

Зырянов Т., Колтухова И.М.

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ И НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЫ КНИГИ ЛЮДМИЛЫ ПЕТРУШЕВСКОЙ “МАЛЕНЬКАЯ ВОЛШЕБНИЦА (КУКОЛЬНЫЙ РОМАН)”.

В последнее десятилетие творчество Людмилы Петрушевской получило заслуженное признание не только в бывшем Советском Союзе, но и за рубежом. Многие ее произведения переведены на разные языки. Недавно вышло полное собрание ее сочинений. Книга Людмилы Петрушевской “Маленькая волшебница (кукольный роман)” – одно из последних произведений писательницы. Опубликованная в журнале “Октябрь” в 1996 и получившая премию этого журнала за 1997 год, она затем вошла в сборник “Настоящие сказки” и предназначена для взрослого читателя, несомненно, не в меньшей степени, чем для детей.

Главные герои – это кукла Барби, выброшенная на помойку, и одинокий, забытый родными детьми пенсионер дед Иван. Отмыв маленькую грязную куклу “с гривой замусоленных волос”ⁱ, старик, вопреки первоначальному намерению, не продает, а оставляет ее у себя, покупает ей платья и строит необыкновенной красоты кукольный дом. (Старик – в прошлом столяр и плотник, мастер золотые руки). Кукла оказывается волшебным сказочным существом и, в свою очередь, заботится о своем “стареньком папе”ⁱⁱ. Герои с честью выдерживают все испытания в борьбе с силами зла, хотя, на первый взгляд, они полностью беззащитны. Барби Маша, создание доброго волшебника мастера Амати, наделена волшебной душой, способностью творить добро, спасать и защищать всех, кроме себя самой. В то же время ее антипод, бывшая крыса Барби Валька, олицетворяющая зло, пытается не просто навредить положительным героям, а захватить власть над всем миром, используя телевидение. Она готовит телепрограмму “Сам лечу свою куклу”, на самом деле провоцируя людей, участников передачи, на проявления садистской жестокости. Но в тот самый момент, когда главная героиня находится на грани гибели, звучит музыка волшебного органчика, сделанного дедом Иваном при незримой помощи волшебника Амати. Музыка пробуждает в сердцах добрые чувства, даже злобная Валька обретает материнскую любовь и возвращается со своим отпрыском в свое естественное природное состояние: она становится крысой и устраивается в уютной норе, “как раз под кладовой ресторана”ⁱⁱⁱ. Дед Иван не просто находит у себя дома спасенную Барби Машу, но и получает новых детей: Тимошу и Дуняшу, превращенных в мальчика и девочку из бродячих собак. Итак, настоящая сказка имеет традиционный счастливый финал. Но перед нами не просто сказка, а многослойное произведение со сложным переплетением элементов фантастики и реальности. Целью данной статьи является попытка анализа жанрового своеобразия и некоторых особенностей образной системы книги Людмилы Петрушевской.

Заслуживает внимательного рассмотрения семантика обоих заглавий и связь между ними. Как известно, заглавие – это не только начало произведения, а и важный органический элемент текста, “первая ступенька” в его художественный мир^{iv}. Слово “сказка”, помимо первого, основного значения (повествовательное, обычно народно-поэтическое произведение о вымышленных лицах и событиях, преимущественно с участием волшебных, фантастических сил)^v, имеет также значения “чудо” и “вымысел”, т.е. нечто нереальное. В сочетании со словом “настоящий” приобретает множество дополнительных оттенков. “Настоящие сказки” в определенном контексте – это вздор, чепуха, вымысел, нечто невозможное (Да это настоящие сказки!) Значение слова “настоящий” здесь – “такой, какой должен быть, соответствующий качеству чего-либо”. И в то же время настоящий – это “подлинный, истинный”, а также “представляющий лучший образец, идеал чего-нибудь”^{vi}. Таким образом, название “Настоящие сказки” также предстает как оксюморонное сочетание, утверждающее подлинность, важность, ценность, реальность вымысла.

