

Покотыло Михаил Валерьевич

**ЖАНРОВЫЕ КОНТАМИНАЦИИ В ЦИКЛЕ "СКАЗКИ ДЛЯ ВЗРОСЛЫХ" В. Н. ВОЙНОВИЧА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ**

В статье выявлена жанровая специфика цикла "Сказки для взрослых" В. Н. Войновича с позиций контаминации признаков народной и литературной сказки, анекдота и антиутопии. Жанровый синкретизм определяется когнитивной моделью антиутопии, которая в сказках В. Войновича приобретает дополнительные признаки, превращаясь в негативную квазиутопию. Автор акцентирует внимание на особенностях модификации фольклорных мотивов и приемов в цикле В. Войновича, возводимых к традициям литературной сказки в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2013/4-1/43.html](http://www.gramota.net/materials/2/2013/4-1/43.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2013. № 4 (22): в 2-х ч. Ч. I. С. 155-159. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2013/4-1/](http://www.gramota.net/materials/2/2013/4-1/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_phil@gramota.net](mailto:voprosy_phil@gramota.net)

УДК 82-313.2

**Филологические науки**

*В статье выявлена жанровая специфика цикла «Сказки для взрослых» В. Н. Войновича с позиций контаминации признаков народной и литературной сказки, анекдота и антиутопии. Жанровый синкретизм определяется когнитивной моделью антиутопии, которая в сказках В. Войновича приобретает дополнительные признаки, превращаясь в негативную квазиутопию. Автор акцентирует внимание на особенностях модификации фольклорных мотивов и приемов в цикле В. Войновича, возводимых к традициям литературной сказки в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина.*

*Ключевые слова и фразы:* контаминация; жанровая доминанта; жанровая модель; сказка; устный анекдот; антиутопия; квазиутопия.

**Покотыло Михаил Валерьевич**, к. филол. н.

*Ростовский государственный университет путей сообщения*

*mihail.pokotylo @ yandex.ru*

### **ЖАНРОВЫЕ КОНТАМИНАЦИИ В ЦИКЛЕ «СКАЗКИ ДЛЯ ВЗРОСЛЫХ» В. Н. ВОЙНОВИЧА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ<sup>©</sup>**

Влиятельность жанра литературной сказки в социокультурном процессе второй половины 1980-х годов неслучайна. Образы, представленные в сказках, стоят на более высокой ступени абстракции, нежели другие фантастические образы, т.к. в них синкретично сочетаются жизненный опыт человечества, накопленный в течение многих тысячелетий, и индивидуальный творческий потенциал и фантазия исполнителей, которые каждый по-своему интерпретировали «стандартную модель» сказочного сюжета. Сказка, отражая основные принципы поведения, схемы взаимоотношений людей, ценностные системы, обращается к онтологическим проблемам. М. Н. Липовецкий отмечает, что «литературная сказка неизменно активизируется в периоды значительных историко-культурных переломов, когда меняется духовная ориентация общества, когда осуществляется переход от разрушающейся концепции личности к еще не сформировавшейся новой, что сказывается на глубокой перестройке всей художественной системы» [7, с. 43]. Особый характер рубежа 1980-х – 1990-х гг., когда в экономике, политике и общественной жизни обозначился глубочайший кризис, в результате которого СССР перестал существовать, нашел своё отражение в сфере культуры и литературы. В этот период происходит критическое переосмысление норм официальной литературы, в том числе и метода социалистического реализма, приоритетными становятся жанры сатиры, иронический стиль, а «опора на фольклорные и сказочные традиции помогает осмыслить процесс смены социального уклада» [12, с. 30].

