

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
«Бурятский государственный университет»

*На правах рукописи*

КОЛМАКОВА ОКСАНА АНАТОЛЬЕВНА

**ПОЭТИКА РУССКОЙ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ПРОЗЫ  
РУБЕЖА XX–XXI вв.: ТИПЫ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ  
В ВОПЛОЩЕНИИ КРИЗИСНОГО СОЗНАНИЯ**

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени доктора филологических наук

Специальность 10.01.01 – русская литература

Научный консультант:  
доктор филологических наук,  
профессор С.С. Имixelова

Улан-Удэ – 2015

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	4
 <b>ГЛАВА I</b>	
<b>ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО КРИЗИСА В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ И ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОМ АСПЕКТАХ</b>	
1.1. Время и пространство как объекты научной и художественной рефлексии .....	28
1.2. Культурно-мировоззренческое и эстетическое измерение феномена кризиса.....	51
 <b>ГЛАВА II</b>	
<b>КРИЗИСНОЕ ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО В ПАРОЙКИАЛЬНОМ ХРОНОТОПЕ РУССКОЙ ПРОЗЫ РУБЕЖА XX–XXI вв.</b>	
2.1. Образы-топосы кризисного пространства в прозе В. Маканина.....	80
2.2. Художественное воплощение идеи нестабильности кризисного мира и человека в произведениях Ю. Мамлеева.....	101
2.3. Фольклорно-мифологическая символика бытового пространства и времени как способ преодоления кризисного бытия в прозе Л. Петрушевской.....	123
 <b>ГЛАВА III</b>	
<b>КРИЗИСНОЕ ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО КАК ТИП ПЕРЦЕПТУАЛЬНОГО ХРОНОТОПА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI в.</b>	
3.1. Проблема незавершенности человеческой природы в произведениях А. Королева.....	152
3.2. Деструкция реальности как выражение кризисного сознания героя/повествователя в произведениях И. Клеха.....	174

3.3. «Между настоящим и реальностью»: альтернативные миры мечты, искусства, памяти в прозе Т. Толстой.....	195
3.4. Мотивы творчества, письма, языка в характеристике внутреннего пространства героя в прозе М. Шишкина.....	215

#### **ГЛАВА IV**

#### **МОДЕЛИРОВАНИЕ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА КРИЗИСА В «ТВОРЧЕСКОМ ХРОНОТОПЕ» РУССКОЙ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ПРОЗЫ 1990-х – НАЧАЛА 2000-х гг.**

4.1. Игровая и деструктивная семантика пространства и времени в прозе О. Славниковой.....	236
4.2. Образ лабиринта как выражение идеи абсурда реальности в произведениях В. Пелевина.....	258
4.3. Лабиринтность авторского сознания как сигнал потери аутентичности «я» и «мира» в прозе М. Елизарова.....	280
Заключение.....	301
Литература.....	309

## ВВЕДЕНИЕ

В современном литературном процессе русская проза представлена целым созвездием уникальных художественных миров. Данная диссертация посвящена исследованию современной отечественной прозы, в которой, несмотря на высокую степень проблемно-тематического и эстетического разнообразия, можно выделить ряд стилевых доминант, определяющих специфику художественного сознания конца XX – начала XXI в.

В современной гуманитарной науке культурная парадигма рубежа XX–XXI вв. определяется как кризисная. Состояние кризиса подразумевает неразрешимое противоречие, порождающее настроение неопределенности и страха перед открывающимся многообразием путей дальнейшего развития. Кризис в социокультурном понимании представляет собой переходное состояние, которое может привести как к гибели системы, так и к ее трансформации в нечто качественно новое.

В «Письмах о русской культуре» Г.П. Федотов писал: «...каждая нация проходит через глубокие кризисы, которые радикально меняют ее лицо» [Федотов, 1991, т. 2, с. 170]. Рубеж XX–XXI вв., несомненно, стал таким периодом для России. Общекультурная матрица переходности применима и к системе «Литература»: не случайно плеяда критиков и писателей начала XXI в. (А. Ганиева, Л. Данилкин, М. Кучерская, З. Прилепин, Р. Сенчин, С. Шаргунов и др.) характеризует свою эпоху как «нулевое десятилетие», обозначая этим некое завершение процесса смены литературной парадигмы.

Впервые дискуссия о новых формах художественности развернулась в 1989 г.: в «Литературной газете» были опубликованы статьи Вик. Ерофеева «Поминки по советской литературе» и С. Чуприна «Другая проза», легализующие в советской печати авангардистскую и постмодернистскую литературу. В начале 1990-х гг. ведущие критики (А. Генис, А. Немзер, А. Марченко, И. Роднянская, Н. Иванова и др.) заговорили о переходе литературы к новой постмодернистской парадигме, о второй волне

модернизма. Идеи «нестабильности», «противоречия», «переходности» как основных характеристик художественного сознания конца XX в. становятся пафосом литературоведческих исследований рубежа XX–XXI вв. Так, работа М.П. Абашевой «Литература в поисках лица» (2001) рассматривает проблему поиска авторской идентичности у современных писателей. Изучению формообразовательных процессов, характеризующих художественное сознание 1990-х гг. как сознание «переходного периода», посвящена монография Т.Н. Марковой «Современная проза: конструкция и смысл» (2003). С.С. Имixelова и И.М. Степанова описывают состояние литературы конца XX в. в книге под названием «Русская проза 1970–1990-х годов: состояние “промежутка”» (2008).

Своеобразным индикатором кризисного, переходного характера эпохи стал постмодернизм. Термин «постмодернизм», находящийся в одном семантическом поле с понятиями «массовое искусство», «информационная цивилизация», «экранная культура» и т. д., получил распространение в различных областях культуры второй половины XX в.: искусстве, философии, науке, политике и др., что определило многогранность этого понятия. В самом названии – *постмодернизм*<sup>1</sup> – подчеркивается переходный характер стоящего за ним явления.

Постмодернистское мировоззрение и воплощающая его поэтика основаны на легитимации маргинальных явлений традиционного искусства и культуры в целом. Постмодернизм становится «краеугольным камнем» по отношению к предшествующей традиционной культуре, которая теперь является «материалом» для художественных построений и отправной точкой развертывания текстов современного искусства.

С этих позиций возникла необходимость в системном описании литературного процесса рубежа XX–XXI вв. В начале нового столетия критики и литературоведы создают «путеводители» [Черняк, 2002; Межиева, Конрадова, 2006; Данилкин, 2009; Чупринин, 2009 и др.], сборники

---

<sup>1</sup> Здесь и далее курсив наш. – О.К.

критических статей, целостно освещающих литературную эпоху конца XX – начала XXI в. [Ремизова, 2007; Иванова, 2011 и др.], научно-учебные издания [Скоропанова, 2001; Лейдерман, Липовецкий, 2003; Нефагина, 2003; Черняк, 2004; Буслакова, 2008 и др.]. Осмысление актуальных проблем в исследовании русской литературы рубежа XX–XXI вв. не раз становилось темой ряда научно-практических конференций: «Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания» (Пермь, 2003, 2005, 2007), «Изменяющаяся Россия – изменяющаяся литература: художественный опыт XX – начала XXI веков» (Саратов, 2006–2010), «Новейшая русская литература рубежа XX–XXI веков: итоги и перспективы» (Санкт-Петербург, 2006), «Русская литература XX–XXI вв. как единый процесс» (Москва, 2014) и др.

Литературный процесс конца XX – начала XXI в. и творчество конкретных его представителей изучаются с позиций историко-культурного развития, формирующего определенное художественное мышление, в монографиях М.Н. Лейдермана, М.Н. Липовецкого, М.Н. Эпштейна, И.С. Скоропановой, Т.Г. Прохоровой и др. Различные аспекты поэтики русской прозы рубежа XX–XXI вв. рассматриваются в докторских диссертациях последних лет: «Поэтика русской прозы конца XX – начала XXI в.: первоначальные повествовательные формы» Т.Г. Кучиной (Ярославль, 2008), «Поэтика русской прозы 1990 – 2000-х годов» М.А. Бологовой (Новосибирск, 2013), а также в целом ряде кандидатских диссертаций: «Миф в русской прозе конца XX – начала XXI века» И.Н. Зайнуллиной (Казань, 2004), «Эсхатологический сюжет в русской прозе рубежа XX–XXI веков» Т.В. Рыжкова (Краснодар, 2006), «Поэтика новой петербургской прозы конца XX – начала XXI века» Т.К. Ермоченко (Брянск, 2008), «Пути трансформации романной формы в отечественной прозе рубежа XX–XXI веков» З.Н. Серовой (Казань, 2011), «Агиографическая традиция в русской прозе конца XX – начала XXI века» Д.М. Бычкова (Астрахань, 2011), «Эволюция метафорического стиля на рубеже XX–XXI вв.» Т.Г. Фроловой

(Санкт-Петербург, 2012) и др. Однако несмотря на значительное число исследований о постмодернистской прозе рубежа XX–XXI вв., вопрос о художественном воплощении социокультурного кризиса в категориях художественного времени и пространства ранее не ставился в отечественной научной литературе.

