развитии) божеством или же наполовину (на треть) божеством и наполовину (на треть) человеком порядка, установленного в процессе организации космоса. В основе этих мифов – два традиционных сюжетных мотива: а) преодоление хаоса путем сражений культурного героя с чудовищами для расширения пределов пространства, доступного для жизнедеятельности людей, б) приобщение людей к культурным ценностям (передача им орудий труда, умения пользоваться огнем, изобретение письма и так далее) (Мелетинский 2001: 33). Как заметил Е.М. Мелетинский, функции демиурга и культурного героя близки: приобщение людей к цивилизованным формам жизнедеятельности и отделение их от животных. Различие же заключается в том, что демиург сам создает ценности, а культурный герой лишь приносит их людям.

Поскольку Мичурин дает жизнь тому, что ранее не существовало, он выступает в романе в функции демиурга. Он создает новые сорта деревьев, называет их, определяя тем самым их характер и судьбу. Не случайно многие деревья и растения, как дети ученого, были названы его именем. При этом Мичурин мечтает сделать все растения на земле съедобными, то есть полезными для людей. Он и к людям относится как селекционер, представляя, каковы могут быть результаты их соединения. Так, к примеру, заметив во время торжественного прощального ужина, с каким *аппетитом* американский инженер Грубер поглядывал на прислуживавшую за столом дочь старшего садовода Нюру, *«тут же представил себе приблизительный внешний вид их возможного совместного ребенка. Мальчика, конечно. Мальчик в воображении Мичурина получился неплохой. Крепенький и веснушчатый, с явными славянскими признаками»* (Курков 2002: 20). Такие же картины возникают в воображении Мичурина за столом ресторана в «Англетере», когда он смотрит на развеселившуюся сестру умершей жены Настасью Васильевну и своего давнего друга и коллегу профессора Градли: он не может не представить себе их совместного ребенка, мальчика. Правда, мысли об этом мальчике ему неприятны. Нельзя исключить, что облик воображаемых Мичуриным детей, как и внешность летчика Леонида, отправляющегося с ним и его садом в путешествие («...красивый, высокий, наверно, метр девяносто. Широкоплечий! Вот если бы вся русская нация была такая!») (Курков 2002: 33), обусловлено той моделью будущего, которая в эти годы активно разрабатывалась и внедрялась в массовое сознание. Здесь вспоминаются строки

Осипа Манделштама о *гремучей* доблести *грядущих веков* и *высоком* племени людей – всем том, ради чего следовало отказаться от настоящего.

Сосредоточенность на селекции обуславливает особую привлекательность для ученого того, что относится к деревьям. Узнав, что его поселили в номере гостиницы, где повесился Есенин, Мичурин благодарит своего давнего приятеля и признается, что давно полюбил этого поэта, потому, что тот много писал о природе (Курков 2002: 23). Он с наслаждением слушает популярную в народе песню на слова Ивана Сурикова о любви рябины и дуба, воспринимая ее буквально – как историю о деревьях. Ему нравится песня о Катюше, поскольку в ней воспевается пора цветения деревьев. Здесь, конечно, наблюдается отступление автора романа от исторической достоверности. «Катюша», одна из самых популярных советских песен, была написана Матвеем Блантером и Михаилом Исаковским в 1938 году. Следовательно, Иван Владимирович Мичурин, умерший 7 июня 1935 года, не мог ее слышать. Но процесс мифологизации не предполагает исторической точности, ему в большей степени присуща условность. И, напротив, все, что не поддается селекционной работе, находится вне интересов Мичурина. Поэтому, к примеру, небо, которое человек не может улучшить, является, по мнению селекционера, бесполезным (Курков 2002: 5). Мичурин остается ученым даже в своих повседневных занятиях. По вечерам он не просто пьет чай с вареньем, но *дегустирует* его и тут же записывает свои мысли в тетрадь наблюдений (Курков 2002: 6). В ряде случаев в тоне повествователя проскальзывает легкая ирония. Как, к примеру, в фрагменте, где Мичурин рассуждает, *«какие необходимо выставить требования любому фруктовому дереву, чтобы оно здесь принялось и стало плодоносить...»* (Курков 2002: 29).