Жанр сказки актуализирует возможность обнаружения аксиологии самосознания этноса, а также, что особенно важно, критику утопического сознания, поэтому писатели-шестидесятники часто обращаются к жанру литературной сказки. Справедливо утверждение Т. Л. Рыбальченко: «...сказка – десакрализованный миф, с одной стороны, она закрепляет в сознании образ идеального мироустройства, с другой – дает образ нарушаемой нормы, несоответствия действительности идеальному мироустройству...» [9, с. 78]. При этом русская литература второй половины XX века не воплощает целостно жанр литературной сказки, а характеризуется лишь введением элементов сказочной поэтики в жанровую модель произведения: «...в новейшей литературе возможно обращение к сказке и как к архаическому канону, хранящему архетипические представления, и как к повествовательному коду в оформлении реальности, когда отдельные элементы структуры сказки – образы, пространственно-временная среда, сюжетные ситуации – вводятся в повествование о современной автору реальности» [Там же]. Анализ произведений, принадлежащих к данному периоду, позволил Т. Л. Рыбальченко определить следующие способы использования сказочного кода в повествовании о реальности:

1) реконструкция структуры фольклорной сказки, имитация сказочной поэтики, стилизация, то есть создание новой сказки по архаическому прототипу;

2) синтез поэтики фольклорной сказки и жанров письменной словесности, когда основой созданного художественного мира остается сказочный миробораз, лишенный мифологической семантики, воспринимаемый как условный прием;

3) введение сказки (или фрагмента фольклорной сказки, возможно, ее имитация) в повествование о реальности соответственно приему вводного жанра в сюжет литературного произведения, когда фабульный разрыв и включение другого кода повествования позволяет соотносить разные мироборазы, создать эстетическое отстранение для оценки изображаемой реальности;

4) наделение элементов реалистического повествования дополнительной (коннотативной) сказочной семантикой, создающей аллюзивное поле для прочтения реалистического повествования в сказочном ключе, т.е. используется сказочная «подсветка», направленная на отдельные элементы художественного произведения: на персонажей, на отдельные сказочные ситуации и положения без воспроизведения морфологии всего сказочного сюжета, на характеристики реального пространства и времени;

5) типологическое сближение сюжета литературного произведения со сказочным сюжетом, не подкрепляемое прямыми аллюзивными знаками на основе общего мифологического источника, архетипического образа или сюжета [Там же, с. 78-80].

В. Н. Войнович обращается к сказочному материалу и поэтике на протяжении всего творческого пути, однако модификации жанровых признаков сказки, безусловно, различны в его произведениях. Несомненная актуализация фольклорных традиций, придающих символический характер произведениям писателя и гармонично соединенных с современными приемами, а также с традициями русской классической литературы, прежде всего гоголевскими и чеховскими. Т. Л. Рыбальченко справедливо отмечает, что в первой части романа-анекдота о Чонкине (1968 г.), а также в повести «Путем взаимной переписки» (1968 г.) В. Войнович вводит *элементы сказочного повествования в качестве «подсветки» (здесь и далее курсив наш – М. П.)*, способствующей обнаружению соответствия/несоответствия картин реального и сказочного миров, «высвечивая неразумность реальности, создаваемой человеком. Два адреса обличения – обличение ложного замысла, объявленного властью законом государства, и обличение недумającego и недеятельного человека – определяют эстетику автора» [Там же, с. 95]. Во второй (1975) и третьей (2007) частях романа о Чонкине «*создается, хотя и неорганичная, проекция фабулы романа на сказочный сюжет*» [Там же, с. 97], причем «наложение анекдотических событий на сказочный сюжет соединило и разные сюжетные линии, и три части романа в композиционное единство при свободе повествовательных элементов» [Там же, с. 98].

Е. Ю. Зубарева обнаруживает *соединение жанра утопии и сказки* в романе «Монументальная пропаганда» (2000 г.) и приходит к выводу: «Экспериментируя с разнородными жанровыми элементами, Войнович формирует сложную жанровую структуру, каждый компонент которой помогает ему решить определенную художественную задачу» [6, с. 86], основной из которых является изображение «*многослойной реальности*» советского и постсоветского Российского государства.