Исследование специфики художественного сознания рубежа XX–XXI вв. осуществляется в нашей работе через призму восприятия им социокультурного кризиса эпохи. Целесообразность изучения современной литературы в социокультурном контексте определяется спецификой времени ее бытования, поскольку в моменты кризиса происходит «переоценка и перекодировка слагаемых духовно-смыслового ядра культуры» [Гуревич, 2000, с. 39]. Литературный процесс конца XX – начала XXI в. представляет собой процесс культуротворчества: современные русские писатели ищут фундаментальные «скрепы» Бытия, пытаются придать ему смысл и ценность, духовно реконструируют сущностные основы Человека.

Воплощение концепции кризисного сознания рассматривается нами как, прежде всего, моделирование особых пространственно-временных отношений, выражающих качественную специфику художественных миров, создаваемых современными авторами. Понятия «кризисное время» и «пространство кризисной эпохи», помимо культурологического, получают еще и художественное содержание, исследованию которых и посвящена настоящая работа.

Для более полного раскрытия художественного содержания времени и пространства в современной прозе нами был предпринят анализ этих категорий в аспекте их научной рефлексии и художественного воплощения. В области философского и эстетического изучения времени и пространства мы опирались на идеи космогенеза, соотнесенности пространства и времени, а также на релятивистскую теорию второй половины XIX – начала XX в., отвергшую преобладавшие ранее концепции абсолютного времени и пространства как независимых от материального мира и человека.

Время и пространство рассматриваются нами как определяющие структуры человеческой личности. К. Ясперс писал о человеке как о «единственном существе в мире, которому в его наличном бытии открывается Бытие <...> Поэтому он преступает пределы своего наличного бытия в мире, достигая их основ, стремясь туда, где он становится уверенным в своих истоках, как бы соучаствуя в творении» [Ясперс, 1994, с. 454-455]. В изучении времени и пространства следует учитывать как фундаментальность и абсолютную сущность этих категорий, так их «антропную» обусловленность, поскольку и последовательность событий (время), и их мерность (пространство) оцениваются таким образом только благодаря наличию наблюдателя.

Многообразие способов воплощения авторской концепции пространства и времени в современной прозе становится проявлением постмодернистской эклектики. Об особенностях функционирования художественного времени и пространства в постмодернизме писали М. Эпштейн, А. Генис, М. Липовецкий, И. Скоропанова, М. Берг и др. С опорой на имеющиеся работы мы предприняли исследование русской прозы конца XX – начала XXI в., сосредоточив внимание на творчестве наиболее ярких ее представителей, осмысливающих свою эпоху в категориях кризисного времени и пространства. Своеобразие нашего подхода к проблеме состоит в том, что данные категории рассматриваются в структурно-содержательном аспекте, позволяющем говорить о типах художественного пространства и времени и специфических моделях их воплощения как особом мировидении писателя кризисной эпохи рубежа XX–XXI вв.

Применяя в данной диссертации термин «хронотоп», мы подразумеваем под ним, по М.М. Бахтину, тип пространственно-временной локализации событий художественного мира, осмысливаемый в рамках его наличности, наполненности, протяженности. На наш взгляд, основными хронотопическими моделями в произведениях русской прозы рубежа XX – XXI вв. следует считать хронотоп семейно-бытовой, или паройкиальный (от



греч. *para* – ‘около’ и *oikos* – ‘домохозяйство’), и хронотоп субъективно-психологический, или перцептуальный (лат. *percipio* – ‘ощущаю, ‘воспринимаю’). Эти два типа хронотопа принадлежат сфере культурологии, однако их применение в данной диссертации релевантно ее проблеме, находящейся на пересечении литературоведческих и культурологических дисциплин. А третьему типу, выделенному нами в постмодернистской прозе исследуемого периода, мы относим хронотоп «творческий», или словесно-игровой. По мнению М. Липовецкого, он воплощает сущностную черту постмодернизма – культурно-философскую симультанность как «калейдоскопическое единство множества вневременных и внепространственных хронотопов; единство незавершенных творческих миров, создаваемых активностью как самого автора, так и его персонажей» [Липовецкий, 1997, с. 285]. Паройкиальный хронотоп с его ориентацией на внешнее пространство доминирует в художественных системах, тяготеющих к реализму; перцептуальный хронотоп, данный в субъективных ощущениях персонажа/повествователя, характеризует модернистско-романтические системы; «творческий хронотоп» выражает идею пантекстуальности постмодернизма («Все есть текст» – Ж. Деррида) и создает эффект «сделанности» художественного мира, ослабленности его миметических мотивировок.

Для определения художественного единства литературного произведения в его отношениях с кризисной действительностью в диссертации применяется термин «топос» (греч. *topos* – ‘место’; у Аристотеля – абсолютная система координат). По мнению М.М. Бахтина, топос представляет собой элемент хронотопа, который «содержит различные смыслы, составляющие впоследствии его парадигму, сохраняет их и передает новому творческому сознанию»; топос «входит в систему культуры как ее феномен и не должен рассматриваться в отрыве от нее» [Бахтин, 1979а, с. 14]. Топос актуализирует определенные атрибуты пространства (замкнутость, дискретность, заполненность и др.) и предполагает

«свертывание» пространства вокруг определенных объектов, обладающих символической многоплановостью.

В нашей работе термин «топос» подразумевает форму символической трансформации пространства кризисной эпохи в художественном тексте, способ «конструктивно-проективного» видения кризисной реальности. Конкретным воплощением топоса является ряд семантически тождественных пространственных образов и мотивов, выражающих локализацию события в определенном месте. Поэтому в центре исследования оказывается образно-мотивная структура произведения, определяющая способ формирования топоса и специфику его реализации.

Мы опираемся на традиционную концепцию мотива как сюжетно-тематического элемента текста (труды А.Н. Веселовского, О.М. Фрейденберг, Б. В. Томашевского) и на коммуникативный (прагматический подход), представленный работами В.И. Тюпы и Ю.В. Шатина, согласно которому «исследованию значения любого мотива должно предшествовать исследование контекста, в котором он существует» [Шатин, 1995, с. 7]. В нашей работе также учитывается интертекстуальный подход, разработанный в исследованиях М.Л. Гаспарова, А.К. Жолковского, И.В. Силантьева. Рассматривая мотив как «эстетически значимую повествовательную единицу, интертекстуальную в своем функционировании, инвариантную в своей принадлежности к языку повествовательной традиции и вариантную в своих событийных реализациях» [Силантьев, 2004, с. 96.], И.В. Силантьев пишет «о двух сторонах временной характеристики мотива, или о двух типах признаков – «о признаках фабульно<sup>1</sup> значимых, несущих в себе семантику «вещности и конкретности фабульного действия, и признаках сюжетно о значимых, выражающих актуальное отношение времени действия к предикату и актантам мотива» [Силантьев, 2010, с. 407]. В нашей работе мы будем рассматривать «временные характеристики» в единстве фабульных, т.е. образно-событийных, и сюжетных, т. е. мотивно-

---

<sup>1</sup> Здесь и далее выделение разрядкой принадлежит цитируемому автору.

событийных, смыслов. Линейная последовательность фабулы выступает как «внешняя» сторона сюжета, а функции сюжета как системы «внутренних» смыслов в литературе XX в. часто берет на себя система мотивов и лейтмотивов [Скороспелова, 2003, с. 76].

**Актуальность** исследования обусловлена интересом современной гуманитарной науки к проблемам кризисного сознания и его глубинных структур. Выявление особенностей художественного воплощения кризисного времени и пространства в произведениях современной русской прозы требует поиска новых подходов к изучаемому художественному материалу, что закономерно приводит к необходимости междисциплинарного изучения проблемы. В настоящее время междисциплинарный подход в гуманитарной науке становится одной из перспектив ее развития, поскольку преодолевает в науке «саморазрушительность ультраспециализации» (И. Валлерстайн) и необходимость поиска баланса между фрагментарным и синтетическим видением. Взаимодействие со смежными областями научного знания повышает герменевтический потенциал литературоведения, обновляет его методологию и методику.

Современный литературный процесс изучается нами в аспекте социокультурной концепции транзитивности эпохи конца XX – начала XXI в. Революционные потрясения основ бытия, составляющие содержание кризисной эпохи, по мнению Н.А. Хренова, воплощаются в форме некоего «скачка», «мутации» [Хренов, 2002, с. 435], т. е. перехода. Топос *переход* становится одним из ведущих в русской прозе рубежа XX–XXI вв., а его образное и мотивное наполнение – едва ли не самым многообразным. Идея переходности как невозможности дальнейшего линейного развития воплощается у современных писателей в концепции кризисного времени, в основе которой лежат мифологические представления о циклическом времени и кайросе (греч. *kairos* – ‘благоприятный момент’) – мгновении, способном вместить всю полноту бытия.

Актуальность работы связана также с изучением деструктивно-игровых художественных тенденций как отражающих сущность современной культуры, которая переживает своеобразный «кризис новорожденного»: оформление нового типа культуры – информационной. В русской прозе рубежа XX–XXI вв. с новой силой возрождаются авангардные тенденции, особым образом трансформирующиеся в новых социокультурных условиях, связанных с расцветом эпохи масс-медиа, формированием единого информационного пространства. Художественное слово не просто участвует в построении мира текста, но становится одним из его субъектов, по сути – полноценным персонажем эпохи. В произведениях рассматриваемых нами современных авторов языковая игра – это и прием выражения определенной содержательно-концептуальной информации, и самостоятельное словесное действие.