Слово “волшебница” в заглавии произведения также неоднозначно и вбирает в себя сразу несколько смыслов. Прямое значение “колдунья”, “чародейка” связывает его с понятием сказки как жанра, а переносное – “человек, чем-нибудь очаровывающий, пленяющий других”^{vii}, соотносится с реальной действительностью, а также со словом “роман”, которое, в свою очередь, является обозначением и литературного жанра, и любовных отношений между людьми.

Подзаголовок “Кукольный роман” не только говорит о том, что героиней книги будет кукла, но и вызывает у читателя множество ассоциаций, связанных со значением слов “кукла” и “кукольный”. Кукла – это не только детская игрушка, но и человек, лишенный самостоятельности, слепо действующий по воле другого. Существует выражение “быть куклой в чьих-нибудь руках”. За словом “кукольный” закрепилось устойчивое переносное значение **маленький**, а также неестественный, безжизненный. И в то же время в мировой и в русской литературе существует множество сказок, в которых маленькая кукла оказывается мудрым, бесстрашным, волшебным помощником героя или героини, наделенным собственным характером и способностью действовать самостоятельно, что тоже порождает дополнительные ассоциации.

Таким образом, заглавие является и заглавием-символом, и заглавием-намеком. В нем присутствует и авторская ирония, и утверждение идеала добра через сказочное начало. Заглавие указывает на сочетание реального и фантастического, на своеобразное переплетение двух жанров: волшебной сказки и романа о современной действительности. Прделанный нами анализ функции заглавия обосновывает необходимость обратиться к рассмотрению элементов волшебной сказки и современного романа в произведении, их взаимосвязи и трансформаций.

В сложном многоплановом повествовании особую роль играют различные трансформации, в

частности, трансформация стереотипа, связанная с образом главной героини. Известно, что психологи рассматривают куклу Барби как “некий инструмент, конструирующий Эго”^{viii}. В отличие от большинства других кукол, она не предназначена для пробуждения материнского инстинкта, а наоборот, “связана с очень распространенной сепарацией современного ребенка от матери”^{ix}. Кукла Барби должна являться для своей хозяйки идеальным взрослым образом, примером для подражания. Барби необыкновенно популярна во всем мире и стала своего рода символом общества потребления, неким стандартом. У Петрушевской многократно подчеркнуты распространенность, а также трафаретность и банальность этого образа. “Все Барби похожи одна на другую”^x. “У дочери редакторши была целая рота Барби, тридцать четыре души”^{xi}. Главная героиня Петрушевской тоже предстает перед читателем “в виде фабричной куколочки”^{xii}, т.е. выглядит вполне стандартно. Однако в процессе развития сюжета проявляются её необыкновенность и чудесные свойства. Она существенно отличается от других Барби и общего стандартного представления о Барби, поскольку наделена волшебной душой”^{xiii}.

Образ Барби Маши раскрывается в сопоставлении с другими персонажами, которые тоже имеют внешность куклы Барби. Барби Кэт “была обыкновенная пластмассовая куколочка, безобидная, хорошенькая, но глупенькая и неумелая”^{xiv}. У нее “грубо сработанный улыбающийся рот”^{xv}, в то время как Барби Маша наделена особой, чудесной улыбкой. Улыбается, будучи в облике Барби, и антигероиня, злодейка Валька, но ее “белозубая улыбка” открывает “мелковатые остренькие зубы”, напоминая о том, что когда-то она была крысой. “Видимо, происхождение истребить было невозможно”^{xvi}. Противостояние двух антиподов: Барби Маши и Барби Вальки – основано на двух изначально присущих им свойствах, которыми их наделил добрый волшебник мастер Амати. Если Валька способна всегда при любых обстоятельствах себя защитить, то Маша способна спасать и защищать других, но не себя.

Таким образом, имя Барби указывает на общие черты, а вторые имена персонажей “значимы, выразительны... характеристичны”^{xvii}. Семантика и символика этих имен, на наш взгляд, является интересным объектом исследования. Имя собственное Валентина в переводе с латинского означает “здоровая”. И действительно, героиня проявляет незаурядную жизненную цепкость, начиная с того момента, где она появляется на страницах повествования, превратившись из полудохлого новорожденного крысенка в громко орущего “зубастенького младенца”.