Использование В. Войновичем в дистопии «Москва 2042» (1986) фольклорных и мифологических элементов, традиционных сказочных мотивов и сюжетов создает возможность в яркой поэтической форме выразить авторские размышления о судьбе человека в тоталитарном государстве, представить в гротескно-абсурдной форме амбивалентную природу советского общества, одновременно смешную и страшную, раскрыть противоестественность «обюрокраченной» жизни тоталитарной системы.

Жанровая специфика литературной сказки XX в. достаточно полно отражена в произведениях В. Н. Войновича, образующих цикл «Сказки для взрослых». В. Н. Войнович создает литературные сказки в зрелый период творчества, имея к этому времени весомый писательский опыт: хотя, как отмечает Чжаи Чаои, точного времени создания каждого произведения, входящего в данный цикл, нет, проведенный ею анализ позволяет предположить, что они написаны в 1989-1991 гг. [12, с. 15]. К этому времени были опубликованы две части романа-анекдота «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина», роман-дистопия «Москва 2042», сборник рассказов и эссе «Антисоветский Советский Союз», ряд повестей. По справедливому замечанию Т. Бек, отличительной особенностью стиля В. Войновича в ранний период творчества (до 1974 года) явился «*самобытнейший реализм изображения* – точный и нелицеприятный до такой степени, что просто элементарная близость к натуре (учитывая социально-психологический абсурд самой “натуры”) гарантировала могучий сатирический эффект в параметах якобы гротеска и как бы фантастики» [1], который позднее трансформировался под влиянием юмора «в *своеобразный гиперреализм*», с «самого начала предполагавший отстраненный взгляд на вещи в сочетании с комизмом изумления, который не всегда и самим автором осознавался в полной мере» [Там же].

Представляется, что в цикле «Сказки для взрослых» этот «гиперреализм» обусловил *контаминацию* (смешение и совмещение) признаков различных жанров на основе сказочной модели повествования. Такой вектор использования сказочного кода характерен для русской прозы 1960-х годов и описывается Т. Л. Рыбальченко с позиций включенности в сказочный художественный мир субъекта повествования и указания на социальную детерминированность персонажей: «Мирообраз литературной сказки имеет как минимум двойной код: *сюжет реальности вписан в сказочную ситуацию как условный прием заострения смысла*: серьезного – и тогда литературная сказка сближается с философской притчей (сказки Е. Шварца) – или *смехового, тогда литературная сказка обретает форму сатирического гротеска* (сказки Салтыкова-Щедрина). В литературной сказке миметический принцип теснится перед условностью символа или гротескового образа. *Фантастика прорастает из реальности, является фантазмагорией социального или бытового устройства человеческой жизни*» [9, с. 79]. Ядро цикла «Сказки для взрослых» составляют три «Сказки о пароходе», раскрывающие реальную семидесятилетнюю историю строительства коммунизма в СССР, остальные произведения, входящие в цикл, лишь дополняют восприятие читателем специфической советской действительности (например, «Сказка о недовольном», «Мы лучше всех», «Сказка о глупом Галилее»). Писатель, используя жанровую модель сказки как форму условности, акцентирует внимание на негативных чертах социальной и политической жизни, демонстрируя смещение духовных ориентиров и «разрушение нравственных границ» Страны Советов, в пародийном ключе изображает лидеров Советского государства, что даёт возможность квалифицировать жанровую доминанту «Сказок для взрослых» как *негативную квазиутопию – текст, лишь отчасти использующий антиутопические мотивы и приемы* [8]. В. Н. Войнович создаёт модель сказочного повествования, в котором читатель без труда узнаёт реальные исторические лица и события, а также детерминированные конкретным периодом доминанты общественного сознания, например, во «Второй сказке о пароходе» «у народа пароходского обо всех капитанах, кроме первого и последнего, сложилось мнение очень такое, как бы это сказать, не очень хорошее. Очень, очень не очень. Про первого же капитана на пароходе все так примерно до позавчерашнего дня думали, что

этот-то уж точно гений чистой воды, может быть, даже не хуже, чем Карла Марла. Так про него думали и когда он живой был, и когда стал вечно живой, то есть фактически мертвый» [2].