Языковая картина русской прозы рубежа XX–XXI вв. отражает взаимодействие стилевых интенций современной отечественной литературы и традиций русского модернизма. Последний, на наш взгляд, включает не только неофициальную советскую прозу 1920-1930-х гг., но и творчество писателей-классиков, прежде всего Н.В. Гоголя. Гоголевская игровая поэтика, в свою очередь, в генезисе своем опирается на древнерусскую литературу – стиль «плетения словес», в котором, как пишет Д.С. Лихачев, «слово воздействует на читателя не столько своей логической стороной, сколько общим напряжением таинственной многозначительности, завораживающими созвучиями и ритмическими повторениями» [Лихачев, 2001, с. 237]. Если в поэтике реализма слово является «последней стилистической единицей» (Л. Гинзбург), лежащей в фундаменте всех пластов и планов текста, то в модернизме словесная игра может стать целью всех художественных построений, что формирует общую тенденцию модернистского искусства – стремление к выразительности как таковой.

Согласно типологии Р. Кайуа, можно выделить четыре вида игры: агон (игра-соревнование между людьми), алеа (игра человека с Роком), мимикрия

(актерская игра) и илинкс (игра с самим собой) [Кайуа, 2007]. По нашему мнению, особенно актуальными для современного литературного процесса являются «мимикрия», предполагающая создание разнообразных повествовательных масок (с опорой на русскую сказовую традицию), и «илинкс» как форма игровой автокоммуникации художника, тяготеющей к орнаментальной стилистике прозы русского модернизма.

Механизм осуществления игровой поэтики базируется на пристальном внимании писателя к имманентным законам языка, что превращает художественное слово, традиционно воспринимаемое как формальный элемент образа или сюжета, в субъект повествования. В произведениях современных авторов утверждается идея независимости слова, освобождение его от коммуникативной функции, подчиняющей слово сюжету. Подобная поэтика высвечивает важнейшее свойство слова, отмеченное А.А. Потебней, – его способность быть целым художественным произведением.

Игровая поэтика предполагает активизацию в художественном тексте его стилистического наполнения, проявляющегося во всем многообразии варьирования семантического материала. Возможность для такого варьирования заложена в самой дуальности слова-знака и связана с изменением отношений плана содержания (компонентов смысла) и плана выражения (звучания). Об эстетическом эффекте игровой поэтики писал Р. Якобсон: слово «начинает ощущаться как слово, а не как представление называемого им объекта или как выброс эмоции <...> Слова и их композиция, их значения, их внешняя и внутренняя форма приобретают вес и ценность сами по себе, вместо того, чтобы безразлично относиться к реальности» [Якобсон, 1996, с. 180]. В результате такой «самостоятельности» слова текст становится полем для развертывания игрового принципа, раскрывающего потенциальные возможности языка. Построение фраз осуществляется не по законам логики, а по принципу звукового жеста. Словесную ткань образуют различные ассоциативные ряды, параномазия и каламбур. Возникают такие явления, как квазисинонимия, окказиональная

антонимия и др., основанные на нарушении системных отношений между знаками. Повторение слов, тем и интонаций становится композиционным приемом.

Ярким проявлением игровой поэтики в современной прозе становится стилизация. Традиционно стилизация определяется как намеренное использование формальных компонентов и образной системы того или иного стиля в новом художественном или культурном контексте. На наш взгляд, в современной прозе стилизация представляет собой не просто формотворчество, лишенное смысла, но целенаправленное, ценностно-детерминированное стилевое творчество, формирующее писательскую индивидуальность.

Стилизация активизируется в периоды разрушения застывших эстетических систем, что мы во всей полноте наблюдаем в русской литературе конца XX в. В такие эпохи стилизация обеспечивает преемственность культуры, сохраняет «старое» для «нового». О том, что стилизация является одним из модусов осуществления игровой поэтики, писал Ю.Н. Тынянов, определяя стилизацию как «игру стилем» [Тынянов, 1977, с. 200]. Обращение к стилизации в прозе постмодернизма связано с его установкой на восприятие и переживание реальности как феномена, подобного искусству.

По нашему мнению, проблема стилизации представляет собой художественное воплощение одной из ключевых в современной гуманитарной науке концепций диалога «я» и «другого». В искусстве эпохи постмодернизма пристальное внимание к проблеме «я» и «другого» связано с поиском возможности преодоления культурного отчуждения, с которым столкнулся современный человек.

Для современного человека полнота бытия обнаруживается в историческом становлении образов «другого», являющегося частью сферы «не-я». Еще в своей концепции диалога М.М. Бахтин обуславливал существование «я» наличием «другого»: «душа <...> это дух, как он

выглядит извне, в другом» [Бахтин, 1986, с. 89]. Писатели рубежа XX–XXI вв. пытаются преодолеть дистанцию между «я» и «другим» (повествователем и персонажем, автором и традицией, автором и другим писателем и др.), нивелируя их инаковость, принципиальное различие.

В стилизации предшествующая традиция или «другой» писатель выступают как субъекты отношения с «я» автора-демиурга, которое осуществляется как результат этого отношения. При этом статус «другого», как правило, онтологически выше статуса «я». Диалог с традицией в различных формах (неомифологизм, интертекст, реминисценция, стилизация и т. п.) становится неотъемлемым качеством литературного процесса всякого переходного периода. Его «кризисность», внутренняя нестабильность преодолевается за счет обращения к внешней по отношению к данной эпохе целостности мира культуры и искусства. Стилизация соотносима с понятием «условного слова» М.М. Бахтина, определяемого ученым как «культурное слово», преломленное сквозь «авторитетную, отстоявшуюся среду» культуры [Бахтин, 1979, с. 235]. Поэтому стилизация может рассматриваться как двуголосое слово, направленное «и на предмет речи как обычное слово, и на другое слово, на чужую речь» [Бахтин, 1979, с. 215].

Используемый современными авторами арсенал приемов стилизации достаточно разнообразен: здесь и сознательное смешение стилевых форм, и «обнажение приема», и воспроизведение декоративных элементов «чужого» стиля, и упрощение формы, и т. п. В русской прозе рубежа XX–XXI вв. оказывается широко востребованной такая разновидность стилизации, как сказ. В эпоху постмодернизма сказовое слово получает особую актуальность, поскольку позволяет реализовать основные установки постмодернистской эстетики. Прежде всего, сказовое повествование, в центре которого находится фигура нередко весьма эпатажного рассказчика, создает субъективную картину мира, вполне отвечающую духу постмодернизма. Подчеркнутая антиэстетичность постмодернизма, выражающаяся в антинормативности, протесте против стереотипных представлений о

гармонии и соразмерности, соотносима со сказовой установкой на «испорченное» слово. Постмодернистское развенчание воспитывающей функции литературы отвечает сказовой установке на разрушение облика всезнающего автора-учителя и превращение его в образ-маску не вполне надежного рассказчика. Наконец, ирония и игра как основные художественные принципы изображения в постмодернизме выражаются в сказе через авторское отстранение от рассказчика и речевой жест. В русской прозе рубежа XX–XXI вв. к стилизации сказа в его характерном (по В. Шмиду) варианте обращаются Т. Толстая, А. Королев, М. Елизаров, решая при этом разные художественные задачи.

Представляется актуальной задача исследования модусов проявления игровых стратегий в художественном мире современного русского писателя, который создается «на границах, кромках, гранях (между!), затеявая своеобразную игру неустойчивых смысловых значений» [Батракова, 2010, с. 100]. Принцип игры авторы конца XX – начала XXI в. реализуют в двух направлениях: «внутри текста», в создании игровой атмосферы его поэтики, и «за текстом», в выборе определенной ролевой синкреты для участия в «большой игре», разворачивающейся в культурном поле эпохи постмодернизма. Такие современные писатели, как Ю. Мамлеев, Л. Петрушевская, В. Пелевин, М. Елизаров и др., на наш взгляд, являются активными «игроками» на «поле» современной культуры. Однако для нас наибольший интерес представляет не игровой имидж названных авторов (что могло бы стать предметом отдельного исследования), а трансформации игровых стратегий в поэтике их произведений, формирующих облик «текста кризисного времени».

В диссертации анализ художественного материала осуществляется в двух важнейших направлениях. Первое направление предполагает исследование проявления кризисной топики и темпоральности в специфических образах и мотивах, являющихся элементами основных типов пространственно-временной организации произведений русской



постмодернистской прозы рубежа XX–XXI вв.: паройкиального, перцептивного и творческого хронотопов. Второе направление анализа включает изучение форм кризисного сознания и соответствующих им типов героя.

**Материалом** исследования в диссертации стало творчество современных прозаиков, представляющих литературный процесс 1990-х – начала 2000-х гг. в различных аспектах: мировоззренческо-эстетическом, гендерном, поколенческом. Владимир Маканин, Юрий Мамлеев, Людмила Петрушевская – представители поколения «детей войны», чьи писательские дебюты приходятся на 1960 – 1970-е гг. (у Маканина и Петрушевской – в официальной советской литературе, у Мамлеева – в «самиздате»). В период 1990-х гг. в творчестве каждого из этих авторов наступает новый период: для Мамлеева он связан с возвращением из эмиграции, для Петрушевской – с долгожданным признанием ее поэтики «жесточкого реализма», для Маканина – с освоением новых притчево-метафорических форм. Общим для всех трех авторов является построение фантастического (мистического) сюжета внутри паройкиального хронотопа.

