

Е.В. ПОНОМАРЕВА
(г. Челябинск, Россия)

УДК 821.161.1-343.4(Кабаков А.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,44

НЕСКАЗОЧНЫЕ СКАЗКИ АЛЕКСАНДРА КАБАКОВА

Аннотация. Пономарева Е.В. «Несказочные сказки Александра Кабакова». В статье рассматривается художественный мир прозаического цикла А. Кабакова «Московские сказки: рассказы». На основе наблюдения за поэтикой цикла делаются выводы о принципах гротескного миромоделирования. Исследуются различные принципы реализации гротеска как способа конструирования специфического миробраза, содержащего сатирический модус авторской оценки действительности.

Ключевые слова: литературная сказка, прозаический цикл, современная проза, гротескная модель, сатирическое изображение, малая проза, художественный мир, творческая манера писателя

Художественная модель, созданная А. Кабаковым в цикле «Московские сказки» [Кабаков 2011], предполагает прочтение произведения с учетом нескольких векторов интерпретации. К таковым можно отнести понимание литературной сказки как исторически сложившегося специфического жанра, видоизменяющегося на конкретном литературном этапе [Липовецкий 1992; Овчинникова 2001]; осознание гротеска как особого принципа миромоделирования, позволяющего вскрыть абсурд действительности и выходящего за рамки набора отдельных художественных приемов [Манн 1996]; исследования потенциала малой прозы, организованной в циклическое художественное единство.

Каждая из этих составляющих не только не противоречит друг другу, а напротив, сливаясь в органическое целое, позволяет автору создать сложную художественную конструкцию, обладающую комплексом характеристик, придающих ей особую выразительность и оригинальность. Основанный на принципах игры, гротескно-карнавальная эстетика, сочетающий в себе занимательность сюжета и философическую серьезность «сказочной» морали (выраженной в эксплицитной и имплицитной авторской оценке), опирающийся на элементы сказочного жанра, цикл Кабакова легко воспринимается самой широкой читательской аудиторией. И читатель, реагирующий прежде всего на занимательные сюжеты, яркую внешнюю интригу, и читатель,

предпочитающий серьезную прозу, содержащую скрытые смыслы, могут по достоинству оценить это произведение.

Секрет успеха книги А. Кабакова – в органичном в своей противоречивости соединении авторской концепции действительности и формы ее воплощения. С одной стороны, избранная жанровая модель циклического единства – одна из типичных форм организации сказочного повествования, которая внешне служит упорядоченности, четкости, ясности изображаемого мира (цикл при этом понимается как «круг», гармоничная, устойчивая форма). С другой – именно цикл позволяет активно задействовать гротескную поэтику, так как, основанный на принципах концептуальной, сюжетной повторяемости, он может создавать эффект порочного движения по кругу (а в данном случае – буквально по «дантовым кругам», с представленностью полной палитры грехов, по большей части наносящей вред именно душе человека).

Порочный круг затягивает и не выпускает героев А. Кабакова за свои пределы: многократно повторяющиеся, отражающиеся словно в зеркале судьбы, исторические события, жизненные ситуации и исходы, страшные ошибки, подводят читателя к ощущению трагического тупика, который в условиях алогичной действительности, воспринимается как норма.

Специфически опредмечивается в условиях конструирования гротескной сатирической модели жанровая форма малой прозы литературной сказки. По наблюдениям Ю.В. Манна, «в любом сатирическом изображении – не обязательно гротескном – нарушаются те принципы объективного, словно не зависящего от автора, развития действия, которые, по Гегелю, составляют основу «большого эпического стиля». Уже само сатирическое задание заставляет обычно писателя властно «переформировывать» явления и факты, наводить «свой» порядок. Образуется тот *угол зрения*, который мы обычно называем сатирическим заострением, сгущением [Манн 1966: 16].