С. А. Голубков выявляет в «Сказках для взрослых» сочетание краткого изложения истории советского периода, литературных реминисценций и устных анекдотов о советских руководителях [3]. Исследователь указывает, что литературной реминисценцией является «образ пиратского предводителя, ставшего капитаном захваченного судна, который отсылает нас к есенинскому “Капитану земли”, к хрестоматийным известным строкам Маяковского (“он вдруг повернул колесо рулевое сразу на двадцать румбов вбок”, “И становится Ленин штурман, огни по бортам, впереди и сзади”))» [Там же]. Открытой реминисценцией является заглавие «Новой сказки о голом короле» В. Н. Войновича, соотносящей произведение со сказкой Г.-Х. Андерсена «Голый король» и пародирующей её. Немало и намеков-отсылок в сказках В. Войновича на многочисленные анекдоты. С. А. Голубков отмечает: «В свое время (после разрушительного бухарестского землетрясения) распространен был такой анекдот: “– А что, в самом деле, в Москве произошло землетрясение? – Да нет, это брежневский мундир с орденами упал”. В. Войнович так описывает начало правления очередного капитана: “Появился на мостике новый капитан – брови широкие, взгляд орлиный, сам из себя красавец”. А вот финал его “адмиральства”: “И когда ему последний орден вручили, он вдруг, не выдержав всей навешанной на него тяжести, рухнул и так и остался заваленный орденами”. Трагикомический по сути анекдот заменяется в сказке Войновича чисто фарсовым инвариантом» [Там же]. Так, например, во «Второй сказке о пароходе» автор характеризует социально-исторический процесс, в полной мере сообразуясь с жанровыми доминантами фарса: «Тем временем пароход продолжает идти отчасти задом наперед, отчасти передом назад, отчасти левым боком в правую сторону, отчасти правым в левую, но зато в совершенно правильном направлении. Конечно, среди плывущих имеются разногласия. Одни все еще надеются доплыть до страны Лимонии, другие согласны доплыть до чего попало, третьи, которые ближе к камбузу, вообще никуда плыть не хотят, им и здесь хорошо. В результате этого разнобоя получается так. Капитан во весь голос командует: “Полный вперед!”. Первый помощник вполголоса поправляет: “Малый назад!”. Штурман крутит компас вправо, рулевой вращает штурвал влево, впередсмотрящий глядит назад, кочегары подбрасывают уголь, вахтенные через трубу заливают топку водой, пассажиры взмахивают веслами, но гребут в разные стороны, кто-то сверлит в корпусе дыры, кто-то их затыкает. А есть и такие, которые из собранного якобы на топку дерева строят шлюпки. А есть даже и такие, которые по ночам сигают за борт и пускаются вплавь без ничего, считая, что лучше потопнуть или быть съеденными акулами, чем плыть дальше на этом пароходе в любом направлении. Хоть в правильном, хоть в неправильном» [2].

Чжаи Чаои выявляет особую роль фольклорной традиции и мифологических элементов в творчестве В. Н. Войновича: анализ «Сказок для взрослых» позволяет ей сделать вывод о наличии в них синтеза черт волшебной, фантастической и сатирической сказок. Для Чжаи Чаои приоритетными в данном цикле являются особенности, характерные, прежде всего, для волшебных сказок:

1) использование речевых формул в качестве композиционных элементов для создания условного фантастического волшебного мира, в рамках которого разворачиваются совсем не сказочные события (сказочные зачины: «В некотором царстве, некотором государстве...», «Жили-были...», композиционные формулы: «Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается», «Думали, думали, ничего не передумали»);

2) использование традиционных сказочных мотивов:

- «переправы в иное царство»;
- «перевертыша»;
- «живой и мертвой воды»;
- «плавания корабля» («корабля-перевозчика»);
- «бочки»;
- одурачивания;
- «козла отпущения»;
- «чужого среди своих»;
- утопических мотивов («тридесятое царство», «тот свет», «страна изобилия», «солнечное царство»)

[12, с. 34-45].