На наш взгляд, термин «метафизический реализм», применяемый для определения художественной системы Ю. Мамлеева (прежде всего, самим автором), адекватен и в отношении метода В. Маканина и Л. Петрушевской, чье мировидение, как и у Ю. Мамлеева, характеризуется пристальным вниманием к мифу, выводящему повествование на уровень метафизики. Интенцией мифа, с одной стороны, является поиск универсальных ценностей, лишившихся в современном мире своего смысла или оказавшихся на периферии современного коллективного сознания. С другой стороны, мифологизированные, иррациональные представления наглядно иллюстрирует идею возвращения общества к исходной точке культурогенеза в условиях кризиса культуры.

Общность художественного мировоззрения и эстетики также дает возможность объединить творчество другого ряда писателей. Анатолий

Королев, Татьяна Толстая, Игорь Клех и Михаил Шишкин – писатели, не принимающие реалистических установок на интеграцию личности с ее внешним окружением, абсолютизирующие внутренний мир персонажа/повествователя, чье индивидуальное сознание творит собственную реальность, в которой, в отличие от реальной действительности, возможна связь с Абсолютом. Воссоздание внутреннего мира человека эпохи кризиса этими писателями определяется нами как обращение к перцептуальному (психологическому) хронотопу модернизма.

Модернизм с его абсолютизацией трагического способен адекватно обозначить культурологический сдвиг, связанный с эпохой рубежа веков, чем и объясняется активизация модернистской традиции в конце XX – начале XXI в. Модернизм дает ответы на ряд фундаментальных культурных запросов кризисной эпохи. Прежде всего, модернистское видение, ориентированное в генезисе на романтическое, позволяет художнику обнаружить необходимые человеку опоры в виде «сверхчувственного обязательного мира» (М. Хайдеггер). Модернистское мировидение как неоромантическое основывается на предложенной еще Платоном модели эманации существования, включающей четыре онтологических уровня бытия: Единое – Дух (Нус) – душа – многое (чувственный мир). Все эти уровни «осваивает» романтический герой, который «осуществляет некую идею, некую необходимую правду жизни, некий прообраз свой, замысел о нем Бога» [Бахтин, 1979b, с. 157].

Неоромантизм в его модернистском варианте позволяет реализовать потребность в самоосуществлении (самоизменении), мучительно переживаемую современным человеком как субъектом кризисной культуры. Модернисты развивают романтическую концепцию «не заданного», динамического образа, способного к «саморазвитию» и «самодеятельности». Создавая свои миры, современные модернистски ориентированные авторы, какими являются указанные современные писатели, отказываются от всякого

детерминизма в пользу внутренней мотивации поступка героя или экспликации различных модусов его индивидуального бытия.

Очевидно, что модернизм активизирует внимание к внутреннему пространству человека, которое в кризисную эпоху подвергается не меньшей деструкции, чем внешнее. Модернистское видение выявляет органику личности современного человека как трагически-не-цельного, находящегося в противоречии не только с внешним миром, но и с самим собой. В модернистски ориентированной прозе основным типом кризисной личности становится безумец как носитель деструктивного, помутненного сознания.

И наконец, на наш взгляд, модернизм как эстетический феномен отвечает одной из ведущих тенденций современной постмодернистской культуры – установке на создание иронично-игрового дискурса, во всей полноте представленного в произведениях с перцептуальным хронотопом.

Дебюты представителей третьего поколения современных прозаиков – Ольги Славниковой и Виктора Пелевина состоялись в 1989–1990-е гг. К началу XXI столетия произведения этих писателей становятся бестселлерами, характеризуя своих создателей как безусловных лидеров современной литературы. Названные авторы прилагают к универсальным типологическим моделям (жанровым и стилевым) постмодернистский «код», в результате чего создаются эклектичные миры, существующие на границах реалистической образности и гротеска, «прозы» и «документа», литературы и «масскульта». Проза Михаила Елизарова, чье имя стало открытием «нулевых» 2000-х гг., типологически близка художественным мирам Славниковой и Пелевина благодаря последовательной реализации «творческого хронотопа».

Исследователь постмодернизма И.П. Ильин обращал внимание на неприемлемость для его представителей всего того, «что кажется им закосневшим и превратившимся в стереотип» [Ильин, 1998, с. 156]. Поэтому в «творческом хронотопе» постмодернизма время и пространство – основы мироздания – подвергаются самым причудливым трансформациям.

Ориентация постмодернизма на массовое сознание моделирует в художественном дискурсе различные «заменители» фундаментальных категорий времени и пространства. Ж. Делез вводит понятие «поверхности», ставшее одним из центральных для всей его философии: «Прежняя глубина вообще исчезла, свелась к противоположному смыслу – направлению поверхности» [Делез, 1998, с. 26]. «Поверхность» не предполагает смысловой глубины (метаконтекста, «горизонта истории» и др.) и определена лишь логикой первичного значения (сфера mass-media, «симулякр» Ж. Бодрийера как «самореферентный» знак и др.). Для философов и художников постмодернизма понятия «полноты времени», «бесконечности», «вечности» становятся идеальными конструктами, о чем свидетельствует проза указанных писателей.

Принадлежащие к разным писательским поколениям и работающие в разных эстетических системах, все рассматриваемые в работе авторы объединены общим для них ощущением кризисности, аномальности изображаемой ими эпохи, проявляющихся в кризисном сознании человека и общества. Н.П. Дворцова выдвигает предположение о том, «что в современной литературе сложилось целое <...> направление, фиксирующее ситуацию культурного промежутка и представляющее возможные альтернативы и прошлому и настоящему» [Дворцова]. Яркими представителями данного «направления», по нашему мнению, являются писатели, в чьих произведениях кризисное время и пространство становятся художественно-эстетическими конструктами, которые находят свое воплощение на образном (фабульном), мотивном (сюжетном) и языковом уровнях. Изучение произведений названных авторов эксплицирует русскую модернистскую традицию 1920-1930-х гг. (прозу А. Платонова и М. Зощенко), а также традицию раннего русского постмодернизма (текстов А. Терца, Вен. Ерофеева, Саши Соколова), специфически преломленных в эстетической ситуации конца XX столетия.

Постановка вопроса о специфике художественного воплощения кризисного времени и пространства кризисной эпохи в постмодернистском произведении составляет **новизну работы**. Автором диссертации получен ряд новых результатов:

- на основании сопоставления данных культурологии, философии, психологии теоретически осмыслена природа кризиса как феномена, в котором наличие деструктивного содержания не отменяет созидательной семантики, связанной с возможностью дальнейшего развития системы;

- установление связи между культурно-мировоззренческим и эстетическим подходом к категории кризиса позволило выделить комплексные художественные модели, воплощающие кризисное сознание 1990-х – начала 2000-х гг. и отражающие ведущие социокультурные процессы рубежа двух столетий;

- обновлена существующая методика исследования произведений русской прозы рубежа XX–XXI вв.; предложены новые пути анализа, основанного на выделении типов хронотопа, топосов, темпоральных моделей и типов героя, эстетически воплощающих феномен социокультурного кризиса конца XX столетия. Представлен адекватный художественный материал для проведения данного исследования; в научный оборот введен ранее не исследованный современный автор И.Ю. Клех, чье творчество было предметом рассмотрения лишь в литературно-критических статьях;

- в изображении пространственно-временных отношений в русской постмодернистской прозе рубежа XX–XXI вв. выделены три основных типа хронотопа: паройкиальный (семейно-бытовой), перцептуальный (психологический) и «творческий»;

- исследованы способы моделирования кризисного пространства в художественных текстах русских писателей рубежа XX–XXI вв.: выделены его основные топосы: *муравейник*, *переход*, *Ноев ковчег*, *квази*, *клетка*, *лабиринт*.

- изучены приемы и способы концептуализации категории времени, являющейся для кризисного сознания приоритетной по отношению к категории пространства;

- установлена связь между образами «героя времени» и типами кризисного сознания;

- на материале русской прозы рубежа XX – XXI вв. выявлены и исследованы основные культурные метафоры переходного времени: «переходность», «конец истории», «кризис идентичности».

**Объект исследования** – постмодернистское художественное сознание, отражающее кризисные состояния и тенденции отечественной культуры рубежа XX–XXI вв.

**Предмет исследования** – пространственно-временные модели в русской постмодернистской прозе, воплощающие идею кризиса и кризисного сознания как качественной характеристики эпохи рубежа XX–XXI вв.

**Гипотеза исследования.** Художественное воплощение социокультурного кризиса конца XX – начала XXI в. в русской постмодернистской прозе осуществляется посредством создания ряда топологических и темпоральных типов и моделей. Данные модели коррелируют с типами героя, являющегося носителем кризисного сознания.

**Теоретико-методологическая база исследования.** В основе методологии лежит системный анализ в его синергетическом аспекте, дающем возможность рассматривать литературу как открытую, сложно организованную систему, пронизанную парадигматическими и синтагматическими отношениями. В работе используются структурно-типологический и герменевтический **методы исследования**. Отдельные положения диссертации складывались под влиянием идей феноменологии и литературной антропологии. Основываясь на структуралистском методе исследования художественного произведения, мы сочли целесообразным обратиться к комплексному анализу текста, предполагающему синтез литературоведческого, лингвистического и философско-культурологического

аспектов. Данный подход тем более актуален для анализа современной русской литературы, постулирующей многовариантность путей своего художественного самоопределения.