Постулируемая ученым идея в полной мере реализуется в книге. С одной стороны, авторская сказка сохраняет принципы, обусловленные жанровой памятью: специфическую сюжетность, яркую фабульность; наличие волшебного мистического компонента; условность хронотопа (вмещающего в себя «мистические места», где происходит встреча двух миров, – настоящего и прошлого, живого и неживого, реального и мистического). Сказочный компонент проникает и в ассоциативный план, сопряженный с функционированием целого ряда волшебных деталей, предметов (ковер-самолет) и др. К сказочному можно отнести и особое конфликтостроение; ряд интонационно-ритмических маркеров, репродуцирующих атмосферу рассказывания,

повторяемости фразовых единиц, сегментов текста. Безусловно, с жанровой памятью соотнесены устойчивые образы царевны лягушки, серого волка, дурака. Отметим, что последний устойчиво функционирует в пространстве сказок, представляя целый корпус вариативных образов, большая часть которых непосредственно сопряжена с безумием. Мотив безумия, принимая характер философски окрашенного, реализуется через целый пласт семантически близких образов: безумие как следствие такой жизни, безумие как рецидив событий; безумие как юродство, как миссия страдания за грехи – и близких, и человечества в целом («Красная и серый»).

Подчеркнутое авторское стремление к обобщению, желание вывернуть происходящее сегодня бытийным смыслом подталкивают автора к расширению, казалось бы, и без того объемного сказочного контекста через обращение к поэтике близких по природе жанров, соотносимых со сказкой своей универсальностью, ориентацией на явную и скрытую мораль: мифа, притчи, легенды, в том числе библейской. Этим обусловлено фрагментарное появление притчевой интонации, стилизация текста под библейский слог (как правило, сопровождающий мотив изгнанничества, образы людей, лишенных родины и дома). Актуализируется мотив неприкаянности, появляется образ «вечного жиды». Версейность, анафория, свойственные библейскому слогу, специфическая интонационно-ритмическая организация сопровождаются и «апокалиптические фрагменты», речь в которых идет о неминуемом наказании человечеству за житейские грехи, суету, подлость и рвачество. По существу Кабаковым экстраполированы на современность все круги ада, в которые, в соответствии с гротескной эстетикой, помещены и отрицательные персонажи, и традиционно высокие герои: Икар, Прометей. Рисуя их сниженные образы, лишая их некой избранности, автор все же оценивает этих людей по-иному. Они заслуживают не восхищения, а понимания и, может быть, доли снисходительности. Но, порожденные этой действительностью, воспитанные ею же, они не осуществляют своей высокой миссии: «Икар» разбивается не от желания сделать то, что не под силу остальным, не от стремления преодолеть силу земного притяжения. Для его сниженного двойника это способ свести счеты с обидевшей его жизнью, невозможность по-иному разорвать ее порочный круг, не позволяющий герою найти точку опоры в жизни. «Прометей», пытающийся вернуть огонь людям, почти «волшебным образом» влезший на столб и как будто зависший в воздухе для того, чтобы подключить фонарь, выведенный из строя властями подлежащей сносу московской окраины, внезапно мысленно начинает отождествлять себя со своим «великим прагероем», но тита-

ном на самом деле не является: его печень разрушается не орлом, а алкоголем, да и предназначения своего он не вполне понимает. И к тому же герой – не исключение из правил, а скорее, воплощенная закономерность: человек, занимающийся «пустым» делом (беспрестанно думающий и производящий какие-то записи), не имеющий дома и даже не всегда временного пристанища, лишенный мускула для того, чтобы совладать с куда более сильными мира сего, к тому же не бесмертный, а самый что ни на есть обычный человек, – он не в состоянии достичь той высоты, на которую поднялся герой античной мифологии. Новые «герои» выглядят столь же чужеродно в пространстве сказок, насколько намеренно вычурно, нарочито сама искусственно анекдотически организованная действительность маскируется под имитированные жанровые модели, восходящие к «высокой» традиции.