Исследователь указывает, что писатель, используя традиционные фольклорные мотивы и элементы поэтики, переосмысляет их и «дает им новый эстетический и реальный импульс» [Там же, с. 47-48], тем самым трансформируя элементы фольклорной сказки в художественную форму литературной сказки: «...в своей работе Войнович отнюдь не копировал фольклорные образцы, а свободно творил, творчески развивая их глубокий смысловой потенциал» [Там же, с. 9]. Так, при введении в повествование утопических мотивов, имеющих древнее происхождение и популярных в народном творчестве, в «Сказках о пароходе» писателем «язвительно пародируется социально-политическая модель советского социализма и коммунистическая идея» [Там же, с. 43], для чего используется типичный образ «инога царства» Лимонии «с молочными реками и кисельными берегами», а фольклорная символика позволяет выразить авторскую мысль: «вступление пассажиров парохода на путь к стране Лимонии равнозначно вступлению на путь смерти» [Там же]. Психология людей, которые стремятся достичь пределов утопической страны Лимонии и живут под лозунгом «мы лучше всех», воссоздана посредством словесного «конструирования» невозможных ситуаций, позволяющего достичь абсурдного комизма, который отражает характерную черту советской действительности: «все перепуталось до неузнаваемости» [Там же, с. 45]. Так, В. Н. Войнович в сказке «Мы лучше всех» доводит до абсурда изначальный

тезис, вынесенный в заглавие произведения: «Мы лучше всех тем, что мы хуже всех. И хотя на митингах и собраниях мы все еще говорим, что мы лучше всех, но между митингами и собраниями думаем, что мы всех хуже. Иногда среди нас попадаются разные смутьяны, которые хотят нас принизить и оскорбить, намекая на то, что мы не лучше всех и не хуже всех, а такие, как все. А мы до поры до времени это терпим, но долго терпеть не будем, уволокем их на мыло. Потому что мы всегда готовы быть лучше всех, в крайнем случае сойдемся на том, что мы хуже всех, а вот быть такими, как все, мы, нет, не согласны» [2].

В то же время спорным представляется мнение Е. Ю. Зубаревой о притчевой природе «Сказок» Войновича, которая обуславливает стилизацию «под сказку» ввиду условности притчи, позволяющей писателю «вписать» в нее любой сюжет [5, с. 90]. Наличие контаминирования жанровых признаков народной сказки и анекдота, литературной сказки и антиутопии подтверждается многочисленными интервью В. Н. Войновича, в которых писатель подчеркивал абсурдность и фантастичность самой советской действительности.

В рассматриваемом цикле сказок несомненно также обращение В. Н. Войновича к классической литературной традиции. Так, на основе сравнительного анализа сказок М. Е. Салтыкова-Щедрина и В. Н. Войновича

Е. Ю. Зубарева делает вывод о том, что задачей Войновича не является точное воссоздание щедринской манеры: писатель использует художественные средства, разработанные Щедриным, для демонстрации абсурдности выработанных обществом законов и моделей поведения [4]. Отсутствие сознательного следования традициям классика сатиры объясняется, по мнению исследователя, направленностью творчества Войновича, т.к. писатель не принимает системы эстетических принципов М. Е. Салтыкова-Щедрина. Поэтому очевидное использование Войновичем опыта предшественника проецируется на иные художественные ситуации с иным эстетическим значением. Так, раскрытие темы форм и закономерностей взаимоотношений народа и власти у Войновича зеркально по отношению к Салтыкову-Щедрину: «акцент сделан на разрушительной роли идеологической системы, основанной на идеях, которые утверждались на щедринских сказках... Парадокс состоит в том, что Войнович иллюстрирует дискредитацию социалистических идей в их вульгарно-деспотической форме с той же настойчивостью, с какой его предшественник защищал эти идеи в абстрактно-просветительской (отчасти даже утопической) версии» [5, с. 90-91]. Если у Щедрина в обществе выделяются несколько социальных групп (народ, интеллигенция, представители власти), то у Войновича, «вследствие метаморфозы, которая произошла в обществе, видимые границы между этими социальными группами стерлись, рисуется единая масса, “толпа”, или же разрозненные массы обывателей, вобравших в себя то худшее, что изображалось Щедриным: психология приспособленчества, философия соглашательства как отражение духовной неразвитости и социальной апатии, замешанной на многолетнем, искусственно поддерживаемом властью страхе» [Там же, с. 91]. Одной из основных форм выражения авторской позиции в сказках Щедрина и Войновича является ирония, но Войнович с её помощью выявляет интертекстуальный потенциал сказок, «объединяя сказочные приемы, унаследованные политической сатирой, с “почти” щедринскими речевыми алогизмами, с публицистикой (лозунги, языковые штампы партийных документов) и просторечиями, характеризующими реалии новой социальной ситуации, выстраивая ассоциативные языковые цепочки» [4].

