

М.П. Антонова

Иркутский государственный университет

Сюжетные модальности в фантастике Стругацких как отражение связи с фольклором

Основы структурного подхода к языкам, заложенные Ф. де Соссюром, позволили увидеть скрытые структуры, которые порождали смыслы литературы. В.Я. Пропп выявляет постоянные моменты – инвариантные мотивы сюжетов сказок, резюмировав их в общие слова (например, «трудная задача», «вредительство», «борьба» и т.п.) и вводит ряд других понятий, характеризующих структуру сказок [Пропп, 1969].

К. Леви-Стросс также разрабатывает понятие «мифемы» как элемента коллективной легенды, принадлежащей той или иной цивилизации. Изучаются именно структуры, так как они не зависят от сознания, воплощают устойчивый момент действительности и тем самым дают возможность исследования. Р. Барт выдвигает концепцию «интерпретирующего литературоведения», основой которого считается изучение общества через знаки (главным образом, литературные тексты). Литературоведческая концепция Барта строилась вокруг вопроса: «Что такое литература?» [Барт, 1988]. Он приходит к выводу, что литература это социальный институт, который над системой топосов (общих категорий языка) надстраивает систему своей собственной техники – стилевой, сюжетной, композиционной, жанровой и т.п.

Совокупность текстопорождающих механизмов составляет всеобщую «грамматику» литературных форм. Вне этих механизмов невозможна передача какого-либо содержания. Эти литературные формы или механизмы можно назвать конструкциями, которые служат опорой для бесконечного множества исторически изменчивых смыслов. Таким образом, взятые в качестве единиц анализа, они выступают как идеально-типические конструкции.

Д.Н. Медриш в монографии «Литература и фольклорная традиция», исследуя «фольклорно-литературные отражения и их историю», выделяет следующие виды словесного воплощения темы:

- 1) взаимосвязь на уровне события (взаимодействие сюжетов, точнее, фабул);
- 2) взаимосвязь на уровне стиля (взаимодействие средств выражения);
- 3) непосредственные словесные вкрапления (взаимопроникновение текстов)

[Медриш, 1980, с. 15].

Под сюжетным заимствованием понимается довольно редко встречаемое использование сюжета фольклорного произведения в целом, пересказ его на новом художественном уровне, отразившем особенности творческой индивидуальности писателя, его стиля, а также времени, в которое создавалось и которое отражает авторское произведение. Но все чаще художники слова обращаются к заимствованию не сюжета конкретного фольклорного произведения, а к использованию типа фольклорного сюжета.

Структурное заимствование из фольклора имеет место тогда, когда писатель (осознано или неосознанно) применяет ту или иную структурную модель фольклора (это можно сказать о жанрах былички и страшилки). Структурное заимствование из фольклора, давая «костяк», основу художественному произведению, тем не менее, оставляет большой простор для творческой индивидуальности писателя, чем заимствование сюжетное.

Понятие о функциональном заимствовании базируется на учении о функции, разработанном В.Я. Проппом применительно к фольклорной волшебной сказке. В. Пропп в работе «Морфология сказки» пишет: «Под функцией понимается поступок действующего лица, определяемый с точки зрения его значимости для хода действия» [Пропп, 1969, с. 30-31]. Как известно, Пропп распределил 31 сказочную функцию между семью сказочными героями. Позднее понятие о функциях героев стало применяться не только к волшебной сказке, но и к другим жанрам. Фольклорные функции дарителя, отправителя, помощника, вредителя-антагониста и т.д. с очевидной регулярностью используются писателями, заимствующими из фольклора.

Проводя логическое объединение и трансформацию предложенных Проппом функций, такие исследователи как Е.М. Мелетинский, С.Ю. Неклюдов, Е.С. Новик [Новик, 1993] сказку как целое или сказочный ход описывают с помощью системы оппозиций. При анализе сюжетных ходов в сказке особое внимание уделяется различным видам испытаний, выпадающим на долю героев.

Б. Кербелите [Кербелите, 1991] на основе анализа большого количества текстов волшебных сказок выделяет собственную классификацию. В качестве единицы нарративного анализа используются элементарные сюжеты, выделение которых в достаточной степени формализовано, и классифицирует их в зависимости от намерений героя.