Сказка в своем каноническом варианте «обрекается» автором на саморазрушение, так как формально представленные в тексте ее носители либо сознательно профанируются, «разъедаются» авторской иронией, либо «не срабатывают» в условиях моделирования конкретной исторической действительности. Подробное знакомство с текстом «Московских сказок» позволяет понять, каким образом, оставаясь одной из самых каноничных, содержащих в себе гармонизирующее начало, оценочных моделей, сказка в цикле авторском цикле не обретает характер именно художественной модели, сохраняя при этом практически все ее формальные составляющие.

Трансформация концептуальной сказочной основы, задающая модус авторской оценки, экстраполируется и на форму. Одним из разрушителей сказочной атмосферы становится сам автор, позволяющий себе различные отступления, ломающие сюжет сказки, но формирующие вектор читательской оценки. Построенные на интонационно-речевых характеристиках, предельно ориентированных не просто на устность, а на ее сниженный вариант (с вкраплением «несказочных словечек» и конструкций), отступления не просто сообщают авторскую оценку: они помещают автора в единое историческое и смысловое пространство с героями, что, бесспорно, лишает его статуса как статуса «стороннего наблюдателя», так и высокого демиурга. Это вызывает читательское доверие к человеку, не возвышающегося над действительностью, а оценивающего ее изнутри нее самой, не отделяющего себя от тех, о ком он рассказывает, но и не ставящего себя с ними на одну ступень – оставаясь при этом человеком, выносящим жесткие оценки, иногда напоминающие приговор. Одним из показательных фрагментов является финал первого рассказа – «Голландец», – выполняющего функцию рамы, представляющей экспозицию, включающего

завязку и объединяющего смысловые узлы книги. Псевдосказочная стилистика, сказочный ритм перебиваются авторской иронией, происходит снижение, «обытовление» ключевой для сказки категории чуда:

Вот раздувается над горизонтом низкая сизая туча, прошибает ее солнечными лучами, тянутся их золотые струны от неба к земле, будто на картине давно забытого живописца средней руки, а вот и ветер поднялся, завертелся, понес всякий мелкий сор, и не то первая дождевая капля упала, не то первый снег посыпался, или, может, вовсе ничего не произошло, истаяли незаметно облака, светлым металлом сверкнуло небо...

Неужто же мы станем бояться нечисти, которая еще, конечно, имеет место в нашем городке? Ну догоняет нас серый универсал, мелькает то в левом, то в правом зеркале, ну, кажется, старый «пассат»...

И черт с ним.

Что же это, что это, что?! [Кабаков 2011: 35].

Постоянное смешение чудесного и натуралистически-реального транслируется на стилистический уровень: язык сказки, байки соединяется с языком официального протокола, милицейской сводки (что является вполне органичным в условиях криминализованной действительности), неизменно подсвеченными открытой авторской иронией:

А на пересечении Рублевского шоссе с Московской кольцевой автомобильной дорогой дежуривший там сотрудник Государственной инспекции безопасности дорожного движения старший лейтенант милиции Профосов Н.Н. примерно в двадцать три часа пятнадцать минут того же вечера заметил движущийся с большой скоростью автомобиль «Фольксваген Пассат-вариант». Госномеров инспектор зафиксировать не смог, так как был ослеплен идущим изнутри машины ярким голубоватым светом, но не успел в этом свете заметить, что салон совершенно пуст, то есть водителя нет буквально никакого. Старший лейтенант по выработавшейся на правительственной трассе привычке отдал было этому безусловно специальному транспортному средству честь, но потом опомнился и с трудом меняя движение руки в толстом рукаве зимней куртки, перекрестился. Пустой же автомобиль унесся в сторону раздоров, жуковок и многочисленных горок и лишь минут через пять оттуда, где мерцало быстро удаляясь голубое сияние, к ногам Николая Петровича Профосова прикатился небольшой, со скромную дыньку, круглый предмет. <...> Как впоследствии сложилась судьба этого человека, неизвестно, т.е. из органов-то он уволился, это точно, потому что не мог вынести недоверия товарищей к своему рассказу, а куда потом устроился и чем теперь живет, никто достоверно не знает. Были слухи, что иногда в лунные ночи появляется на том самом месте,

где погибла душа Профосова, гаишник, от которого исходит голубое свечение, и что в руках у него вместо полосатой палки крупная берцовая кость, но это, конечно, чушь. Кто бы это позволил на особо режимной трассе стоять таким гаишникам? [Кабаков 2011: 19-20].