С помощью пародии и реализующих её художественных приемов (гротеска, гиперболы, иронии) Войнович решает главную задачу «Сказок для взрослых» – демонстрация утопичности самой идеи построения коммунизма в СССР через описание абсурдности советской жизни в течение 70 лет, которая превращает «естественных людей» в деградировавшие существа, уподобляющиеся животным.

Парадоксальное сочетание тенденций условности и жизненности (в терминологии В. Е. Хализева [10]) объективирует процесс демифологизации, характерный для современной культуры в целом и для антиутопии и негативной квазиутопии в частности. Установление наличия контаминации признаков вышеуказанных жанров позволяет оценить комичность и абсурдность антиутопии на всех уровнях художественного мира.

Очевидно, что литературная (авторская) сказка как особое оригинальное видовое образование, основываясь на древних архетипах и поддерживая в целом сказочный код, актуализирует не только жанровые признаки народной сказки, но и синтезирует элементы предшествующей культурной традиции. Для литературного процесса XX-XXI вв. показательно также и то, что авторская сказка, объединяя эстетические принципы и сюжетно-композиционные модели философского романа, утопии, повести, притчи, басни и других литературных жанров, синкретична по своей природе. Цикл В. Н. Войновича «Сказки для взрослых» характеризуется наличием *контаминации* жанровых признаков народной и литературной сказки, анекдота и антиутопии с доминированием введения показателей поэтики сказки в повествование о советской действительности.

#### Список литературы

1. Бек Т. Владимир Войнович и его герои [Электронный ресурс]. URL: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200002401> (дата обращения: 09.01.2013).
2. Войнович В. Н. Сказки для взрослых [Электронный ресурс]. URL: [http://www.voinovich.ru/home\\_reader.jsp?book=fool.jsp](http://www.voinovich.ru/home_reader.jsp?book=fool.jsp) (дата обращения: 29.01.2013).
3. Голубков С. А. Анекдотическое в русской литературе XX века [Электронный ресурс]. URL: <http://ermine.narod.ru/LITER/STAT/GOLUBKOV/anecdote.html> (дата обращения: 08.01.2013).
4. Зубарева Е. Ю. Авторская ирония и способы ее выражения в «Сказках» М. Е. Салтыкова-Щедрина и В. Н. Войновича [Электронный ресурс] // Язык русской художественной литературы: типология девиации в языке художественной литературы последней четверти XX века: межвузовский научный сборник. URL: <http://do.gendocs.ru/docs/index-8980.html?page=2> (дата обращения: 10.01.2013).