Характерно то, что это имя употребляется в основном в деминутивной форме **Валька**, что очень точно отражает духовную несостоятельность героини, сожалеющей о том, что ей не удалось провести лучшие годы жизни “в больничном подвале в Сокольниках, в хорошей компании слесарей-сантехников, электриков и собак”^{xviii}. Правда, в телефонном разговоре с волшебником она единственный раз именуется себя не Валькой, а Валею, прибавляя к этому имени ею же изобретенную фамилию Аматыева.

Безав из Хрустального дворца мастера Амати, она придумывает себе новое имя Валькирия. Это создает комический пародийный эффект. Валькирии – грозные девы-воительницы, возвышенные мифологические образы древнегерманского эпоса. Уже само это вызывает трагикомический контраст с тупой агрессивностью и попытками антигероини завоевать “власть над миром, над вселенной и т. д.”^{xix}.

Не случайно положительные персонажи получили имена Иван и Маша, так как Иван и Марья – традиционные протагонисты в русских сказках, песнях, даже пословицах. (Не у всякого жена Марья, а кому Бог даст). В переводе с древнееврейского Мария обозначает “любимая, желанная”. Сказочная Марья Моревна – это красавица, мудрая дева, владеющая чудесной силой, наделенная умом и находчивостью даже в большей степени, чем герой.

Основной герой русской волшебной сказки - “Иван: царевич, крестьянский сын, медвежье ушко, солдатский сын”^{xx}. “Иван-царевич совершает героические подвиги, выполняет трудные задачи, освобождает томящуюся в неволе царевну, добывает жар-птицу, убивает Кощея, нередко выступает как змеборец”^{xxi}. Но вместе с этими положительными свойствами, Иван архетипно может быть “глуп, грязен, всеми презираем... Таковы Емеля и Иван-дурак”^{xxii}.

Таким образом, имена Иван и Мария в жанре сказки – предсказуемые символы специфических свойств персонажей. Кукла Барби, сохраняя свой внешний облик и атрибуты (традиционные наряды, дом, кукольная мебель, даже розовый автомобиль), приобретает совершенно не свойственные ей черты: “Как известно, настоящая жизнь кукол начинается с того, что кто-то их кормит, моет, наряжает и укладывает спать. И уже много лет эта волшебная Барби ждала, что ее найдет мама. Но ее нашел старенький папа, что тоже было хорошо”^{xxiii}. (Происходит восстановление разрушенных связей, кукла опять обретает черты ребенка). Но это не просто ребенок, нуждающийся в заботе и любви. Забота и любовь – это необходимые условия для того, чтобы “волшебные силы Барби заработали”. Слабый, слепой, беспомощный пенсионер дед Иван обретает силу, как и Иван-царевич (“Царевна-лягушка”), только тогда, когда героиня нуждается в его помощи. В кульминационной сцене на телевидении, когда Барби Маше грозит смертельная опасность, “дед ринулся спасать куклу, мощными руками столяра он оборвал шнурок виселицы”^{xxiv}. (Интересно и важно то, что в финале, буквально на последней странице, когда все опасности преодолены и Барби Маша благополучно возвращена в свой кукольный дом, у нее на шее остается завязанный в узел обрывок веревки “в виде галстучка или бантика”^{xxv}. Избавлению от узла придается большое значение: “Можно я возьму ее на минутку? – вежливо спросила Дуня... – Надо кое-что снять с нее. – А сумеешь? – сказал дед Иван строго...”^{xxvi}. Здесь присутствует явный отголосок древних верований в магическую силу узла. “Завязывание узла лишает силы того, кого завязывают”^{xxvii}. И дед Иван, и обретенная им дочка Дуня, превращенная из собаки в умную девочку, этот вопрос не обсуждают, но понимают друг друга без слов.)