Элементарный сюжет состоит из начальной ситуации, одной или нескольких акций персонажа, среди которых выделяется главная акция героя, определяющая весь элементарный сюжет, и конечная ситуация. В каждом элементарном сюжете участвуют, как правило, два или более действующих лиц (чаще – герой и антипод), возможно и участие второстепенных персонажей. По мнению Кербелите, выделение и систематизация стремлений или целей героя может служить основой для классификации элементарных сюжетов.

Кроме классификации Б. Кербелите неоднократно предпринимались попытки классифицировать фольклорные тексты, взяв за основу тот или иной структурный элемент. Так возникли классификации К. Брето и Н. Заньоли («Множественность смысла и иерархия подходов в анализе магрибской сказки»), С. Фогино и С. Маркуса («Грамматика сказки»), Б. Холбека («Интерпретация волшебной сказки»), И. Бюхлера и Г. Селби («Формальное изучение мифа»), Е.С. Новика («Структура сказочного трюка»), А. Кретова («Сказки рекурсивной структуры»). М.Г. Гаазе-Рапопорт, Д.А. Поспелов и Е.Т. Семенова не ставят перед собой задачу изучения строения сказок, но стремятся лишь получить тексты близкие фольклорным.

И.И. Ревзин в работе «К общесемиотическому истолкованию трех постулатов Проппа» [Ревзин, 1975] предложил теоретическое обоснование подобного использования для повествовательных текстов, которые имеют более сложное строение, чем волшебная сказка. Согласно точке зрения Ревзина, разница между волшебной сказкой и другими видами связанных текстов может быть отражена как градация свойства упорядоченности, в то время, как простота или непростота текста задается числом действующих лиц. Таким образом, сказка, с точки зрения описанных критериев, представляет собой текст простой и упорядоченный, т.е. обладающий высокой степенью связности. Другим примером класса текстов, обладающих сходными свойствами, может служить детектив.

Структурное строение сказки анализирует и Е.М. Мелетинский, выделяя мотив как «относительно элементарный отрезок сюжета», как «некий микросюжет, имеющий определенную актантную (ролевую) структуру, наподобие суждения в логике и предложения в языкознании... Ядром такой структуры мыслится предикат – действие, от которого зависят аргументы – семантические “роли”» [Мелетинский, 1991, с. 146].

Структурное заимствование из фольклора имеет место тогда, когда писатель применяет ту или иную структурную модель фольклора. Структурное заимствование из фольклора дает основу художественному произведению, но, тем не менее, оставляет простор для творческой индивидуальности писателя. Элементарный сюжет состоит из начальной ситуации, одной или нескольких акций персонажа, среди которых выделяется главная акция героя, определяющая весь элементарный сюжет, и конечная ситуация.

Заслуживает также внимания понятие «сюжетная модальность», предложенное В.П. Рудневым. Руднев утверждает, что модальности – не что иное, как функции Проппа, «то есть высказывания с точки зрения их отношения к реальности» [Руднев, 1997, с. 297]. Руднев выделяет такие модальности как алетические (необходимое – возможное – невозможное), деонтические (должное – разрешенное – запрещенное), аксиологические (ценное – безразличное – неценное), эпистимические (знание – полагание – неведение), пространственные (здесь – там – нигде), временные (прошлое – настоящее – будущее).

Все модальности имеют сюжетобразующий характер. Каждая модальность представлена трехчленом, в котором каждая составляющая меняется с противоположной на соседнюю.

Интересную попытку раскрыть специфику научной фантастики предпринял польский исследователь А. Смушкевич в работе «Фабульный стереотип научной фантастики» [цит. по: Степановка, 1985, с. 73]. Пользуясь методологией, примененной В. Проппом при изучении морфологии фольклорной сказки, А. Смушкевич выделяет стереотипные модели фабулы (сюжета) научно-фантастической литературы. Элементарнейшей частицей фабулы выступает событие. Устойчивыми элементами научно-фантастического произведения признаются функции (действия) лиц – человека или робота и действующие лица (люди или роботы). Исследователь устанавливает основные функциональные модели фабулы научной фантастики и обуславливающую их модель действующих лиц.

Основную функциональную модель научной фантастики образуют следующие главные функции (действия) лиц: случай, загадка, противодействие, отправление, путешествие, прибытие, поиск, исследование, гипотеза, неудача, объяснение, возвращение. Количество вариантов функциональной модели сводится к повествованию о чудесном изобретении, о спасательной или исследовательской экспедиции, о конфликтной ситуации.