5. **Зубарева Е. Ю.** Игра в сказку: шедринские традиции в «Сказках» В. Н. Войновича // Вестник ЦМО МГУ. Серия «Литературоведение». 2011. № 3. С. 88-92.
6. **Зубарева Е. Ю.** Миф, сказка, антиутопия: жанровые эксперименты в романе В. Н. Войновича «Монументальная пропаганда» и литературная традиция // Вестник ЦМО МГУ. Серия «Литературоведение». 2011. № 4. С. 82-86.
7. **Липовецкий М. Н.** Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920-1980-х гг.). Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1992. 183 с.
8. **Покотыло М. В.** Роман В. Н. Войновича «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина»: специфика негативной квазиутопии // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. Серия «Филология». 2012. № 4. С. 56-62.
9. **Рыбальченко Т. Л.** Введение элементов сказочной поэтики в структуру повествования о современности как форма критики народного сознания в русской прозе 1960-х гг. // Вестник Томского государственного университета. Серия «Филология». 2009. № 2 (6). С. 78-100.
10. **Хализев В. Е.** Теория литературы. М.: ВШ, 1999. 240 с.
11. **Цикушева И. В.** Жанровые особенности литературной сказки (на материале русской и английской литературы) [Электронный ресурс]. URL: [http://portal.tpu.ru/SHARED/t/TATVLAD/four/Tab6/Tsikusheva2008\\_2.pdf](http://portal.tpu.ru/SHARED/t/TATVLAD/four/Tab6/Tsikusheva2008_2.pdf) (дата обращения: 08.01.2013).
12. **Чжан Чаои.** Проза Владимира Войновича: жанрово-поэтическое своеобразие: дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 1999. 162 с.

#### **GENRE CONTAMINATIONS IN CYCLE “FAIRY TALES FOR ADULTS” BY V. N. VOINOVICH: PROBLEM STATEMENT**

**Pokotylo Mikhail Valer'evich**, Ph. D. in Philology  
Rostov State University of Communication Lines  
*mihail.pokotylo @ yandex.ru*

The author reveals the genre specificity of cycle “Fairy Tales for Adults” by V. N. Voinovich from the perspective of features contamination of folk and literary tales, anecdotes and dystopia, tells that genre syncretism is determined by the cognitive model of dystopia, which acquires additional features in V. N. Voinovich’s tales, turning in negative quasi-utopia; and pays special attention to the peculiarities of the modification of folk motives and techniques in V. Voinovich’s cycle, derived from the traditions of literary fairy tale in the works of M. E. Saltykov-Shchedrin.

*Key words and phrases:* contamination; genre dominant; genre model; fairy tale; oral anecdote; dystopia; quasi-utopia.

УДК 800.899.82:09

#### **Филологические науки**

*Статья посвящена анализу трех основных хронотопов в пьесе М. Булгакова «Дон Кихот»: бытового, бытийного и творимого героем пространства «золотого века». Находясь на пересечении бытового и бытийного хронотопов в смысловой сфере «золотого века», Дон Кихот-художник, потерпев поражение в действительности, воплощает свой идеал, т.е. свободно реализует творческое «я», одержав символическую победу романтика, только в пространстве деятельного и ответственного творчества, карнавалльно-игрового преобразования быта.*

*Ключевые слова и фразы:* Булгаков; пьеса; Дон Кихот; бытовой хронотоп; бытийный хронотоп; смысловое пространство «золотого века».

**Пономарева Дарья Васильевна**  
Южный федеральный университет  
*ponomarewa.dar@yandex.ru*

#### **О ТРЕХ ХРОНОТОПАХ В ПЬЕСЕ М. БУЛГАКОВА «ДОН КИХОТ»<sup>©</sup>**

Специфика пространственно-временной организации «Дон Кихота» М. Булгакова до сих пор не была предметом пристального изучения. В связи с этим цель нашей статьи заключается в рассмотрении трех основных хронотопов пьесы. Раскрытие специфики взаимодействия данных «времяпространств» позволит глубже понять природу переакцентуации донкихотовской ситуации в малоизвестной третьей редакции пьесы. В ходе анализа под термином «хронотоп» будем понимать не только «взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [3, с. 234], но и, опираясь на представление М. Бахтина о диалогизме, перейдем на «новый уровень, где понятие хронотопа в конце концов утрачивает миметическую специфичность» [6, с. 49-50]. Отталкиваясь от «подражательных» пространственно-временных характеристик, попытаемся раскрыть специфику трех ключевых пространств пьесы, отличающихся «смысловыми моментами,