Анализируя трансформацию элементов сказочного жанра, необходимо обратить внимание не только на заглавие, имена и события, но также на архетипические мотивы, характерные для архаических мифологических сказок. Например, в архаических мифологических сказках устойчиво повторяется следующая схема. “К герою является девушка, сбросившая звериную оболочку, и начинает выполнять хозяйственные обязанности жены, часто обеспечивает герою помощь и удачу”^{xxxviii}. После ее исчезновения герой отправляется на поиски, при этом он должен преодолеть некоторые трудности, в частности узнать свою жену среди других существ женского пола (например, среди одинаково одетых девушек). Найденная на помойке кукла все свои волшебные силы обращает на то, чтобы заботиться о старике: она помогает ему вылечиться, наводит чистоту в его грязной и запущенной квартире, готовит ему его любимое блюдо – макароны с томатным соусом. При этом, как Василиса Премудрая в русской волшебной сказке “Царевна-лягушка”, она не только прибегает к помощи волшебных средств, но и затрачивает множество усилий. С этим связан традиционный мотив узнавания. Когда злодейка Валька похищает Барби Машу и на ее место помещает Барби Кэт, обыкновенную куклу, дед Иван довольно быстро обнаруживает подмену. У Барби Кэт “ножка была маленькая и бесполезная”. “Барби Маша много ходила и бегала по хозяйству (попробуй сварить целое море макарон и вымыть пол размером с три футбольных поля!). Поэтому у нее нога была больше, чем у всех остальных Барби. Те же просто сидели или лежали, а Барби Маша работала”^{xxxix}. Похищенная героиня найдена в вороньем гнезде и возвращена в дом.

Как известно, древнейшая тема мифов - это созидание мира в целом и его частей, элементов. Одним из архетипических мотивов и сюжетов является создание богами и отправление на землю героя “с определенной миссией”^{xxx}. Движение от мифа к сказке тесно связано “с перенесением акцента с модели мира на сюжетное действие”^{xxxi}. В книге Петрушевской роль демиурга принадлежит мастеру Амати, доброму волшебнику, обитающему в Гималаях. Как и в земной жизни, он занят изготовлением музыкальных инструментов, но также и игрушек, наделенных волшебной душой, и воплощает в себе власть добра. “От него уходили в мир добрые плюшевые медведи – подушечные утешители, навещающие сон; заводные танки – защитники котят; телефоны, мгновенно соединяющие с кем захочется, если ты сидишь один и все ушли; скакалки, с которыми бедные неходячие дети когда-нибудь научатся прыгать...”^{xxxii}. Архетипический мотив, спроецированный на реалии современного быта, создает особый эффект в повествовании.

Древнейший мотив творения, “космизации хаоса” предстает в “Маленькой волшебнице” в неразрывной связи творчества (образ музыки в авторском пояснении) и добра. Все музыкальные инструменты мира: “скрипочки, виолончели, гитары ... с маркой калужской мебельной фабрики... идут через руки Амати, поскольку музыка предназначена для счастья и слез, а этим как раз заведует Амати”^{xxxiii}.