А. Смушкевич считает, что образы героев научной фантастики формируются, в основном, под влиянием роли, выполняемой в литературном произведении. Отсюда схематизм и упрощенность внутреннего мира человека и его индивидуальных свойств.

Хотя А. Смушкевич ограничивает свои теоретические положения областью польской научной фантастики, они имеют более универсальный характер и могут быть использованы исследователями научно-фантастической литературы других стран.

Фабула произведения является одним из возможных вариантов повествования об исследовательской экспедиции. Все происходившие в рассказе события подчинены постепенному разъяснению авторской гипотезы о формах жизни на других планетах и опасностях, которые могут угрожать человеку, познающему космос.

При некотором упрощении схемы функциональной модели научно-фантастического произведения возможен анализ текста с точки зрения повторяемости и необходимости некоторых ее структурных моментов. Так, на наш взгляд, наиболее важными моментами являются: случай → загадка → противодействие или отправление → поиск или исследование → встреча или открытие → борьба → постижение цели или неудача → объяснение.

В книге «Комментарии к пройденному», раскрывающей историю союза братьев Стругацких, историю возникновения и воплощения их литературных замыслов, Б.Н. Стругацкий приводит некоторые записи, позволяющие реконструировать этапы работы над созданием сюжета. Эти записи дают возможность проследить насколько близки были авторы, набрасывая черновик сюжета к предложенной А. Смушкевичем структуре. Рассмотрим некоторые составляющие этой схемы на примере заявки на повесть «Обитаемый остров»: «Сочинили заявку. Повесть «Обитаемый остров». Сюжет: Иванов терпит крушение (случай). Обстановка. Капитализм. Олигархия. Управление через психоволны (загадка для героя). <...> Иванов после мытарств попадает в подполье (противодействие или отправление)» [Стругацкий, 2003, с. 180].

Замысел повести «Мальш» представлен следующим образом: «На планете, населенной негуманоидным пассивным племенем (вырождающимся после биологической войны), разбился звездолет с супружеской парой и ребенком (случай). Ребенка спасают аборигены. Через десяток лет прибывает новая экспедиция, обнаруживает человеческие следы, а аборигенов принимает за животных (загадка). В поисках невольно разрушают дома и пр. Возникает конфликт (противодействие). Маугли отзывается, как обычно привык защищать своих медлительных отчимов от диких зверей (поиск). Его захватывают (встреча). Дальше – на Землю. Приключения на Земле (постигание цели)...» [Стругацкий, 2003, с. 202]. Эти наброски к сюжетам позволяют увидеть, как предложенная условная схема отражает намерения авторов.

Рассмотрим, насколько характерна предложенная схема для произведений А.и Б. Стругацких, выбрав для анализа произведения, написанные в разные годы, что позволит установить изменение в манере повествования, сюжетосложения и найти причины этих изменений. В качестве примера для анализа нами были выбраны произведения, написанные с достаточно большим промежутком времени между периодами творчества: «Страна Багровых туч» (1959), Улитка на склоне» (1966 – 1968), «Пикник на обочине» (1972).

В повести «Страна багровых туч» развития действия начинается со встречи одного из героев, Алексея Быкова, с будущими участниками полета на Венеру. С самого начала герои предстают «заряженными» на подвиг, желающими преодолеть обстоятельства и невзгоды. Но главный герой – это герой-новичок, «специалист по пустыням», человек, пока мало понимающий происходящее и поэтому многие действия экипажа (эпизод с испытанием «Мальчика») или предметы (эпизод со скафандром в кабинете Краюхина) кажутся ему загадочными. Загадка частично разрешается, когда экипаж отправляет в путешествие, в котором по проекту экспедиция должна провести испытание новой техники и осуществить геологический поиск на Венере, но в приказе появляется пункт, которого не было в проекте: «Параграф десятый. Задачей экспедиции является отыскание посадочной площадки не далее 50 километров от границ месторождения «Урановая Голконда», удобной для всех видов межпланетного транспорта, и оборудование этой площадки автоматическими ультракоротковолновыми маяками конструкции Усманова – Шварца с питанием от местных ресурсов» [Стругацкие, 1999, с. 62]. Впоследствии появится еще одно уточнение: если ход экспедиции будет удачным, экипаж может попытаться разгадать «загадку Тахмасиба». Таким образом, загадка