Однако есть случаи, когда действия героя романа представляются как абсурдные. «В логике и в литературе, – пишет В. Супа, – абсурд синонимизирует логический тупик, когда рассуждения приводят к очевидному противоречию или бессмыслице, нелепости, несуразности...» (Supa, 2011 105–106). В подобную бессмыслицу превращается по воле Мичурина ритуал бракосочетания его дочери Марии Ивановны с летчиком Леонидом. Вместо традиционных для этой процедуры вопросов о свободе выбора будущими супругами своего спутника и их готовности быть всегда вместе, Мичурин выявляет особые приметы вступающих в брак: заставляет летчика раздеться до пояса, осматривает его тело. Вместо акта о заключении брака Мичурин заполняет *Карточку регистрации гибрида* (Курков 2002: 204).

В конечном итоге, обнаруживается, что и сам демиург – обыкновенный человек со своими слабостями. Настасья Васильевна, находясь в хорошем настроении, вспоминает, что сорок лет назад Мичурин был *«чуть переспевшим паренком, отличавшимся невинностью»* (Курков 2002: 117). Сам Мичурин признается, что *«...в детстве плаксой был»* (Курков 2002: 205). Итоговая оценка героя романа вложена в уста Мориты. Поясняя собаке, для чего ее посадили на цепь, она говорит о Мичурине: *«Он всем желает добра, только вот не знает, что это... Он и тебе добра желает»* (Курков 2002: 123).

Более того, в романе и то, чем занят селекционер, предстает как бессмыслица. Единственным позитивным итогом плавания с садами в Америку, как признается себе сам Мичурин, стало спасение Максима Горького и продолжения его романа

«Мать» (Курков 2002: 284). Несоответствие связи между целью и результатом усиливает комический эффект произведения.

Абсурд проявляется и в том, что герой романа выступает в роли демиурга и по отношению к истории. Вместе с радистом Дмитрием он передает в Кремль сочиненные им письма Леонида к невесте, творя тем самым параллельную историю жизни, а потом и смерти летчика. Получив правительственное сообщение, что невеста Леонида Анна и академик Голобородько собираются лететь с Чкаловым и прыгнуть с парашютами на его остров-плот, Мичурин решает предотвратить неизбежное разоблачение и сообщает в Кремль новую выдумку о том, что Леонид разбился при выполнении задания (Курков 2002: 179). Так к мотиву мнимой переписки прибавляется мотив мнимой смерти. В результате его дочь Мария выходит замуж за формально погибшего летчика, а тот, в свою очередь, не знает о том, что посмертно стал Героем Советского Союза. С другой стороны, и постановления Политбюро, не менее абсурдны. После гибели невесты летчика принимается решение о сочетании ее браком (посмертно) с ранее погибшим Леонидом (Курков 2002: 286). Позже Мичурин и радист Дмитрий информируют правительство о героической гибели капитана подводной лодки (Курков 2002: 253). При этом капитан Звенягин, как и ставший посмертно героем Леонид, продолжает заниматься своими делами, не догадываясь о собственной виртуальной смерти.

Присутствие мотива смерти в каждом из рассмотренных нами произведений укрепляет впечатление ненормальности того, о чем в них идет речь

МОРТАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

Поскольку в сатире на первом плане – отрицаемое явление, ее связь с темой смерти закономерна. Включая мортальные мотивы в художественную ткань произведения, авторы подчеркивают губительность того, что, по их мнению, противоположно норме. Наиболее полно связь между властью и умерщвлением очевидна в романе Михаила Кураева «Зеркало Монтачки». Уже в первой части («Интродукция») повествователь обозначает случившееся как катастрофу, *«подвигнувшую к порогу небытия героев»* (Кураев 2001: 232). А затем во второй части «Черти принесли» непосредственно перечисляются представители власти, которые уничтожали людей: Карпов, который был чуть ли не по пояс в крови, но был назначен председателем Совета по делам Русской православной церкви; председатель военной коллегии Чепцов, по приказу которого расстреляли около двадцати человек. Кульминационная роль в развитии темы смерти принадлежит восемнадцатой части под названием «Добро пожаловать в Алексеевский рavelин!» о тюрьме, ставшей кладбищем многих царственных особ. Основоположником процесса превращения монархами своих детей в призраков в ней называется Петр Первый, умертвивший царевича Алексея; продолжательницей его дела - императрица Екатерина. Далее повествуется, как вошли в моду шпицрутены – *«инструмент, в сущности, примитивный, правда, позволявший привлечь к палаческому делу широкий круг исполнителей»* (Кураев 2001: 502), как повесили декабристов, *изрубили* Мировича. Парадоксально, что остров, на котором покоятся тысячи людей, был назван Петром Первым Веселым (Кураев 2001: 509). Длительное пребывание

в этой части Петербурга подталкивает и самих жертв насилия к представлению о мировой пользе такой формы бытия, как *МЕРТВЫЙ РОСТ* (Кураев 2001: 521). В результате, приходит к выводу повествователь, национальное самосознание было обогащено утверждением, что ради высокой цели хороши все средства, в том числе и многочисленные убийства.

В рассказ Виктора Шендеровича мотив смерти вводится, начиная с первого абзаца, в котором упоминается, что камвольно-прядильный комбинат, бесперебойно выпускавший ледорубы на экспорт, был назван именем Рамона Меркадера, который, как известно, был удостоен звания Героя Советского Союза за убийство Льва Троцкого. Другое промышленное предприятие, кондитерская фабрика, носило имя Чойбалсана, известного тем, что он в эпоху Сталина организовал уничтожение около пяти процентов населения Монголии, после чего получил абсолютную власть над страной. Бездной, которая бесследно проглатывает свои жертвы независимо от их политической принадлежности, является в Почесалове лужа. Здесь шедшие на Москву в 1812 году французы *«потеряли эскадрон кирасир, до того без потерь прошедших Аустерлиц и Ватерлоо. Только булькнуло сзади»* (Шендерович 2015). А позже почесаловцы утопили здесь вместе с маузером и броневиком *человечка в кожанке*, явившегося в город на бронемашине и объявившего *«о начале с сей же минуты новой жизни»* (Шендерович 2015). Затем в луже был утоплен генеральный директор, заработавший на почесаловско-нидерландском предприятии по совместному осушению *свои первые десять миллионов* (Шендерович 2010). С лужей связан и эпизод, близкий описанию всемирного потопа во многих мифологиях мира. Это случилось после того, как, подчинившись приказу, обитатели Почесалова попытались на месте лужи устроить в городе площадь для марширования под флейту. *«В столицу же, — сообщает повествователь, — было послано с фельдъегерем донесение о наводнении, затопившем свежестроенный плац вместе с ходившими по оному на прусский манер селянами»* (Шендерович 2015).

Показательно, что смерть в каждом из произведений, о которых идет речь, возвеличивается. В рассказе Виктора Шендеровича сообщается о том, что процедура утопления в луже в годы гражданской войны стала ритуалом, а первому утопленнику за дело рабочих и крестьян решено было поставить памятник.

Еще более значительное место принадлежит мотиву героизации смерти в романе Андрея Куркова. В нем также идет речь о человеческих жертвоприношениях ради будущего.

Следует отметить, что такое понимание смысла смерти и в самом деле долгое время культивировалось в сознании людей. Е. Добренко, размышляя о фильме Николая Экка «Путевка в жизнь» (1931), подробно останавливается на толковании эпизода гибели Мустафы как о принесении того в жертву будущему всеобщему благополучию (Добренко 2007: 324). Так и в романе «Сады господина Мичурина» словосочетание *героическая гибель* представлено как мифологема, то есть значимая единица сознания персонажей. Склонность писателей-постмодернистов к воссозданию мифологического мышления Л. Сафронова мотивирует левополушарностью постмодернистской поэтики (Сафронова 2016: 77; 78). Персонажами романа А. Куркова любая смерть (вымышленная или настоящая) атрибутируется как героическая. Героически погибает избитый товарищами по подлодке любимчик

командира Ползунков, героем уходит в историю матрос Кривошеев, подравшийся с электриком Федором, смерть героя принимает искусанный пчелами матрос. Вот как описывается сцена посвящения его в герои:

Прошелся он вдоль шеренги матросов. Каждому в лицо заглянул. Потом задумался.