С финалами рифмуются и зачины: так, зачин второго рассказа – «Проект “Бабилон”» в своем стилистическом решении органично сочетается с финалом «Летучего голландца»:

В некоторой префектуре затеяли поставить дом по адресу: улица Петрова, владение 3.

А. Кабаков активно использует клип-стиль, основанный на приемах монтажности, причудливом, доходящем до вычурности, сочетании высокого и низкого, бытового и бытийного, подчеркнута прозаического и библейски-высокого, разговорного и ритмически выверенного начал, органичном как в рамках гротескной модели мира, так и в рамках изначально монтажного по своей природе цикла малой прозы:

Стены стали оседать, оплывать...

Пошли в рост на камнях тонкие деревца, поселились в руинах большие, не виданные прежде птицы...

Потекли, шурша, песочные струйки...

Дунул ветер, и улетел песок...

Сгинул «Бабилон», туда ему и дорога.

Добрлюбова жалко, это правда. Была у него мечта, высота-высота, как у летчика из песни, но не сбылась. С другой же стороны – гордыня должна быть наказана и наказывается всегда. Да не так уж он и пострадал, говорят. Небольшой бизнес у него вроде бы остался на Кипре, ремонт и обслуживание высотных зданий. Ну лишь бы не заносился.

Нам-то хуже.

Смешались языки, и не понимают люди друг друга. Ходим мы по дорогам, а вокруг – все чужие. Неба не достигли, землю же утратили. В вышине над стенами тьма, во тьме над стенами огни, осыпаются стены прахом, и нет уж города, а ведь был [Кабаков 2011: 64]. (С. 64)

Ритмико-интонационная организация, часто основанная на системе троекратных повторов, использовании специфических лексических оборотов, обусловленных атмосферой рассказывания, неизменно стилистически сталкиваются с жесткой иронией, «нехудожественными» реалиями повседневности. В каждом из рассказов прослеживается предельная точность хронотопа, отсутствие неопределенности, условности пространства и времени; точные снижающие, подчеркнута-бытовые подробности, растворяющие сказочную атмосферу детали. Единый, предельно неволшебный хронотоп построен по принципу

расширяющихся концентрических кругов – Верхнее и Нижнее Брюханово, рублевки, жуковки → Москва → Россия → Вавилон; реальный мир ↔ потусторонний. Объединяющим началом при этом является мотив ответственности и неминуемой расплаты. А. Кабаков, оценивая современность, активно подключает предшествующие литературные традиции и помещает действительность в систему координат, заданных Гоголем, Салтыковым-Щедриным, Достоевским и Пушкиным. Это еще дальше уводит читателя от сказочного канона, но предельно углубляет произведение концептуально и продолжает расшатывать единый повествовательный стиль. В тексте появляются фрагменты, даже внешне оформленные по законам драматургии со свойственными этому роду литературы непререкаемыми атрибутами – диалогами и ремарками. Так, на страницах 96 – 97 автором производится намеренное снижение «Каменного гостя», с обыгрыванием сюжета и имитацией ритма этого произведения:

– И правда, кто? Не муж ли твой покойный
решил со мной поговорить о нашей
дальнейшей жизни здесь, в его квартире?
(Смеется.)

Он, видно, думает, что даже после
смерти
меня он может снова посадить?
Вот хрен ему!

(Берет трубку, слушает и падает замертво.) [Кабаков 2011: 96-97].

Эффект удваивается снижающими деталями, выраженными оксюморонно несочетающимися в едином контексте лексическими группами. В таких фрагментах открыто проявляется горькая ирония:

Трубка дергалась и искрила в его уже коченеющей руке, тихо визжала, изгибаясь и кусая свое голое плечо, Аня Балконская, а на паркете уже и не было ничего, одна лишь горсть праха, которую утром вымерли вон.