Не менее интересно, на наш взгляд, обратить внимание на типологическую структуру повествования. В книге “Морфология сказки” В.Я. Пропп подробно перечисляет морфологические элементы, характерные для русской волшебной сказки. Несомненно, многие из них находят отражение в “Маленькой волшебнице”. Первый морфологический фактор в сказке – “Один из членов семьи отлучается из дома”^{xxxiv}. Он полностью соответствует моменту, когда Барби Маша по приказу мастера Амати отправилась из Гималаев “вниз, к людям”^{xxxv}. Далее, в ходе развития событий, Валька, сидя у телевизора, узнает, что Барби Маша появилась на Земле в облике простой куклы. “Так-так! Девочка из дома Амати в виде фабричной куколки”, – сказала Валька^{xxxvi}. Это событие точно совпадает с пятым пунктом морфологии сказки: “Антагонисту даются сведения о его жертве”^{xxxvii}. Позже Валька похищает Барби Машу. И снова это точно соответствует элементу сказочного сюжета: “Антагонист наносит одному из членов семьи вред или ущерб”^{xxxviii}. Далее, по морфологии, “одному из членов семьи чего-либо не хватает, ему хочется иметь что-либо”^{xxxix}. Дед Иван пока еще не осознает, что лишился Барби Маши, он еще не замечает подмены (на месте Барби Маши в кукольном домике сидит обыкновенная кукла Барби Кэт), но уже испытывает смутное ощущение утраты чего-то важного. На следующее утро он сел “за свой рабочий стол и задумался: что-то изменилось в его жизни. Чего-то ему не хватало”. Интересно, что здесь есть буквальное дословное совпадение – “чего-то не хватало”. При дальнейшем сопоставлении легко обнаруживаются и другие аналогии, например: “В распоряжение героя попадает волшебное средство”^{xl}. Для деда Ивана Барби Маша – одушевленное волшебное средство. Она и кормит, и спасает его от опасности, когда он попадает в капкан в Темном лесу, и залечивает его раны волшебной зеленкой. В конце сказки “антагонист побеждается” и “задача решается”^{xli}. Безусловно, эти события одни из самых важных в развитии сюжета. В кульминационной сцене на телевидении Валька узнает Барби Машу, заставляет ее выйти на сцену и стать возле игрушечных орудий пыток. Но в тот самый момент, когда героиня стоит на скамеечке с петлей на шее, и происходит чудо: “Скамеечка стала прогибаться под весом Барби Маши, маленькая зашелка соскочила, пружинка освободилась, и органчик начал играть. ...Все замечтали, сердца у всех забили, глаза прослезались”^{xlii}. Все освобождаются от колдовства и начинают совершать добрые поступки. Итак, наблюдения за морфологическими компонентами еще раз подтверждают, что повествование развивается в традиционном русле русской волшебной сказки.

Но жанровое своеобразие “Маленькой волшебницы” проявляется именно в том, как трансформируются традиционные сказочные элементы, переплетаясь с элементами современного романа, которые одновременно развиваются в сюжете.

Образы персонажей при всей их обусловленности архетипами русского народного сознания,

традициями русской волшебной сказки – это образы современного романа, фантастические события которого разворачиваются в Москве 90-х годов.

Если в сказках зло воплощено в хтонических чудовищах, с которыми борются герои, то в “Маленькой волшебнице” природа зла совершенно иная. Зло абсолютно современно. Это беспредельная пошлость, примитивная агрессивность в сочетании с некоторой сентиментальностью: “...бандюга заказал панихиду по мамочке и папочке (убиенным Анатолию и Матильде), которых ему пришлось прикончить, а то бы они его вдвоем прикончили, такие дела”^{xliii}. “...Валька выработала четкий план: отомстить мастеру Амати, который продержал ее в хрустальном дворце в Гималаях всю молодость, зрелость и полстарости, причем без друзей, без гостей, ни тебе бутылки, ни сигареты, ни подраться, ни помириться, ни полюбить, ни разлюбить – ничего! Только работа и учеба, книги и прогулки, умные беседы и спорт, кошмар собачий”^{xliv}.

Блестящее психологическое исследование природы этого зла и его развенчание полностью произведено средствами современного романа с опорой на классическую традицию (“видимый миру смех сквозь незримые, неведомые ему слезы”). Одним из средств создания сатиры у Петрушевской, несомненно, является выражение авторской позиции через сопоставление точки зрения автора и персонажей, что осуществляется через соотношение различных речевых структур. Сочетание несобственно-прямой речи персонажа с авторской речью не раз создает в повествовании комические ситуации, в основе которых, однако, лежат трагические жизненные обстоятельства.

В эпизоде, где мальчик Игорек заботливо кормит свою мать завтраком, проявляется и легкий юмор, и печальная ирония. “Игорек покормил мать (на завтрак у них была бутылка “Пепси”, шоколадка и батон, самая роскошная еда, о которой мечтают все мальчики)”^{xlv}. “Самая роскошная еда – это элементы внутренней речи Игорька, затем следует авторская речь: “о которой мечтают все мальчики”. Здесь выражена не только детская точка зрения. То, что Игорек – сладкоежка, как большинство детей, совершенно естественно. Грустно то, что маленький мальчик с детскими желаниями одновременно вынужден быть и суровым взрослым. Он заработал деньги на этот “роскошный завтрак”, чтобы порадовать алкоголичку мать, только что выписанную из больницы.