Методологическую базу исследования составили труды ведущих представителей отечественной и зарубежной филологии: М.М. Бахтина, Д.С. Лихачева, В.В. Иванова, В.Н. Топорова (о категории времени и пространства в искусстве), Ю.М. Лотмана, В.Я. Проппа, Е.М. Мелетинского, В.К. Кантора, М. Элиаде (о феноменологии творчества как процесса интерпретации структур, смыслов и образов культуры), М.Н. Эпштейна, М.Н. Липовецкого, А.А. Гениса, М.Ю. Берга, И.С. Скоропановой, С.С. Имихеловой (о литературном процессе XX–XXI вв.), В.В. Виноградова, Е.В. Падучевой, Б.А. Успенского, В. Шмида, Н.Г. Бабенко, Н. Шнейдман (об эстетической значимости языка художественной литературы) и др.

Необходимость выработки категориального аппарата, адекватного проблеме художественного осмысления кризисного времени и пространства, обусловила обращение к идеям русских и европейских философов об антропологическом измерении культуры, о социокультурном статусе и содержании художественного творчества эпохи «антропологического поворота» (Н.А. Бердяева, М.К. Мамардашвили, П.С. Гуревича, В.А. Балханова, П. Тиллиха, М. Фуко, М. Хайдеггера, Р. Барта, Й. Хейзинги, Э. Кассирера, Э. Гуссерля, К. Ясперса и др.), а также к исследованиям по теории и истории искусства (П.А. Флоренского, Н.А. Хренова, В.С. Жидкова, К.Б. Соколова и др.).

В диссертации использованы литературно-критические материалы ведущих отечественных критиков: Д. Бавильского, Д. Быкова, О. Дарка, Л. Данилкина, Н. Ивановой, Т. Касаткиной, Л. Панн, М. Ремизовой, И. Роднянской, С. Чуприна и др.

**Цель** исследования – на материале русской постмодернистской прозы конца XX – начала XXI в. рассмотреть основные типы и формы организации

времени и пространства как художественное воплощение кризисного сознания эпохи рубежа XX–XXI вв.

**Задачи исследования:**

- охарактеризовать время и пространство как объекты научной и художественной рефлексии;
- рассмотреть феномен кризиса в культурно-мировоззренческом и художественно-эстетическом аспектах;
- исследовать кризисное время и пространство в паройкиальном хронотопе прозы В. Маканина, Ю. Мамлеева, Л. Петрушевской;
- проанализировать кризисное время и пространство как вид перцептуального хронотопа в произведениях А. Королева, И. Клеха, Т. Толстой, М. Шишкина;
- изучить способы моделирования времени и пространства кризиса в «творческом хронотопе» постмодернистской прозы О. Славниковой, В. Пелевина и М. Елизарова;
- выявить взаимосвязь моделей времени и пространства кризисной эпохи с основными типами образа героя – носителя кризисного сознания в русской прозе рубежа XX–XXI вв.;
- рассмотреть способы концептуализации категории времени в произведениях русских писателей конца XX – начала XXI в.

**Теоретическая значимость** исследования определяется его вкладом в изучение современного литературного процесса в контексте развития русской литературы, в систематизации подходов к исследованию проявлений кризисности культуры в русской литературе конца XX – начала XXI в.

**Практическая значимость** исследования заключается в возможности использования его результатов и выводов в историко-литературном изучении современной русской прозы, а также в лекционных курсах по истории русской литературы, современному литературному процессу, в спецкурсах по современной русской прозе.



### **Основные положения, выносимые на защиту:**

1. Кризисный тип пространственно-временных отношений пронизывает собой основные хронотопы, реализующиеся в русской прозе конца XX – начала XXI в.: паройкиальный, или семейно-бытовой (проза В. Маканина, Ю. Мамлеева, Л. Петрушевской), перцептуальный, или психологический (проза А. Королева, И. Клеха, Т. Толстой, М. Шишкина), и «творческий» (проза О. Славниковой, В. Пелевина, М. Елизарова).

2. Концепция кризисного пространства и кризисного времени в русской постмодернистской прозе рубежа XX – XXI вв. воплощается посредством ряда топологических и темпоральных моделей, амбивалентных в силу игровой эстетики, доминирующей в эпоху кризиса. Основными топосами являются *муравейник, переход, Ноев ковчег, клетка, квази, лабиринт*.

3. В основе ведущих темпоральных моделей лежат идеи циклического времени и кайроса. Кайрос символизирует возможность переживания полноты бытия и в негативной кризисной реальности. Тяготение к цикличности не только отражает концепцию отсутствия линейной перспективы, характеризующую кризисное сознание, но и является воплощением идеи стабильности как утраченного идеала.

4. Категории кризисного пространства и кризисного времени коррелируют в художественном произведении с концепцией образа героя как кризисной личности, что определяется универсальной природой кризиса, осмысливаемого нами в рамках дихотомии «бытие – сознание». Если сущность кризисного бытия воплощают кризисное время и пространство, то образ героя, существующего в данном времени и пространстве, рассматривается нами как субъект кризисного сознания. Кризисное сознание современные авторы воплощают в амбивалентных и лиминальных образах безумца (помутненное сознание), юродивого (чистое сознание), трикстера (искусственно-искаженное сознание), исторически адетерминированного субъекта (потрясенное сознание).

5. Идея приоритетности времени по отношению к пространству, связанная со спецификой эпохи кризиса как нестабильной, динамической, воплощается в русской прозе рубежа XX – XXI вв. посредством концептуализации категории времени. Способами концептуализации выступают: 1) поэтика заглавия, 2) выделение категории времени в качестве лейтмотива текста, 3) обращение к мотивам, деактуализирующим внешнее пространство героя (мечта, память, творчество), 4) организация временного плана текста посредством культурно-мифологических антиномий (время – вечность, хронос – кайрос, цикличность – линейность).

6. Негативно-деструктивная направленность кризиса не исключает в нем позитивного содержания, подразумевающего дальнейшее развитие системы. Содержащаяся в понятии кризиса позитивная семантика эксплицируется в идее рождения нового на руинах старого. Потенциал ремоделирования реальности, ее пересоздания, заложен в концепции игры, которая становится «кодом» художественного сознания рубежа XX–XXI вв.

**Апробация результатов исследования** осуществлялась в ходе чтения курса «Современный литературный процесс» в Бурятском государственном университете. Основные положения работы были изложены в докладах, прочитанных на ежегодных всероссийских и международных научных конференциях в Московском государственном университете, Южно-Уральском государственном университете, Иркутском государственном университете, Бурятском государственном университете, в Российском университете дружбы народов, в Комсомольск-на-Амуре государственном педагогическом университете, в Томском государственном педагогическом университете. Автор диссертации принял участие в работе международных научно-практических конференций, организованных НП «СибАК» (г. Новосибирск), НИЦ «Априори» (г. Краснодар), ООО «Руснаучкнига» (г. Белгород). По теме диссертационного исследования опубликовано 50 научных работ, в том числе 2 монографии, 3 учебных пособия (2 в соавторстве) и 15 статей в рецензируемых научных изданиях.

**Соответствие диссертации паспорту научной специальности.**

Диссертация посвящена изучению русской прозы рубежа XX-XXI вв. с позиций реализации в ней концепции кризисного хронотопа. Результаты, полученные по завершении работы, соответствуют формуле специальности 10.01.01 – русская литература (филологические науки), пунктам 4, 7, 9, 17, 19 области ее исследования.

**Структура** диссертационного исследования отвечает его цели и задачам. Работа включает введение, четыре главы, заключение и библиографию (342 наименования). Общий объем диссертации составляет 339 с.

# ГЛАВА I

## ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО КРИЗИСА В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ И ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОМ АСПЕКТАХ

### 1.1. Время и пространство как объекты научной и художественной рефлексии

Обращение к научным и эстетическим представлениям о категориях времени и пространства, предпринятое в данном параграфе, определяется эклектичностью мировидения в постмодернизме, оперирующем не единственным каноническим языком, а целым спектром языков и традиций. В постмодернистском произведении нередко можно обнаружить всю динамику представлений о времени и пространстве: от архаических мифов о сотворении мира – до реляционной концепции времени и теории множественности пространств в постнеклассической науке.

В нашей работе учитывается как идея взаимообусловленности пространственных и временных характеристик художественного мира, выраженная в концепции хронотопа, так и возможность приоритетного выбора и соответственно более детальной разработки той или иной хронотопической категории, осуществляемой писателем для решения конкретных художественных задач. Поэтому далее мы рассмотрим современные научные концепции пространства и времени, во многом определяющие способы моделирования этих категорий в художественном тексте, и соотнесем их с определенным типом хронотопа, актуальным для современной постмодернистской прозы.

Современные концепции времени и пространства отличаются необыкновенным многообразием. Данные категории определяются в современной науке как объективно существующие, нормативно заданные феномены и как фундаментальные структуры человеческого сознания, конструирующие обыденную реальность.