Сгребли кривым веником в пластмассовый розовый совок, вот и прощай, старик, до свидания.

Несчастный Иванов! Бедный ходок...

Сгинул вместе со своими смешными шестидесятью-семидесятью, с девками-бабами, любовью-кровью и всем этим нашим пенсионерским барахлом [Кабаков 2011: 97].

Мотивы расплаты, раскаяния, боли выступают в функции лейт-мотивов. Однако в этой погрязшей в аферах, воровстве, обмане, корысти, мошенничестве и предательстве действительности, почти никто не способен взять вину на себя. Принять страдания за все человечество –

удел юродства. Не случайно сюжетно не проявляющийся, но концептуально значимый, нарисованный предельно натуралистическими красками, образ юродивой открывает и замыкает рассказ «Красная и серый»:

И никто их них не знает, что в специнтернате под Камышиным сидит на грязных и вонючих, наваленных на кривой кровати толстая тетка лет тридцати, качается и рвет желтые волосы на плоском затылке, качается и рвет, рвет и бросает. А когда к ней кто-нибудь подходит близко, то плюет длинной и тягучей слюной, но не попадает.

Да и что толку, если бы знали? Все равно не поняли бы, что это она переживает так за всех. Жалеет всех, и переживает, и расстраивается, а никто не понимает, вот она волосы и рвет, и плюется.

Тут от некоторых собственных мыслей впору и самому волосы рвать, рвать и плевать. А приходится терпеть [Кабаков 2011: 164].

Уже в зачине рассказа «Восходящий поток» демонстрируется логика обратности, абсурдизация и алогизм не только действительности, но и ее оценки самими людьми, позиция которых озвучивается автором-рассказчиком. Такие фрагменты отражают трагическое мировоззрение, отчетливо проявляющееся, несмотря на традиционное для Кабакова гротескное оформление. И в данном случае границы изображаемого выходят далеко за пределы Москвы. Читатель знакомится уже не со сказками и тем более – не с московскими:

Человечество вообще дурью мается.

Что стреляют, рвут на куски, головы отрезают и ими в футбол играют, ладно. Война. За священное дело независимости, за веру верную, за трубу мазутную, за любимого президента-вождя-эмира, выродка и мразь, – так всегда было и (стыдно говорить, но ведь правда!) всегда будет. Мерзкие дела наши пред Господом, люди мы.

Но вот езда на доске с переворотами вверх ногами, спуск наперегонки со снежной лавиной, парашютный прыжок с малазийского небоскреба – это зачем?... [Кабаков 2011: 165].

Рассказ «Красная и Серый», в очередной раз демонстрирует идею невозможности достижения идеала в действительности, трудного желания примирить мечту и реальность, вырваться за круг обстоятельств и уж тем более одержать победу над ними. И все же, по Кабакову, жизнь без идеала лишает человека смысла существования:

Прекрасен закат, полыхает небесное пламя, и тает воск. Не долетим.

Но лететь-то есть смысл только туда, вот в чем дело [Кабаков 2011: 176].

Даже если сама категория мечты, идеала предельно размывается, человек нуждается в ней. И потому вдвойне страшно, когда она иска-

жается, неминуемо заводит героев в тупик, вследствие своей предельной «неидеальности», искусственности, отстояния от правды и абстрактной высоты:

И мечта окрепла, сделалась единственной – оживить, оживить вечно живого ради хотя бы веобщей справедливости, которой не пришлось на личную долю Добролюбова Э. В. Обманула индивидуальная судьба отставного надзирателя, обидела – так пусть же в масштабах человечества в целом восторжествует добро и счастье по заветам великого Ленина и под его же личным руководством!

Ах, мечты, мечты... Большая от вас беда [Кабаков 2011: 325].