— А Петереня где? – спросил он.

— В могиле, – ответил негромко один матрос. – Погиб...

— Героически? – спросил Звенягин.

Тут уж крупнолицый матрос плечами пожал. Заметив это, Мичурин вступился за погибшего.

— Вполне героически, – сказал он. – Ради науки!

Ответ Мичурина удовлетворил Звенягина полностью (Курков 2002: 294).

Настолько значимая для всех персонажей романа А. Куркова мифологема становится одним из источников комического, поскольку форма (всех умерших объявляют совершившими подвиг) не соответствует содержанию (эти смерти являются результатом бытовых причин, будничны).

Мортальный мотив присутствует в пятидесяти одной из ста тринадцати глав романа «Сады господина Мичурина». Он открывает роман (на крышу опытной станции Мичурина падает метеорит, который, как окажется позже, является девушкой-смертью Моритой). Мотивом смерти романное действие завершается: Мичурин принимает решение не возвращаться из плавания на острове-саде, хотя и знает об испорченных опреснителе, генераторе и дизельном моторе. Плавание начинается с того, что на свой *ковчег* Мичурин берет не только необходимое для жизнедеятельности и опытов, но и могилку жены. Один за другим умирают матросы с подводной лодки, и для них на сотове-саде создается общая могила. Правительство передает в радиogramмах не только сообщения о награждении умерших званием героев, но и приказы кого-то расстрелять (радиста с подводной лодки, электрика). Волны океана приносят на остров единственного уцелевшего после крушения корабля Максима Горького (все плившие с ним итальянские крестьяне утонули). Именем Горького называют все обреченное на смерть (самолет, корабль). Из того, что подводной лодке, которая должна доставить великого писателя на остров Капри, присвоили имя Горького, можно предположить, какая судьба ее ожидает. О смерти думает летчик Леонид. Сначала он видит во сне, как его невеста едва не раздавила своим трамваем ребенка и была сбита другим трамваем. От самоубийства летчика спасает лишь обещание починить очки Мичурина. Наконец, со смертью связана Морита, тайно навещающая по ночам ученого. Она *цепкая*, у нее *колючие объятия* и *острый носик* — все эти эпитеты встречаются в фольклорных текстах, сопровождая образ смерти. Кроме ее имени (от «mors, mortis» - «смерть»), эту связь подтверждает и склонность Мориты рассуждать о жизни. Никогда не умиравшие, по словам повествователя, *часто думают о смерти, никогда не жившие – о жизни* (Курков 2002: 109).

Именно Морита, как представляется, и является хозяйкой садов Мичурина. Это соответствует фольклорно-мифологической традиции. Е. Неёлов пишет о том, что

в отличие от леса, хозяйкой которого является Баба-яга, сад всегда принадлежит прекрасной царевне (Неёлов 1986: 86). Под влиянием встреч с Моритой Мичурин все больше и все радостнее думает о смерти *как о чудном природном явлении, регулирующем жизнь. И о том, что остается после смерти.* Ему нравится, что мысли о смерти *славно* перекликаются с рассуждениями Карла Маркса о связи формы и содержания (Курков 2002: 114). То, что на мифопоэтическом (пространство, настоящей хойкой которого является Морита) и на жанровом уровнях (если учитывать детективную составляющую романа) сады Мичурина связаны со смертью, безусловно, противоречит предназначению героя романа исполнить роль создателя. Так, роман, в основе структуры которого миф о демиурге, превращается в эсхатологическое сказание о подготовке конца порядка.