Как универсальные категории объективной реальности и базовые компоненты человеческого сознания время и пространство привлекают внимание ученых различных отраслей знания. Так, ученые говорят о времени и пространстве физических, психологических, биологических, социальных и др. Внутри названных типов существуют оппозиции «внешнее – внутреннее», «линейное – циклическое», «объективное – субъективное» и т. п. Научное изучение этих категорий в разное время предпринималось Аристотелем, Архимедом, Блаженным Августином, И. Ньютоном, Г. Лейбницем, И. Кантом.

Современная научная концепция пространства предопределяется первоначальными мифологическими представлениями, организованными системой бинарных оппозиций («небо – земля», «свой – чужой», «высокий – низкий», «далекий – близкий» и др.). В настоящее время пространство определяется как упорядоченное расположение предметов или расстояний между ними. Пространственная ориентация представляет собой установление порядка расположения или направления движения предметов в пространстве. Признаками пространственной ориентации являются вертикальность/горизонтальность, открытость/замкнутость, повсеместность, круговое движение, исходный/конечный пункт, пересечение, расстояние и др.

Пространству приписывается ряд свойств, делающих его доступным для восприятия: трехмерность, протяженность, предельность, дискретность (раздельное существование объектов материального мира), статичность, динамичность и т. п. Трехмерность схематически изображается посредством трех разнонаправленных координат в горизонтальной и вертикальной плоскостях: «верх-низ», «вперед-назад», «вправо-влево».

Существенную лепту в развитие современных представлений о пространстве внесли структуралисты. Так, В.Я. Пропп, изучая структуру волшебной сказки, выявил набор «функций сюжета», обладающих пространственной семантикой (дом, яма/пещера, лес и др.) [Пропп, 1969];

проблема моделирования пространства в традиционных культурах стала одной из центральных в работах К. Леви-Строса [Леви-Строс, 1994]; М. Элиаде изучал мифологические элементы, присущие современному сознанию, в основе которых лежат архаические пространственно-временные представления [Элиаде, 1995]; М. Фуко развивал концепцию гетеротопологии (от «гетеротопия» – греч. «иное пространство»), в центре которой – специфические, маргинальные пространства социальной реальности (тюрьма, больница, бордель, кладбище и др.) [Фуко, 2006]; представители тартуско-московской школы – Ю.М. Лотман, В.Н. Топоров, Т.В. Цивьян и др. – изучали категории пространства на основе структурно-семиотического анализа [Лотман, 1973, 1988], [Топоров, 1983, 1995], [Цивьян, 1983]. Выводы и наблюдения о генезисе и структуре пространственных представлений, сделанные данными исследователями, продолжают оставаться актуальными в современной науке.

Будучи универсальной категорией и основной характеристикой бытия, пространство находит свое отражение в различных типах сознания: философском, естественнонаучном, лингвистическом, обыденном. В философской категориальной системе выделяются два ведущих типа пространства, представляющие собой возможные способы «упорядочивания» действительности, по сути две концепции пространства: пустое, самодостаточное (по Ньютону) и объектно-заполненное, зависимое (по Лейбницу). Понятие о пустом пространстве формируется на базе общего, совокупного опыта человека; категория объектно-заполненного пространства связана с чувственно-наглядным восприятием, «наивной философией», раскрывающей порядок сосуществования предметов.

Для обыденного сознания, которое и становится предметом изображения в художественном произведении, актуальными являются не метрические, а топологические свойства пространства. В бытовой ситуации человек выделяет наиболее репрезентативные для данного типа пространства объекты, отношения между ними схематизируются. Для характеристики

бытового пространства в постмодернистском художественном произведении важными представляются наблюдения, сделанные В.Н. Топоровым и Ю.М. Лотманом: Топоров называет бытовое пространство «усредненным», «нейтральным» [Топоров, 1983], а Лотман – статичным, перегруженным вещами и персонажами, замкнутым и ненаправленным [Лотман, 1988].

Несмотря на значимость пространственных представлений, в художественной литературе ведущим началом все же является время [Бахтин, 1975, с. 235], [Лихачев, 1971, с. 233]. В ситуации социокультурного кризиса категория времени становится еще более значимой по сравнению с категорией пространства в силу специфики кризиса как нестабильного состояния системы, готовой к качественным изменениям в любой момент времени.

Проблема времени в науке и философии связана с рассмотрением его объективного статуса, соотношения времени и других форм движения, с исследованием таких его атрибутов, как направленность, необратимость, размерность, универсальность. Ранняя наука, главным образом философия, рассматривала время как нематериальный умозрительный конструкт. Развитие представлений о времени в Древности и Средневековье связано с возникновением календарно-событийной временной шкалы, которая послужила прообразом исторического времени. В эпоху Возрождения появляется эволюционистская теория, рассматривающая время частью Вечности, а исторические события – движущей силой времени. Наука Нового времени основывалась на предположении обратимости времени и создала метафорическое представление о времени как о стреле или оси, протянутой из прошлого в будущее. Время определялось как форма бытия на основе ньютоновской картины мира, в которой не различались прошлое, настоящее и будущее. Классическая наука заложила основы для современного понимания этих категорий как форм бытия всего материального мира. Согласно определениям, данным классической европейской философией,

время является способом существования человека, в котором он должен переживать прошедшее, настоящее и будущее.

В эпоху Нового времени происходит становление темпорального сознания человечества. Время начинает пониматься в двух значениях: как некое идеальное время (характеристика «длительности» процессов) и как время реальное (время конкретной человеческой жизни). В XX в. исследование времени становится одним из основополагающих направлений научной и культурной рефлексии. Проблема времени осмысливается как одна из центральных не только в естественных науках, но и в гуманитарных науках. Время изучается в широчайшем диапазоне: от гипотетического «кванта» – до возраста Вселенной, составляющего около 15 млрд. лет. Неклассическая наука первой половины XX в. обосновала фундаментальный факт необратимости времени, доказала присущую ему онтологичность и включила в свою орбиту феномен наблюдателя.

В отличие от статического понимания времени классической наукой, научная картина мира XX столетия представляет время динамически – как один из параметров культурного развития человечества. С начала XX в. в психологии изучается восприятие времени человеческим сознанием. Темпоральный аспект времени рассматривается как «внутреннее сознание времени». Основу этой концепции составляют труды А. Бергсона, Э. Гуссерля, М. Хайдеггера. А. Бергсон соотносит внутреннее время личности и онтологическое время. Дальнейшие исследования в области психологии показали, что переживание времени является выражением «самости» личности.

Постнеклассическая наука по-новому ставит вопрос о времени и темпоральных аспектах человеческого существования. «Наука вновь открывает для себя время», – пишут в предисловии к своей книге И. Пригожин и И. Стенгерс [Пригожин, Стенгерс, 2008, с. 7]. Вступление науки в постнеклассическую стадию связано с развитием идей синергетики,



возникновением новых принципов миропонимания – глобального эволюционизма, антропного принципа, коэволюции, теории катастроф, бифуркации, пределов роста и др., связанных с темпоральными атрибутами Вселенной.

«Антропологический поворот» в современной науке, введение субъекта в познающее сознание, усиливает интерес к феномену времени. В классической метафизике время понималось как «вместилище» отдельных событий и целой истории и находилось вне аксиологии. Хотя отношение ко времени в современном мире стало более прагматичным, в гуманитарной науке конца XX столетия время рассматривается как категория ценностная. Современный человек переживает сущностное противоречие: ускорившиеся темпы общественного развития и физического созревания индивида значительно отстают от процесса духовно-нравственного становления его личности. Поэтому в современной истории и культурологии время изучается как способ обнаружения и реализации духовно-нравственной сущности человека.

В связи с этим особую актуальность в конце XX в. приобретает проблема соотношения времени и вечности. На первый взгляд, вечность сегодня перестала быть конститутивным элементом культуры, в которой теперь решающую роль играет феномен времени. Вечность как сфера трансцендентного, довлеющего над временем и историей, потеряла присущее ей в классической метафизике абсолютизирующее значение, подвергаясь критике у экзистенциалистов и деконструкции в постмодернизме. Однако, как писал Н.А. Бердяев, время – это «какой-то внутренний период, какая-то внутренняя эпоха самой вечности» и разрыв между временем и вечностью есть «величайшее заблуждение сознания» [Бердяев, 1990, с. С. 51]. Современный ученый также указывает на то, что время и вечность находятся в диалектических взаимоотношениях сохранения и изменения, которые «выражены в вечном движении» [Лолаев, 2007, с. 139]. Проецируя свое существование во времени на вечность, современный человек осознает себя

не просто частью бытия, «но его продолжением, и <...> полномочным представителем <...> целостной персонификацией, ипостасью» [Коган, 2001, с. 64].

Только соотнося свое «наличное бытие» с Вечностью, человечество сможет принять «вызов» современного мира, в котором, по слова В.А. Балханова, «происходит инверсия будущего и прошлого: не прошлое детерминирует настоящее и будущее, а именно будущее определяет прошлое и настоящее» [Балханов, 2002, с. 74]. Осознание человеческого бытия как глобальной истории, ускорение темпов социальной жизни, новый эсхатологизм, конечность человеческого существования, усиление общей темпорализация жизни – те факторы, которые оказали значительное влияние на художественную концепцию времени в литературе конца XX – начала XXI в.