предвосхищает развитие действия, выполняя функцию завязки, и является основной движущей силой сюжета. С точки зрения Н.Г. Северовой, «первая часть повести – “Седьмой полигон” – целиком представляет собой ситуацию перед прыжком: подготовку к полету на Венеру; вторая часть – “Пространство и люди” – приближение героев к Венере, их высадка на планете; то есть герои вновь оказываются перед очередным прыжком. И, наконец, третья часть – “На берегах Урановой Голконды” – штурм заветного, но вымороченного пространства неподалеку от урановой Голконды» [Стругацкие, 1999, с. 20-21]. Завязка действия, таким образом, растягивается, осложняясь дополнительными эпизодами («четырёхмерная яма, гибель Роберта Ллойда»). Развитие действия в повести классически укладывается в схему. Налицо поиск согласно проекту, испытания, выпавшие на долю героев (климатические потрясения на Венере), попытки преодолеть обстоятельства (выход из строя техники), гибель героев (Спицын и Ермаков), пафос преодоления себя, своих слабостей (мотивы поведения Быкова и спасение Юрковского). Завязка действия связана с постижением цели: исследование Голконды – дело будущего, но площадка найдена, маяк работает, «Хиус», выполнив свою нелегкую задачу, возвращается, и первый этап в покорении Венеры завершен. Вслед за первооткрывателями прилетят геологи, строители. Но это уже менее романтическая история с точки зрения фантастики. Тайна раскрывается: герои претерпевают то же смертельное испытание, ставшее причиной гибели Тахмасиба, но остаются в живых. Итак, цель сюжета достигнута. Конечная ситуация представлена возвращением героев.

Повесть «Страна багровых туч» является классическим примером «футурологической историографии». Сюжет достаточно стереотипен и подчиняется пафосу преодоления. Н.Г. Северова уточняет особенности стереотипа: «Авторами будет использоваться и типовое для соцреалистической литературы соседство двух описаний: описания ограниченных форм бытия и описания преодоления этой ограниченности. Выглядит это следующим образом: делается заявление о невозможности решения какой-либо проблемы, а чуть ниже провозглашается ее успешное разрешение» [Северова, 2001, с. 27].

Возьмем за основу схему функциональной модели А. Смушкевича и выделим те ключевые моменты в сюжете, которые соответствуют этой универсальной схеме и отражают связь с сюжетными элементами волшебной сказки:

- загадка, которая почти сразу разрешается, т.к. раскрывается цель полета (экспозиция);
- отправление, прибытие на Венеру, уточнение целей экспедиции, появление новых (завязка);
- поиск Урановой Голконды, испытания (развитие действия);
- открытие Голконды, гибель товарищей, испытание на прочность (кульминация);
- постижение цели, возвращение экспедиции (развязка).

Гораздо более сложным оказывается сюжет повести «Улитка на склоне». В интервью журналу «Огонек» в 1989 году Б.Н. Стругацкий так определит идею повести: «В “Улитке на склоне” есть одна идея, которая для нас очень дорога. <...> Будущее не бывает ни хорошим, ни плохим. Оно никогда не бывает таким, каким мы его ждем. И будущее всегда чуждо. <...> Огромное количество точек несоприкосновения. Понятия, которые... были чем-то важным, превратились в ничто. И наоборот. Вот что самое главное. “Лес” – это будущее. А “Управление” – настоящее. Такова расстановка символов» [Стругацкие, 2000, с. 19-20]. Таким образом, Б.Н. Стругацкий уточняет особенности сюжета, который композиционно делится на две части, сюжетно не связанные между собой, но объединенные общностью идеи. Рассмотрим сюжетную модель, чтобы определить как реализуется эта общность.

Первая глава носит название «Управление» и связана с образом Переца. Экспозиция начинается со случая (мечты Переца о Лесе) и загадки (выговор Домарощинера Перецу за прогулки к обрыву с непонятной целью, бег в столовую, поведение работников Управления, врущий арифмометр и т.д.). Завязка действия отличается от завязки в ранних произведениях Стругацких. Герой для постижения загадки не отправляется в полет или путешествие, а остается в том пространстве, которое им уже освоено в рамках произведения. Но герой пытается разобраться в алогичности этого пространства, сравнивая его с идеальным, которым, по его мнению, является лес, т.е. герой пытается противодействовать привычному ходу жизни, что-то для себя выяснить (эпизод с приемом у директора). Невозможность оказать действенное сопротивление подталкивает героя к поиску истины, заставляет искать ответы на поставленные им самим вопросы (беседы с Домарощинером, Тузиком, Алевтиной, референтом директора, эпизоды с поиском своей трубки, и, наконец, долгожданный отъезд в Лес, который, казалось, должен завершиться разрешением всех загадок). Кульминационными являются эпизоды, связанные с поездкой Переца в Лес (заполнение анкеты, встреча с Лесом, случай на биостанции, бегство Переца обратно в Управление) и эпизоды, связанные с поимкой сбежавшей машины (полилог машин, участие Переца в забеге). И развязка в этой повести в корне отличается от развязки в повести «Страна Багровых туч», она завершается не постижением цели, а поражением героя, его деградацией.