В «Московских сказках» снижаются и традиционные детали сказочного хронотопа, являющиеся важным фактором мистификации как неотъемлемого атрибута волшебной сказки. Примером подобного решения может выступить зачин рассказа «Любовь зла», в котором намеренно демистифицируется и прозаизируется хротоп рассвета как времени столкновения с мистическими силами:

Одни и те же видения преследуют, одни и те же мысли донимают в бессонное предраассветное время – самое, как известно, мучительное для нас, подверженных привычной алкогольной интоксикации с последующим абстинентным синдромом [Кабаков 2011: 177].

Хронотоп Москвы соединяет в себе все узнаваемые приметы современности и большой истории; узнаваемые типы. Как правило, это реализуется посредством устойчивого хода: автором выбирается типичная точка в большом географическом пространстве столицы, куда автором сводятся как уже знакомые по нескольким рассказам, яркие «типичные» представители исторической действительности, так и обобщенные социальные типы. Такие фрагменты, являя подчеркнута реалистическую характеристику действительности, с присущими ей установками на типичность, детерминизм, выявление причинно-следственных связей и мотивировок, в корне противоречат жанрово-стилевым принципам организации сказочного повествования. Это, скорее, подобие некоторой экскурсии, организованной автором для своих читателей (в ряде фрагментов автор как будто ведет читателей по улицам и закоулкам Москвы, эффект этого ощущения создается не только за счет внимания к топонимическим подробностям, но и за счет использования конструкции «мы», предполагающей совместные виртуальные действия, производимые рассказчиком и читателями):

Что же касается ларьков, то их, конечно, снесли в конце концов – те, что были от метро через дорогу. Там, как известно, построили торгово-развлекательный центр «Петров-сити» и торгуют всем, чем хотят. <...> А вот те стекляшки, что у метро за углом, пока оставили, они не

на виду и окончательной стабильности не мешают, тем более, что у азеров все проплачено по полной программе.

К этому ряду, поднявшись из-под родной буквы «М», мы и спешим, к дальнему его концу. Там дают из окна рассыпающуюся в ладонях шаурму, там, рядом с шаурмой. Всегда есть в продаже ломкие пластмассовые баллоны «Очаковского»... <...>, там можно пристроиться у неширокой пластмассовой доски по соседству с соотечественниками и провести с ними достойную беседу, там продолжается существование, для которого создан человек [Кабаков 2011: 220-223].

Условность хронотопа проявляется в свободном соединении времен, причем, это достигается не только при помощи волшебства, мистики (встреча героя с духами, снижено именуемыми «трусами», на кладбище; совместное стояние в очереди за коврами, а затем и совместный «угон» транспортного средства – ковра-самолета – живыми героями в компании с давно покинувшими этот мир), гонки по московским улицам персонажей, населяющих современную Москву, и мертвецами на «летучем голландце», соединение призраков истории (оживший от поцелуя пенсионера Добролюбова Ленин) и лишённого какого бы то ни было волшебства, но от этого не менее фантастического настоящего.

Концентрированная гротескная манера, являющаяся основой «Московских сказок», проявляется в нескольких ипостасях: автором отчетливо демонстрируется мотив движения по кругу – читатель, знакомый с предшествующими историями, вновь прочитывает, только в сжатом виде, историю героев – «вечного жида», «агасфера» Ильи Кузнецова и пострадавшего от «утраченной любви» к царевне-лягушке, а на самом деле – от мясорубки страшной исторической действительности, прогнавшей человека через цепь лишений, окунувшей в горнило крови, вынужденный жить в коммуналке на окраине Москвы вместе с «неплохими соседями из абхазских беженцев», отставной полковник Игорь Капец (полная история героя представлена в рассказе «Любовь зла», а ее «концентрат», смысловое ядро – в следующем за ним произведении «В особо крупных размерах»).