ВЫВОДЫ

Авторы всех трех произведений, о которых шла речь, ориентировались на одну из тематических групп мифов: М. Кураев – на мифы о творении людей (антропогонические), А. Курков – на мифы о том, кто осуществляет организацию космического порядка и создает культурные ценности (мифы о демиурге), В. Шендерович – на миф об организации Вселенной (космогонические мифы). Для любого этноса миф выполняет регулирующую, консолидирующую, оправдывающую функции. Его можно сравнить с идеологией, которая управляет коллективом. Писателями были избраны группы мифов, в которых идет речь о созидании чего-то или кого-то.

В то же время в каждом из произведений идет речь о приобретении актом созидания абсурдного, ненормального характера. На основании этого все они могут быть определены как сатирические. Основная функция сатиры заключается в обличении нарушения нормы. Наиболее отчетливо это проявляется в романе Михаила Кураева, в котором историю персонажей сопровождают обширные авторские рассуждения о природе власти. В нем авторская концепция выражена непосредственно, и он в значительной степени близок философскому трактату. Что же касается «Садов господина Мичурина» А. Куркова и «Лужи» В. Шендеровича, то в них наряду с сатирическим присутствует и комическое, что делает сатиру в этих произведениях смешной. В них форма (что думают о явлении, каким кажутся явление или человек) не соответствует действительному содержанию этого явления или же характеру (возможностям) человека. Наличие комического дает также импульс к развитию действия, которое заключается в преодолении заблуждения.

По своему характеру миф и сатира близки: они направлены на консолидацию, регулировку. Миф и комическое различаются тем, что миф по своей природе авторитарен, содержит предписания для обеспечения стабильности, а комическое, напротив, разрушает любую стабильность, обнаруживая ее мнимость. В результате мифопоэтическое в романе Михаила Кураева «Зеркало Монтачки» подтверждает рассуждения автора, придает образам и ситуациям универсальный смысл. В «Садах господина Мичурина» Андрея Куркова и «Луже» Виктора Шендеровича миф, напротив, оказывается объектом игровых стратегий писателей. Не является случайной

и ключевая роль мортальных мотивов в каждом из произведений, поскольку в них идет речь о разрушении, а не созидании.

БИБЛИОГРАФИЯ

- ДОБРЕНКО Е. А. (2007) Политэкономия соцреализма. Москва: Новое литературное обозрение, 592 с.
- ИСУПОВ К. Г. (2008) Космос русского самосознания. Комическое. *Общество. Среда. Развитие (Terra Humana)*. № 3. С. 167 – 171.
- КОШЕЛЕВ А. Д. (2007) О природе комического и функции смеха. *Язык в движении. К 70-летию Л.П. Крысина*. Москва: Языки славянской культуры, С.277 – 326.
- КУРАЕВ М. Н. (2001) Приют теней: Повести, рассказы, роман. Москва: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 605 с.
- КУРКОВ А. Ю. (2002) Сады господина Мичурина: Роман. Харьков: Фолио; Москва: ООО «Издательство АСТ», 317 с.
- МЕЛЕТИНСКИЙ Е.М. (2001) От мифа к литературе. Москва: Изд-во РГГУ, 169 с.
- НЕЕЛОВ Е.М. (1986) Волшебнo-сказочные корни научной фантастики. Ленинград: Изд-во Ленинградский университет, 200 с.
- РОГОТНЕВ И. Ю. (2011) Смех, комическое, смеховая культура в пространстве сатирического произведения. *Studia Culturae. Вып. 12*. С.117–131.
- САФРОНОВА Л. (2016) Поэтика романа В. Пелевина «Ампир В» в аспекте когнитивного литературоведения. *Cuadernos de Rusística Española. № 12*. С. 71–83.
- СМАЗНОВА О.Ф. (2007) Время и этос мифа: Диалектика мифотворчества в русской культуре XIX–XX веков. Великий Новгород: НовГУ имени Ярослава Мудрого. 324 с.
- ШЕНДЕРОВИЧ В. Лужа. Жизнеописание города Почесалова от царя Алексея Михайловича до наших дней. URL: www.shender.ru/books/list/text/?file=173.file (дата обращения: 10.10.2022).
- ШЕНДЕРОВИЧ В. (2010) Лужа-2. URL: <https://novayagazeta.ru/politics/664.html> (дата обращения: 10.10.2022).
- SUPA W. (2011) Термины «абсурд», «парадокс», «нонсенс» в контексте теории сатиры и гротеска. *Studia Wshodniosłowiańskie*, Т. 11. С.99–126.