Перец – особый герой, не похожий на героев ранних произведений Стругацких. Он далек от героики покорения новых просторов, преодоления опасностей, преодоления самого себя во имя будущего человечества, во имя науки. Это – человек, на первый взгляд, похожий на всех, но в его природе заложено большее – стремление к чему-то иному, более совершенному, чем обыденность, он способен задумываться над многими вопросами, пытается раскрыть скрытую, и именно поэтому истинную сущность мира, воплощением которой является Лес: «А может быть, он спит и всех нас видит во сне. Мы – сон Леса. Атавистический сон. Грубые призраки его охладевшей сексуальности...» [Стругацкие, 2000, с. 440]. Не понимая людей в Управлении, Перец бежит в Лес, но, осознав невозможность постичь, понять, объяснить Лес, он терпит поражение: «Я здесь побыл, я ничего не понял, я ничего не нашел из того, что хотел найти, но я теперь точно знаю, что никогда, ничего не пойму и что никогда ничего не найду, что всему свое время» [Стругацкие, 2000, с. 506]. Перец сдаётся: попытки остаться человеком, которого не удовлетворяет освоенное пространство, оканчиваются капитуляцией героя, потому что пространство иное требует деятельного освоения, а не эмоционального созерцания. Перец – чужой в мире Управления, но он же чужой в мире Леса.

Композиция повести зеркальна, вторая глава является отражением первой, поэтому сюжетные модели похожи. Есть даже связующий эпизод, когда Перец узнает о крушении вертолета Кандида и падении его в Лес. Экспозиция начинается с тяжелого пробуждения Кандида, с попытки очнуться и вспомнить, что же с ним произошло. Создается иллюзия, что этот мир для него нов – она тут же разрушается присутствием Навы, Старца, но нынешнее состояние Кандида создает загадку: что же это за мир, где ничто не происходит, где ведутся пустые разговоры и никто не выходит за пределы Деревни? (собрание на площади, полилог выступающих). Завязка действия начинается с противодействия героя (разговоры в Деревне, эпизод с отравлением Кандида). Цель героя, в отличие от Переца, определена – выйти из леса и вернуться в Управление. Лес вызывает у Кандида страх и омерзение: «Лианы липли к рукам, хлестали по лицу, омертвевшие клубки их цеплялись за одежду и путались в ногах. <...> То справа, то слева сквозь завесу лиан просвечивали клейкие лиловые гроздья – не то грибы, не то плоды, не то гнезда какой-то мерзости» [Стругацкие, 2000, с. 465]. Но завязка действия ограничивается только отправлением героя, развитие действия представляет путешествие по

лесу (встреча с ворами, гибель треугольной деревни, спасение Кандида и Навы). Все это время Кандид осуществляет поиск пути из Леса, но не может его найти: «Я просто ищу кого-нибудь, чтобы мне помогли вернуться домой» [Там же, с. 537]. Кульминацией является встреча с истинными хозяевами Леса, когда «тупо думающий» Кандид оказывается способным на проявление сочувствия, стремясь спасти Наву и женщин от мертвяков, но он не только эмоционально меняется, он пытается понять сущность происходящего, узнать что происходит на самом деле. Это и отличает Кандида от его «композиционного двойника» – Переца. Там, где Перец бросает поиски, Кандид начинает задумываться, понимать и действовать: «Какое мне дело до прогресса, это не мой прогресс, я и прогрессом то называю его только потому, что нет другого подходящего слова... Здесь не голова выбирает. Здесь выбирает сердце. Закономерности не бывают плохими или хорошими, они вне морали. Но я то не вне морали! <...> Плевать мне на то, что Кольченог – это камешек в жерновах ихнего прогресса. Я сделаю все, чтобы на этом камешке жернова затормозили. И если мне не удастся добраться до биостанции – а мне, наверное, не удастся, – я сделаю все, что могу, чтобы эти жернова остановились» [Там же, с. 612]. Поэтому развязка действия закономерна: герой постигает цель, объясняет окружающее его пространство, понимает, как действовать, жить в этом пространстве (финальный эпизод расправы над мертвяком). Герой не вернулся в Управление, но объяснил мир, окружающий его, и, главное, нашел себе место в этом мире. Н.Г. Северова так объясняет итоги поисков героев: «Один главный герой повести от стремления к беспредельности опускается до удовлетворения пределом, другой от о-предел-енности, ограниченности цели уходит в поиск безграничного, зная, что ему предстоит неравный бой» [Северова, 2001, с. 53].