Следует отметить, что фантастика в “Маленькой волшебнице” носит не только и не столько сказочный характер, сколько служит для заострения реалистических мотивов: “...потом она планировала насыпать в городской водопровод волшебный порошок и таким путем свести с ума всех пьющих сырую воду из-под крана: они тут же должны были кинуться вон из дома и начать продавать друг другу свои вещи, стоя коридором вдоль всех главных улиц и вокруг вокзалов. А пусть не пьют сырую воду!”^{xlvi}.

Абсурдная ситуация (сумасшествие, вызванное действием волшебного порошка, выражается в том, что люди почему-то продают свои вещи прямо на улицах, а все это – следствие нарушения элементарных правил гигиены) в то же время является очень точной и узнаваемой бытовой зарисовкой. Крайнее обнищание, когда люди вынуждены выносить из дома и продавать последнее, трактуется одновременно и как торжество зла, побеждающего силой беспредельной наглости и пошлости, и как результат беспомощности людей, не осознающих смысла происходящего и потому так легко становящихся жертвами.

И здесь же осмеивается и сатирически развенчивается и разоблачается зло как нечто примитивное: “Тремела музыка, симфоническая и всякая другая, шли вечерние конкурсы с выигрышем автомобилей, прыгали по экранам убийцы, динозавры и железные великаны, вампиры и красавицы с искусственными носами, зубами и подбородками.

Каждые пять минут пьяный Эдик порывался принять участие в конкурсе, дать по морде президенту, дать по шее фигуристке, чтобы она упала зубами об стенку, заткнуть оратору рот сапогом, придушить вон ту кошку или проткнуть шину у чемпиона авторалли: он слишком живо воспринимал телевидение”^{xlvii}.

В кульминационной сцене на телевидении победа зла кажется неизбежной и неминуемой. Валька с нескрываемым торжеством ждет, что участники передачи дадут волю своей агрессивности, вызванной невыносимыми социальными условиями: “Идите сюда! Вам нужна машина ездить на дачный участок, до которого три часа на электричке и потом ехать на двух автобусах и десять километров пешком! А там посажена картошка! А есть будет нечего! А отец безработный! А мать получает копейки! Ура! Как они покатают с ветерком!”^{xlviii}. Причем эти агрессивность и пошлость насаждаются и многократно усиливаются средствами массовой информации: “...здесь все свои, вы все люди, все одинаковые, человек – падшее существо, вы это знаете!”^{xlix}.

В таких условиях добро выглядит беспомощным, наивным, чудаковатым и потому утопичным. Секретарша Амати Барби Валька печатает на компьютере в числе трудов мастера книгу “Борьба со злом путем добра”, выпуск двадцать пятый. Появление и исчезновение хрустального лифта волшебника в московском “Детском мире” (место дано описательно и в то же время абсолютно узнаваемо: “Раз в сколько-то лет спускался с гор на лифте, навещал самые большие магазины мира и не единожды залетал в Москву на одну широкую площадь”) молодая продавщица воспринимает, “не моргнув глазом”¹. Для нее волшебник – это странный “дедуля”, который “ничего не тумкает” и смущенно улыбается, слушая ее пояснения по поводу нынешних игрушек: “...это блестяшенькое – горн пионерский. А это красненькое – знамя юных ленинцев, а это ведро с граблями для песочницы, а это кукла Катя шагающая”^{li}. Из беседы между Валькой и продавщицей мастер Амати не в состоянии понять ни слова, поскольку она “более похожа на лай”. Одарив, подобно фее, потомка нерадивой крысы способностью защитить себя в любых

обстоятельствах, он не раз впоследствии жалеет о своем поступке. Несмотря на все его старания воспитать Вальку личным примером, он добивается только того, что бывшая крыса стремится использовать полученные знания, чтобы “взорвать к шутам” хрустальный дворец и сварить своего учителя “в кипящей кастрюле”. Так возникает проблема не менее глобальная: проблема уязвимости добра в рамках христианской культуры. И проблема эта разрешается в традициях не только русского классического, но и советского романа. Даже злодейка Валька вынуждена признать, что Барби Маша – “самое благородное существо на свете”^{lii}. Все игрушки мастера Амати наделены волшебной душой и созданы для того, чтобы творить добро, но Барби Маша особенная.