BIBLIOGRAPHY

- DOBRENKO E.A. (2007). *Politekonomiya socrealizma [Political economy of socialist realism]*. Novoe literaturnoe obozrenie. Moskva (in Russ.)
- ISUPOV K.G. (2008). Kosmos russkogo samosoznaniya. Komicheskoe [The cosmos of Russian self-awareness. Comic] *Obshchestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana) [Society. Environment. Development (Terra Humana)]*, № 3, 167 – 171 (in Russ.)
- KOSHELEV A.D. (2007). O prirode komicheskogo i funkicii smekha [On the nature of the comic and the function of laughter]. *Yazyk v dvizhenii. K 70-letiyu L.P. Krysin* [Language in motion. To the 70th anniversary of L.P. Krysin]. Yazyki slavyanskoj

- kul'tury. Moskva, 277 – 326 (in Russ.)
- KURAEV M.N. (2001). *Priyut tenej: Povesti, rasskazy, roman [Shadow Shelter. Stories. Stories. Novel]*. ZAO Izd-vo Centrpoligraf. Moskva (in Russ.)
- KURKOV A.YU. (2002). *Sady gospodina Michurina. Roman [Gardens of Mr. Michurin. Novel]*. Folio. Har'kov; OOO «Izdatel'stvo AST». Moskva (in Russ.)
- MELETINSKIY E.M. (2001). *Ot mifa k literature [From myth to literature]*. Izd-vo RGGU. Moskva (in Russ.)
- NEYOLOV E.M. (1986). *Volshebno-skazochnye korni nauchnoj fantastiki [The Magic-Fairy Roots of Science Fictio]*. Izd-vo Leningradskij universitet. Leningrad. (in Russ.)
- ROGOTNEV I.YU. (2011). Smekh, komicheskoe, smekhovaya kul'tura v prostranstve satiricheskogo proizvedeniya [Laughter, comic, laughable culture in the space of a satirical work]. *Studia Culturae*, vyp. 12, 117 – 131 (in Russ.)
- SAFRONOVA L. (2016) Poetika romana V. Pelevina «Ampir V» v aspekte kognitivnogo literaturovedeniya [Poetics of V. Pelevin's novel "Empire V" in the aspect of cognitive literary criticism]. *Cuadernos de Rusística Española. № 12*, 71 – 83 (in Russ.)
- SMAZNOVA O.F. (2007) *Vremya i etos mifa: Dialektika mifotvorchestva v russkoj kul'ture XIX-XX vekov [Time and ethos of myth: Dialectics of myth-making in Russian culture of the XIX-XX centuries]*. Velikij Novgorod: NovGU imeni YAroslava Mudrogo (in Russ.)
- SHENDEROVICH V. (2015) *Luzha. Zhizneopisanie goroda Pochesalova ot carya Alekseya Mihajlovicha do nashih dnei [Puddle. Biography of the city of Pochesalov from Tsar Alexei Mikhailovich to the present day]*. Retrieved from www.shender.ru/books/list/text/?file=173.filehttps://novayagazeta.ru/politics/664.html (in Russ.)
- SHENDEROVICH V. (2010). *Luzha 2 [Puddle 2]*. Retrieved from <https://novayagazeta.ru/politics/664.html> (in Russ.)
- SUPA W. (2011). Terminy «absurd», «paradoks», «nonsens» v kontekste teorii satiry i groteska [The terms “absurd,” “paradox,” “nonsense” in the context of the theory of satire and grotesque]. *Studia Wshodnioslowiańskie [East Slavic studios]*, t. 11, 99 – 126 (in Russ.)