Таким образом, основные ключевые элементы сюжетной модели представлены зеркально:

- случай: загадка Леса для Переца и загадка Леса для Кандида (экспозиция);
- противодействие: Перец на приеме у директора, Кандид на деревенском собрании (завязка);
- поиск: путь по Лесу Переца, путь по Лесу Кандида (развитие действия);
- встреча: Переца и Леса, Кандида и хозяев Леса (кульминация);
- постижение цели или неудача: деградация Переца, обретение смысла жизни Кандидом (развязка действия).

Несмотря на то, что повесть имеет сложную зеркальную композицию, сюжет первой и второй глав представляет собой строгую схему, характерную для типичного научно-фантастического произведения.

В 1972 году Стругацкие создают одно из наиболее драматичных и даже трагичных своих произведений – «Пикник на обочине».

На наш взгляд, это одна из самых сложных повестей Стругацких, но именно она вызывает неугасающий читательский интерес, появившийся во многом благодаря фильму А. Тарковского «Сталкер», сценарий к которому был написан авторами произведения.

Экспозиция повести связана с работой Рэдрика Шухарта в исследовательском институте вместе с русским ученым Кириллом. С самого начала речь идет об особом пространстве, пространстве Зоны, месте, которое посетила некая внеземная цивилизация, и которое после Посещения стало аномальным. Повесть начинается с представления трех точек зрения на Зону. Рэдрик в экспозиции, еще не столкнувшись с Зоной по-настоящему, довольно оптимистично заявляет: «Городишко наш – дыра. Всегда дырой был и сейчас дыра. Только сейчас, – говорю, – это дыра в будущее. Через эту дыру мы такое в наш паршивый мир накачаем, что все переменится. Жизнь будет другая, правильная, у каждого будет все, что надо. Вот вам и дыра. Через эту дыру знания идут, а когда знание будет, мы и богатыми

всех сделаем, и к звездам полетим, и куда хочешь доберемся» [Стругацкие, 2000, с. 43].

Есть и другое мнение – антиутопическое мнение дельца Ричарда Нуна: «... Теперь уже никто не знает, что она такое – язва ли, сокровищница, адский соблазн, шкатулка Пандоры, черт, дьявол...» [Там же, 2000, с. 105].

И, наконец, мнение Валентина Пильмана, ученого, нобелевского лауреата, более компетентное, но не проясняющее пока по сути ничего: «... Катаклизмы происходят в любом городе, в любой местности, где селится эмигрант из района Посещения, и количество этих катаклизмов прямо пропорционально числу эмигрантов, поселившихся в данном месте» [Там же, 2000, с. 133].

Классическая экспозиция: три различных точки зрения на одно и то же явление порождают тайну, что усиливается использованием жанра интервью (документальность и научная гипотеза) и жанра философского диалога (осознание угрозы, невозможность раскрыть тайну). Но тайна (в схеме, предложенной А. Смушкевичем, – загадка) связана со случаем, произошедшим с Кириллом, когда Рэдрику впервые приходит мысль о неприменимости категорий «справедливость», «этика» в отношении Зоны, а скорее об избирательности действия Зоны: «А вообще-то Зона не спрашивает, плохой ты или хороший...» [Там же, 2000, с. 28], «он пытался вспомнить Кирилла, святого человека, его быстрые, уверенные движения, его смех, его голос, обещающий небывалые и прекрасные места и времена, и Кирилл появлялся перед ним, а потом ярко вспыхивала на солнце серебряная паутина, и вот уже нет Кирилла...» [Там же, 2000, с. 175]. Таким образом, загадка проникает в обыденную жизнь главного героя, которую обыденной назвать трудно, так как обыденность мифологизируется. Получая готовые сведения о Зоне, читатель все больше теряет, получается, что он ничего не знает о Зоне, кроме примеров парадоксов. В этот момент Зона и образ главного героя мало связаны. Он – сталкер, но он чужой в Зоне, он чувствует опасность, но эта опасность лишена какого – либо смысла. Гибель Кирилла, по сути, явление рядовое в Зоне, но Рэдрик задумывается, над «выбором» Зоны: почему Кирилл – замечательный человек, лучший, кого когда-либо знал Рэдрик. Кого выбирает Зона жертвой? У героя появляется личный счет, загадка, которая не дает ему покоя, вызывает противоборство. И в этом завязка повести. Завязка начинается с выбора Рэдрика: идти или не идти в Зону, жениться и создать семью с Гутой, рискуя появлением ребенка – мутанта, или нет, начать новую жизнь или жить как раньше, смириться с обстоятельствами или противодействовать им.