Время представляет собой комплексный феномен, реализующийся посредством ряда моделей, ставших традиционными в современной науке. Во второй половине XX в. широкую известность приобретает обзор концепций времени, сделанный британским ученым Дж. Нидэмом, который предложил различать время астрономическое, социальное и биологическое, включающее время индивидуальной человеческой жизни [Needham, 1965]. В европейской культуре XX столетия возрождается античная идея «кайротического времени», которое противопоставляется «хронологическому» по шкале «качественное – количественное». Кайросом древние греки называли бога счастливого мгновения. Как замечает немецкий философ П. Тиллих, «тонкое языковое чутье заставило греков обозначить хронос, “формальное время”, словом, отличным от кайрос, “подлинного времени”, момента, исполненного содержания и смысла» [Тиллих, 1995, с. 217].

Принцип направленности движения лежит в основе наиболее традиционной оппозиции времен: «циклическое – линейное». Линейная модель в большей степени отвечает обыденным представлениям человека о

времени. Она зародилась в средневековой культуре, когда, по словам Л. Февра, человек воспринимал пространство и время лично [Февр, 1991, с. 105]. Линейная темпоральная модель характеризуется наличием горизонтальной и вертикальной проекций. Горизонтальный вектор создает временную перспективу событий, а вертикальный – их ценностную иерархию. В горизонтальной проекции события человеческой жизни и истории вписаны в прошлое, настоящее и будущее, приоритетность которых менялась в разные эпохи. Так, для средневековья и последовавшего за ним Нового времени был характерен презентизм – доминирование настоящего. Поскольку прошлое воспринималось как неактуальное, «уже бывшее», а будущее грозило Апокалипсисом, ведущим оставалось настоящее.

Вертикальный временной вектор задает антиномию «время – вечность». Христианское учение утверждало эсхатологичность времени. Будущее представлялось как исход человеческой истории из времени в вечность – ср. хрестоматийную цитату из «Апокалипсиса»: «и клялся Живущим во веки веков, Который сотворил небо и все, что на нем, землю и все, что на ней, и море и все, что в нем, что времени больше не будет» (Откр. 10:6). Поэтому, помимо объективного смысла событий, для средневекового человека наличествует их идеальный смысл, в котором настоящее, прошлое и будущее сливаются во вневременном бытии. В изображении высших проявлений бытия – богоустановленности Вселенной – средневековая культура стремится к вневременному, к преодолению времени.

В XX в. основным временным модусом становится будущее, которое и определяет настоящее. Для современного сознания характерна футуристическая концепция времени – доминирование будущего, по отношению к которому настоящее рассматривается как средство его достижения. Интервал настоящего времени воспринимается как бытие на границе между линейным прошлым и вариативным, ветвящимся будущим. И вместе с тем, в конце XX в. для российского человека актуальным остается

советское прошлое. Ученые отмечают массовую социальную ностальгию, тоску по ушедшим социально-экономическим и общественным отношениям.

По-видимому, причину ориентированности современного человека на прошлое следует искать не только в социально-исторической сфере, но в глубинных слоях человеческой психики, содержащих элементы архаического сознания. К таким выводам приходит основатель структурной антропологии К. Леви-Строс, изучив, в частности, ритуал почитания «чурингов» – священных предметов у австралийских туземцев [Леви-Строс, 1994, с. 302].

В современном художественном дискурсе, ориентированном как на традиционно-реалистические системы, так и на постмодернизм, достаточно велика роль архаических, мифологических представлений о времени и пространстве. Востребованной остается возникшая в глубокой древности концепция мифологического времени, которая характеризуется такими чертами, как цикличность, единство категорий обратимости/необратимости и синхронности/диахронности, инвариантность и абсолютизация прошлого. Понимание времени в традиционном обществе основано на представлениях о качественном постоянстве жизни, решающей роли традиции и неприятии любых инноваций.

На начальных этапах своего развития человеческая культура была тотально обращена в прошлое, которое считалось сакральным образцом жизнеустройства и поведения в настоящем. Для архаического сознания «протекание времени предполагает все большее удаление от “начала”, а следовательно, и утрату первоначального совершенства. Все, что происходит во времени, разрушается, распадается, вырождается и в конце концов погибает» [Элиаде, 1995, с. 59]. При этом в мифологическом восприятии эсхатология является префигурацией очередной космогонии: «для того, чтобы началось нечто истинно новое, нужно полностью уничтожить остатки всего старого цикла» [Элиаде, 1995, с. 59].

По мнению Е.М. Мелетинского, «в дихотомии начальное сакральное время и время эмпирическое именно первое маркировано как особое “время”».

Нам это трудно понять, так как мы исходим из реального, т.е. текучего и исторического времени, и для нас мифическое время, наполненное событиями, но не имеющее внутренней протяженности, – это “исключение”, выход за пределы временного потока» [Мелетинский, 1976, с. 173]. Мифологическое сознание определяло смысл человеческой жизни ее включенностью в контекст сверхчеловеческого, метафизического. Мироустройство и человеческие отношения моделировались событиями мифического прошлого, приключениями «зачинателей» – тотемических предков и культурных героев, обладающих по отношению к настоящему «ценностно-временной превосходной степенью» [Бахтин, 1975, с. 458].

Архаическая модель мифологического времени остается наиболее востребованной в мировой литературе на протяжении всей ее истории. Художников разных эпох привлекают такие черты мифа, как непреложность, образно-стилистическая выразительность, онтологическая глубина. В.Н. Топоров писал: «Принадлежа к высшим проявлениям духа <...> мифопоэтическое являет себя как творческое начало, противостоящее энтропической направленности, как противовес угрозе энтропического погружения в <...> хаос» [Топоров, 1995, с. 5].

Миф дает возможность символического, метафорического прочтения клишированных бытовых образов современности, поскольку связывает абсолютное прошлое с настоящим временем. Эта временная приуроченность принципиально отличает миф от сказки, содержащей сходные фантастические мотивы. Прошлое мифа – это сакральное время, которое нуждается в постоянном воспроизведении в настоящем посредством обряда, ритуала. Прошлое же сказки с ее жанровой установкой на вымысел условно и поэтому никак не может быть соотнесено с реальным временем, поскольку целиком замкнуто в сюжете.

Миф привносит в литературное произведение качество, благодаря которому время и вечность не противопоставлены друг другу, а друг друга

обуславливают, вследствие чего историческое время мифологизируется, а категория вечности приобретает земные противоречия. Так, мифологическое время «вечного возвращения» использовано И. Бабелем в рассказе «Гедали». Хаосу и смерти революции автор противопоставляет образ «юной субботы», каждую неделю «восходящей на свое кресло из синей тьмы». Примирение двух мировоззрений – «старого», носителем которого является старый Гедали, и «нового», советского, понять и принять которое ему дается с большим трудом, прочитывается в пределах одной фразы героя: «И я хочу Интернационала добрых людей, я хочу, чтобы каждую душу взяли на учет и дали бы ей паек по первой категории» [Бабель, 2002, т. 1, с. 311]. Риторикой революционного времени автор озвучивает вечное стремление человека к гармонии.

В мифологическом сознании циклической временной модели противопоставлена концепция кайроса – остановившегося мгновения, содержащего в себе всю полноту бытия. Пространственное «действие» в это мгновение превращается в статическое «абсолютное настоящее». В русской классической литературе идея кайротического времени привлекала Ф.М. Достоевского, она выражена, например, в словах Кириллова («Бесы»): «Есть секунды, их всего за раз проходит пять или шесть, и вы вдруг чувствуете присутствие вечной гармонии, совершенно достигнутой...» [Достоевский, 1974, т. 10, с. 450].

Мифологические представления проявили свою устойчивость не только в искусстве, но и в науке. «Исключительно мощная ориентированность мифологического мышления на установление гомо- и изоморфизмов, с одной стороны, делала его научно плодотворным, а с другой – обусловила периодическое оживление его в различные исторические эпохи», – писал Ю.М. Лотман [Лотман, 1973, с. 87]. Так, у постмодернистов проблема времени решается вполне в духе архаических представлений. Теоретики этого направления вводят понятие «постмодернистской чувствительности» как осознания невозможности

существования аутентичной картины мира и мифологичности любого абсолютизирующего взгляда на мир (Д. Фоккема, Д. Лодж).

Р. Барт в работе «Миф сегодня» и вовсе утверждает, что любое действие может порождать мифологемы, поскольку миф «создается на основе некоторой последовательности знаков, которая существует до него; миф является вторичной семиологической системой, материальные носители мифического сообщения (собственно язык, фотография, живопись, реклама, ритуалы, какие-либо предметы и т. д.) <...> сводятся к функции означивания» [Барт, 1989, с. 78].

В конце XX в. отмечается особая значимость мифологических представлений для современного гуманитарного сознания. Можно сказать, что идея «вечного возвращения» стала едва ли не ведущей эпистемологической метафорой современной науки. Временная триада мифа: «сакральное прошлое» – «профанное настоящее» – «трансцендентное будущее» – объясняет несовершенство исторического времени и намечает перспективу его возвращения в некое идеальное состояние. Миф обеспечивает измерение сверхчувственного опыта, определяет принадлежность события интегральной (по П. Сорокину) культуре.