Ее создатель волшебник Амати говорит о ней: “Она в отличие от других делает много добра. Я люблю ее и жалею, потому что она не способна себя спасти. А я очень занят. Я не могу ничем ей помочь, так я решил”^{liii}. Двойственность мотивировки и некоторая кажущаяся нелогичность (“не могу помочь, так я решил”) указывает на нерасторжимую связь полного самоотречения и незащитности, что традиционно для христианского менталитета.

Однако незащитность добра кажущаяся. Оно выступает как активная организующая сила, легко и незаметно расстраивающая планы зла. Одно только близкое присутствие Барби Маши, принявшей вид Эдика, пробуждает в душе Вальки совершенно ей не свойственные чувства и мысли: “Эдика было как-то все время жалко. Хотелось его кормить, баловать, покупать ему мороженое и цветные шарики... Мне не нужно ничего ... его я как-никак прокормлю, будем ходить в парк, я его покатаю на качелях.”^{liv}

Отдельные страницы “Маленькой волшебницы” прямо переключаются со страницами гайдаровской повести “Тимур и его команда”.

Барби Маша разговаривает по волшебному телефону с украденной алкоголиками Барби Кэт:

– Хочешь вернуться ко мне?

– Да не знаю... Ребенок будет утром плакать... (Ребенок – пятилетняя Женечка, дочка алкоголиков, которые намерены продать утром куклу за бутылку.)

– Не беспокойся, я подсуну им вместо тебя другую, новенькую ... Я дам девочке куклу-нетеряйку^{lv}.

Это напоминает и широко известный эпизод помощи тимуровцев маленькой девочке (“В доме номер двадцать два девчонка плачет”), и даже сцену из “Братьев Карамазовых” (“Нельзя, чтобы дите плакало”). Пионерская утопия тимуровцев в сказке выглядит уместной и правдоподобной. Добро возвращается обратно, оно активно прорастает в человеческих душах. Маленькая Женечка потом будет храбро защищать любимую куклу в сцене на телевидении: “Отдай Барбю, дурак! Не режь!”^{lvi}.

Даже, казалось бы, в типично сказочных превращениях персонажей проявляются черты современного романа. Происходит испытание героев в духе Булгакова. Через столкновение с иррациональным злом выявляется истинная сущность человека. Характерен эпизод с превращением алкоголички Шуры Шавки и ее сына Игорька по кличке “Чума” в голодную волчицу и лисенка. Потеряв человеческий облик в прямом смысле слова и попав в капкан, поставленный Игорьком, они не только начинают жалеть и любить друг друга, но и изменяют свое отношение к окружающим, возвращают себе утраченную человечность.

Важной особенностью “Маленькой волшебницы” как современного романа является, на наш взгляд, также игра реминисценциями в духе постмодернизма, в частности, в стиле Умберто Эко. Реминисценции эти удивительно богаты и разнообразны и играют в повествовании различные роли. Прежде всего, игра ассоциациями может позабавить читателя и помогает найти с ним общий язык. Иногда аллюзия выступает в роли каламбура. Телепередача, организованная Валькой, называется “Души прекрасные порывы!”, и контекстуально первое слово воспринимается как глагольный императив.

Слегка трансформированные цитаты (из Фета и Пастернака) “*Теперь* рояль был раскрыт, и струны в нем *очень* дрожали” (игрушечный рояль найден на помойке), “*сплетенье* рук, *сплетенье* ног” (описание драки) иронично показывают столкновение разных культурных времен и ситуаций, выступают как пародирование высокой классики. Ширина диапазона от Зоценко (“Ложьте Барбей взад!”) до Гете (сцена из “Фауста”) вызывает у читателя множество различных ассоциаций.