Очевидна подчеркнутая типичность происходящего, сочетание низкого (условий, правил, норм жизни) и высокого (идеального, сказочно недостижимого, нереального, в том числе и того представления о человеке, на который так упорно ориентировала классика, чьи рецепты совершенно опровергаются современной действительностью):

«Ищет человек приключений на свою уже много чего испытывавшую жопу, особенно наш человек, русский, что отмечал – ну, другими словами – в ряде своих произведений еще писатель Достоевский. Пи-

сателя этого мы здесь зря упомянули, потому что с ним как заведешься, так и завязнешь, он про нас много такого написал, что лучше бы и не знать никому» [Кабаков 2011: 224].

Неслучайно единственным автором, чье мировидение срабатывает безотказно и абсолютно, становится Гоголь, чье присутствие (и на уровне конструирования образов, и на уровне оценок, и на уровне коммуникативной авторской стратегии, и даже в стилистике произведения – буквального калькирования отдельных смысловых ходов и фрагментов) неизменно ощущается читателем.

Таким образом, анализ «Московских сказок» А. Кабакова приводит к заключению о том, что произведение построено на соединении таких гротескных принципов, как абсурдизация, алогизм действительности и поступков героев. В нём парадоксально прочитывается и авторская позиция: с одной стороны, читателя сопровождает иллюзия вневходимости рассказчика, как будто бы беспристрастно раздающего хлесткие оценки героям и ситуациям, не сочувствующего никому вполне, в своей иронии доходящего до сарказма. С другой, – причисление себя к «мы», позволяет рассказчику попасть в одно сематическое событийное и оценочное поле с читателем, не отделять себя от происходящего, от чувств и настроений, рождающихся от пережитого им как частью этой Москвы, этой России, этой Большой истории.

Сказка с присущей ей условностью хронотопа, возможностью свободного сочетания несочетаемого, мистическим содержанием, волшебством позволяет расширить возможности создания художественной модели мира. Основанная на принципах реалистического гротеска, сказка утрачивает свойственное ей тяготение к каноничности, условности, предсказуемости характеров, сюжетных ходов, финалов, открытое морализаторство. Свободное смешение существующих сказочных, притчевых, анекдотических сюжетов, опора на мощный интертекст, литературную сказочную и классическую пратрадиции, позволяет вывести повествование на новый уровень, добиться гибкости художественной модели, пластичности изображения. «Московские сказки» представляют собой репрезентативный вариант постмодернистской организации дискурса – эклектического, причудливо сочетающего стилистические приметы, присущие различным функциональным стилям, различным дискурсивным практикам.

Несмотря на монтажность композиции, свойственной циклу и сказке как жанру, книгу в целом отличает логическая стройность и строжайшая выверенность: все истории героев доводятся до конца (живые улетают на ковре самолете; уходят в затворничество, живут своей жизнью; мертвые «живут на кладбищах», собираются на «балу»

на Красной площади; лишь немногие – особенно неприятные, чужие автору, вообще не удостоиваются никакого внимания в финале произведения – Руслан Абстулханов, Володечка Трофимер, Олеся Грунт – они как бы вне миров, сами по себе, жизнь этих «великих грешников» складывается таким образом именно по их воле, а не по воле случая или обстоятельств).

Соединение возможности выразительности и значимости отдельного фрагмента, подробно представленного в каждом из рассказов цикла, и масштабного эпического полотна, понимаемого как цикл в целом, позволяют не упустить частных и в то же время изобразить действительность во всей ее полноте, дать «развернутую карту» Москвы и России в целом, с наполняющими ее сюжетами, характерами и нравами.

ЛИТЕРАТУРА

Кабакон А.А. Московские сказки: рассказы. М.: АСТ: Астрель, 2011. 380 с. Далее цитируется по этому источнику.

Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920-1980-х гг.). Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1992. 184 с.

Манн Ю.В. О гротеске в литературе. М.: Сов. Писатель, 1966. 193 с.

Овчинникова Л.В. Русская литературная сказка XX века (история, классификация, поэтика): дисс... д.ф.н. 10.01.01. РЛ, 10.01.09 – фольклористика. М.: МГОПУ им. Шолохова, 2001. 387 с.