Развитие действия охватывает обстоятельства жизни Рэдрика после тюрьмы. Рэдрик пытается освободиться от Зоны, но она не отпускает его (появление живого трупа отца, жизнь и изменения в жизни Мартышки, страдания Гуты, безысходность и тупик). Именно Зона провоцирует поиск, заставляет выдвинуть гипотезу, в которой он сравнивает свою семью и семью Стервятника, дети которого красивы и удачливы. Судьба же Мартышки не дает ему покоя (эпизоды с отцом, крики по ночам Мартышки, ее замкнутость и постепенный переход во внутреннее пространство Зоны: «Она уже почти ничего не понимает», – тихо сказала Гута» [Стругацкие, 2000, с. 140]. Но Зона проникает и в плоть, душу Рэдрика, «выдергивает» его из привычного мира: «Такого с ним еще никогда не бывало вне Зоны, да и в Зоне случалось всего два или три. Он вдруг словно попал в другой мир. Миллионы запахов разом обрушились на него – резких, сладких, металлических, ласковых, опасных, тревожных, огромных, как дома, крошечных, как пылинки, грубых как бульжник, тонких и сложных, как часовые механизмы. Воздух сделался твердым, в нем объявились грани, поверхности, узлы, словно пространство заполнилось огромными шершавыми шарами, скользкими пирамидами, гигант-

скими колючими кристаллами, и через все это приходилось протискиваться, как во сне через темную лавку старьевщика, забитую старинной уродливой мебелью... Это длилось какой-то миг. Он открыл глаза, и все пропало» [Стругацкие, 2000, с. 81-82]. Зона, внедрившись в его жизнь и его сознание, лишив его счастья, подталкивает его к эксперименту. Никакой другой путь, а только путь в Зону, эксперимент, опыт, который он задумал, вернут ему счастье, дадут другое будущее: эпизоды пути к Золотому Шару – мифологическому образу, исполняющему желания. Но, чтобы желание сбылось, необходимо ритуальное жертвоприношение, и ради счастья самых дорогих людей Рэдрик находит жертву – красавца Артура – сына Стервятника. Но все же решение Рэдрика, несмотря на взвешенность, на чудовищный характер – ведь ведет он Артура на верную гибель, как кусок мяса в дань «мясорубке», ничего не ведающего и непонятно спокойного, – нарушается, когда спасает он его от гибели и уговаривает, удивляясь сам себя: «Я не человека вытащил, я миноискатель свой вытащил. Тральщик свой. Отмычку. А там, на горячем месте, я об этом и думать не думал. Тащил его как родного, и мысли даже не было, чтобы бросить, хотя про все забыл – и про отмычку забыл, и про Мартышку забыл... Что же это получается? Получается, что я и в самом деле добрый парень» [Там же, с. 168].

Кульминация – Встреча с Золотым шаром, гибель Артура, его слова о счастье, удивление Рэдрика, когда все в душе его перевернулось, перевернулось представление о мире, о справедливости, когда почувствовал он себя обманутым, когда в душе его началась борьба. Борьба в повести носит подчеркнuto внутренний характер. Это один из видовых признаков литературы. Герои фольклора внутренних метаний не испытывают. Но наша задача отметить наличие самого факта борьбы как кульминационного момента в структуре сюжета. Внутренняя борьба разрывает душу героя, но выбор, по сути, сделан до него Артуром. Чудовищность жертвы заключается не в факте гибели человека, а в смысле слов, сказанных Артуром: «Счастье для всех, даром, и пусть никто не уйдет обиженный!». Н.Г. Северова отмечает: «Парадоксально, что при помощи Золотого шара Рэдрик пытается отомстить Барбриджу, всему человечеству, Зоне, используя в качестве жертвенного тельца сына Стервятника» [Стругацкие, 2000, с. 67]. Исследователь отмечает и парадоксальность выхода из ситуации.