Пародирование сцены из “Фауста”, где Валька является перед Эдиком в образе Мефистофеля и он подписывает договор с нечистой силой на обертке от эскимо, извлеченной из лужи, снижает образ зла. Ирония культуры над его крысиным пафосом вызывает тот самый смех, который Гоголь определял как “положительного героя” своих произведений. Ту же роль играет реминисценция из Достоевского. Восклицание Вальки: “Я всех придушу за твою слезинку ребенка!” – демонстрирует, что проглоченный ею обломок культуры не переварен, воспринят полностью извращенно.

Итак, подводя итоги сделанных наблюдений, следует отметить что Людмила Петрушевская создала совершенно оригинальный вариант типичного для двадцатого столетия романа-мифа, романа-“кентавра”, сплавив архетипы русского народного сознания, отраженные в волшебной сказке и сохранившиеся в русской классической и в советской культуре, с образами и проблемами современной действительности. Новации постмодернистского стиля вводят в действие мощный арсенал культурных ассоциаций, и вечный конфликт между добром и злом разрешается в духе высоких гуманистических традиций классической культуры.

ⁱ Петрушевская Л. Маленькая волшебница (Кукольный роман). – М., 1997. – С. 291.

ⁱⁱ Там же. – С. 293.

-
- iii Там же. – С. 394.
- iv Вартаньянц А.Д., Якубовская М.Д. Пособие по анализу художественного текста для иностранных студентов-филологов. – М., 1986. – С. 129.
- v Ожегов С.И. Словарь русского языка. – М., 1982. – С. 640.
- vi Словарь современного русского литературного языка. – М.–Л., Т.7. – С. 541.
- vii Ожегов С.И. Словарь русского языка. – М., 1986. – С. 85.
- viii Самохвалов В. Психический мир будущего. – Симферополь, 1998. – С. 56.
- ix Там же. – С. 57.
- x Петрушевская Л. Указ. Соч. – С. 329.
- xi Там же. – С. 299.
- xii Там же. – С. 322.
- xiii Там же. – С. 315.
- xiv Там же. – С. 329.
- xv Там же. – С. 383.
- xvi Там же. – С. 314.
- xvii Виноградов В.В. О языке художественной литературы. – М., 1959. – С. 246.
- xviii Петрушевская Л. Указ. Соч. – С.317.
- xix Там же. – С. 318.
- xx Богатырева П.Г. Русское народное поэтическое творчество. – М., 1954. – С. 247.
- xxi Там же. – С. 248.
- xxii Там же. – С. 248.
- xxiii Петрушевская Л. Указ. соч. – С. 293.
- xxiv Там же. – С. 397.
- xxv Там же. – С. 399.
- xxvi Там же. – С. 399.
- xxvii Елеонская Е.Н. Сказка, заговор и колдовство в России. – М, 1994. – С. 171.
- xxviii Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – М., 1994. – С. 57.
- xxix Петрушевская Л. Указ. соч. – С. 334.
- xxx Мелетинский Е.М. Указ. соч. – С. 49.
- xxxi Там же. – С. 50.
- xxxii Петрушевская Л. Указ. соч. – С. 315.
- xxxiii Там же. – С. 310.
- xxxiv Пропп В.Я. Морфология сказки. – М., 1969. – С.30.
- xxxv Там же. – С. 31.
- xxxvi Там же. – С. 32.
- xxxvii Там же. – С. 32.
- xxxviii Там же. – С. 33.
- xxxix Там же. – С. 37.
- xl Там же. – С. 43.
- xli Там же. – С. 50.
- xlii Петрушевская Л. Указ. Соч. – С. 393.
- xliii Там же. – С. 358.
- xliv Там же. – С. 317.
- xlv Там же. – С. 374.
- xlvi Там же. – С. 323.
- xlvii Там же. – С. 351-352.
- xlviii Там же. – С. 385.
- xlix Там же. – С. 389.
- l Там же. – С. 311.
- li Там же. – С. 311.
- lii Там же. – С. 394.
- liii Там же. – С. 316.
- liv Там же. – С. 367.
- lv Там же. – С. 345.
- lvi Там же. – С. 391.