В развязке герой постигает цель. Ранее лишенный выбора, он должен сделать выбор между счастьем человека и счастьем человечества. И он молит золотой шар, надеясь, что выбор опять таки останется за Зоной: «Вытяни из меня сам, чего же я хочу, – ведь не может же быть, чтобы я хотел плохого!.. Будь оно все проклято, ведь я ничего не могу придумать кроме этих его (Артура – М.А.) слов – СЧАСТЬЕ ДЛЯ ВСЕХ, ДАРОМ, И ПУСТЬ НИКТО НЕ УЙДЕТ ОБИЖЕННЫЙ!» [Стругацкие, 2000, с. 182].

По логике развития сюжета развязка показывает нам неудачу Героя. Его сокровенное желание, желание всей его жизни – о счастье дочери – не сбудется. Воспользовавшись человеческой жизнью, принеся ее в жертву, герой меняет желание в последний момент. Но в рамках данного художественного текста это нельзя назвать неудачей, т.к. герой постиг цель, понял, что есть что-то большее, чем личное, более сокровенное, поэтому более заветное, более болезненное, чем мечта о семейном счастье. Конечная ситуация парадоксальна и трагична. Возвращения героя нет, т.к. логика повести не в исполнении желания, а в финальной жертве, в возможности появления подобного желания.

Основными элементами сюжета являются:

- случай и загадка: гибель Кирилла, вторжение Зоны в жизнь Рэдрика (завязка);
- противодействие: принятие решения Рэдриком, попытка изменить жизнь при помощи Зоны (завязка);

– исследование (гипотеза и эксперимент): посещение Зоны, путь в Зону с Артуром Барбриджем (развитие действия);
 – встреча с золотым шаром: желание счастья для человека или для человечества (кульминация);

– достижение цели и (или) неудача: отказ от первоначальной цели, появление новой цели, крах надежд на личное счастье, появление надежды на счастье человечества (развязка).

Основные модальности, использованные Стругацкими в ходе сюжета трех повестей, написанных в разное время, при совмещении их на основе общности сюжетной структуры, позволяют представить результат в следующей таблице:

Элементы сюжета	«Страна Багровых туч»	«Улитка на склоне»	«Пикник на обочине»
Экспозиция	загадка	случай и загадка	случай и загадка
завязка действия	отправление	противодействие	противодействие
развитие действия	поиск	Поиск	исследование (гипотеза и эксперимент)
кульминация	открытие	Встреча	встреча (и борьба)
развязка действия	достижение цели и возвращение	достижение цели или неудача	достижение цели и (или) неудача

Таким образом, мы выделили основные составляющие сюжета трех фантастических повестей Стругацких, обнаружили их типологическое сходство в сюжетосложении и функционировании основных элементов и генетическое сходство с организацией сюжета в фольклорной волшебной сказке.

Литература

- Барт Р. Мифологии. М., 1988.
 Кербелите Б. Историческое развитие структур и семантики сказок. Вильнюс, 1991.
 Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиции. Вопросы поэтики. Саратов, 1980.
 Мелетинский Е.М. Аналитическая психология и проблемы происхождения архетипических символов // Вопросы философии. 1991. № 10.

- Новик Е.С. Структура сказочного трюка // От мифа к литературе. Сб. в честь 75-летия Е.М. Мелетинского. М., 1993.
- Пропп В.Я. Морфология сказки. М., 1969.
- Ревзин И.К. общесемиотическому истолкованию трех постулатов Проппа (анализ сказки и теория связности текста) // Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти В.Я. Проппа. М., 1975.
- Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М., 1997.
- Северова Н.Г. Художественный мир Стругацких: факультатив по литературе. Екатеринбург, 2001.
- Степановска Т. Научная фантастика как вид фантастической литературы. Ростов-на-Дону, 1985.
- Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Страна Багровых туч; Путь на Амальтею; Стажеры. М.; СПб., 1999.
- Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Пикник на обочине; Отель «У погибшего альпиниста»; Улитка на склоне. М.; СПб., 2000.
- Стругацкий Б.Н. Комментарии к пройденному. СПб., 2003.