Свойства мифологического сознания, дающего пространственные характеристики временным понятиям (М.И. Стеблин-Каменский, А.Я. Гуревич), стали основой для формирования представлений о связи времени и пространства в современной науке. Возникшая так называемая «геометрическая модель» пространства-времени, разработанная в физике в разделе классической механики, затем получила свое дальнейшее развитие в теории относительности.

Идея единства пространства и времени лежит в основе современных научных представлений о мироздании. Открытие А. Эйнштейном теории относительности изменило классические представления о пространстве и времени. Теория Эйнштейна связала время с конкретной реальностью и наблюдателем. Идеи направленности и необратимости времени оформились

в термодинамике. Пространственная концепция времени как четвертого измерения реальности ведет свое начало от трудов Г. Минковского и А. Пуанкаре. Согласно концепции пространственно-временного континуума Г. Минковского, Вселенная является структурой, в которой прошлое и будущее представлены в виде «горизонта событий» [Минковский, 1973].

В гуманитарной науке наиболее популярной концепцией, связывающей время и пространство, является идея хронотопа, ставшая широко известной благодаря работам М.М. Бахтина, применявшего этот термин при исследовании художественных произведений разных исторических эпох. Идея берет начало в теории относительности, но сам термин «хронотоп» был предложен А.А. Ухтомским в 1925 г. под воздействием идей А. Эйнштейна. А.А. Ухтомский использовал термин «хронотоп» в связи с изучением процессов, протекающих в центральной нервной системе животных и человека, но придавал термину более широкое, обобщенно-философское значение, что и определило продуктивность его использования в дальнейшем. В изучаемых А.А. Ухтомским процессах наиболее ярко выразился базовый принцип хронотопа – единство и взаимопереход временных и пространственных характеристик объекта, нашедший подтверждение в современных исследованиях в сфере нейробиологии и физиологии высшей нервной деятельности.

В литературоведении предложенный Бахтиным термин «хронотоп» получил впоследствии широкое употребление наряду с такими категориями художественной темпоральности, как проспекция, ретроспекция, ретардация, художественный континуум и др. Взаимообусловленность времени и пространства проявляется уже в том, что перемещение в пространстве происходит во времени, а изменение временного ракурса влечет смену пространственных ориентиров. Взаимосвязь пространства и времени в художественном тексте прослеживается в использовании пространственных метафор для создания образов времени. Так, можно привести классический пример ощущения героем слитности, смешения пространственного и



временного планов: «Проснувшись ночью, я не мог понять, где я, в первую секунду. Я даже не мог сообразить, кто я такой; меня не покидало лишь первобытно простое ощущение того, что я существую» [Пруст, т. 1, с. 8].

Хронотоп можно рассматривать в качестве одной из организующих категорий в иерархии всех элементов и уровней художественного текста. Событие в повествовательном потоке становится выражением художественного феномена хронотопа. При этом под событием понимается поступок (совершенный или предполагаемый), состояние героя, эпизод отношений между персонажами. Субъектом структуры хронотопа в тексте является персонаж (или повествователь). Как отмечал М.М. Бахтин, «хронотоп как формально-содержательная категория определяет <...> образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен» [Бахтин, 1975, с. 235].

Развитие многообразных форм хронотопов связано с авторским осознанием себя как творца, способного быть и летописцем событий, и синхронным наблюдателем, и аналитиком, вольным передавать свое право субъективному видению персонажа – т.е. обеспечивать свое «панхронистическое», по выражению Б.А. Успенского, присутствие. Архаическим пространственно-временным моделям изначально была свойственна ценностная значимость (ср.: «верх – низ», «линейное – циклическое», «далекое – близкое», «старое – новое», «пустое – полное» и др.), что стало атрибутом литературного хронотопа в дальнейшем, поскольку создание той или иной пространственно-временной структуры художественного мира связано с воплощением конкретной системы ценностей.

Начиная с эпохи Нового времени, в литературном произведении все чаще применяется прием сосуществования различных темпоральных регистров – прошлого и настоящего. Ретроспекция становится стилеобразующим принципом в таких жанрах, как мемуары, автобиографические произведения, детективы. Дальнейшее развитие

художественного времени шло по пути освоения литературой времени исторического. Исследуя становление жанра романа, М.М. Бахтин обращает внимание на акцентуацию в нем настоящего времени: «когда настоящее становится центром человеческой ориентации во времени и в мире, – время и мир утрачивают свою завершенность <...> Для художественно-идеологического сознания время и мир впервые становятся историческими» [Бахтин, 1975, с. 472-473], «даются в разрезе целостности эпохи» [Бахтин, 1979b, с. 224].

Хронотопические модели, описанные в культурологии, по нашему мнению, могут быть применены и к исследованию пространственно-временных отношений в литературном произведении, в основе которого, как известно, всегда лежит элемент жизнеподобия. Современная культурология предлагает паройкиальную модель хронотопа, под которой понимается локально-антропоморфный семейно-бытовой хронотоп. Понятие «паройкиальности» включает социокультурную ориентацию на локально-замкнутый мир, семейные узы, связь с родной землей, природой. В рамках паройкиального хронотопа время мыслится глубоко пространственно и предельно конкретно; оно неотделимо от «своей» земли, природных ритмов (день – ночь, времена года и др.).

В семиотическом пространстве паройкиального хронотопа ключевым является образ дома. Время в паройкиальном хронотопе циклическое, лишённое поступательного исторического хода. Линейные векторы исторического времени вторичны для паройкиального хронотопа, однако, контрастируя со структурами повседневности, способны взорвать их. Будучи базовой для классической литературы, паройкиальная модель хронотопа продолжает оставаться продуктивной в произведениях русской литературы XX века.

Широко известной в современной культурологии является хронотопическая модель, противопоставляющая концептуальное и перцептуальное (психологическое) пространство-время. Концептуальный

хронотоп определяются как понятийный, в котором степень абстрагирования максимальна. В данном аспекте содержанием категорий пространства и времени является совокупность фундаментальных признаков, по которым осуществляется обобщение: протяженность, длительность, последовательность, непрерывность, прерывность, рядоположенность, устойчивость, изменчивость, конечность, расстояние, размерность, бесконечность, граница, окрестность, необратимость и др.

Перцептуальным хронотопом называют чувственно воспринимаемые пространство и время. С точки зрения культурологии, данный тип хронотопа тождественен понятию субъективного (внутреннего) пространства или времени. Перцептуальное пространство и время играют существенную роль в модернистском мировидении, в основе которого лежит конфликт перцептуальной и концептуальной моделей восприятия времени и пространства, разворачивающийся в сознании героя.

Данные хронотопические модели, как уже было сказано, получили свое развитие в классической литературе. Так, паройкиальный хронотоп в романе Л.Н. Толстого оказался способным вместить всю человеческую жизнь – различные эпохи становления человеческой личности. Используя эту же хронотопическую модель, А.П. Чехов решает иные задачи: акцентируя внимание на обыденно-жизнейском циклическом бытовом времени как «густом, липком, ползущем в пространстве» [Бахтин, 1975, с. 396], писатель изображает пошлость обывательского существования.

Русская классика активно использует модель психологического, перцептуального хронотопа, основанного на изображении субъективно-переживаемого времени и пространства персонажа. Для данного хронотопа характерен противопоставленный реальности топос инобытия, который, на наш взгляд, целесообразно определить как топос *квази* (мечты, памяти, творчества, «временной смерти»). В данном хронотопе существенную роль играет субъективно-иллюзорное время персонажа, приобретающего некий

трансцендентный опыт, открывающего истину, что, например, ярко изображено в рассказе Ф.М. Достоевского «Сон смешного человека».

Художественное сознание XX в. наделяет время и пространство всей полнотой самостоятельных художественных образов. Время и пространство, их атрибуты и «носители», становятся частотными образами в искусстве первой половины XX в. Так, на «программном» полотне С. Дали «Пространство памяти» (1931) мы видим растекшиеся часы, выступающие символом материального мира, обреченного на разрушение. Идею абсурда реальности в «Автопортрете с часами. Перед распятием» М. Шагала (1947) воплощают старинные часы-ходики, которые уносит ввысь крылатая рыба. А образ часов без стрелок, создающий аллегорию замершей, остановившейся жизни, возникает в целом ряде произведений искусства: «Осенний день» Р.М. Рильке (1902), «Дырка» М. Зощенко (1927), «Старуха» Д. Хармса (1939), «Земляничная поляна» И. Бергмана (1957) и др.

Способом объективации условного художественного мира в модернистском искусстве XX в. становится прием детализации пространственно-временных образов и мотивов: «современный человек ощущает свою временную длительность как тревогу <...> он успокаивается, проецируя свою мысль на вещи, конструируя планы и фигуры, черпая таким образом хоть немного устойчивости и стабильности из пространства геометрического» [Женетт, т. 1, с. 126]. Поэтому одной из устойчивых художественных тенденций становится изображение бытовой жизни человека, мира окружающих его вещей, т.е. паройкиального хронотопа.

И вместе с тем господствующим в литературе XX столетия остается перцептуальная модель с ее субъективным восприятием времени и пространства, определяемым особенностями внутренней жизни человека – процессами памяти, рефлексии, ассоциирования. Мотивы памяти и рефлексии становятся сквозными в мировой литературе XX в. Идея обратимости времени, выраженная в приемах ретроспекции и разветвления времени, задается психологическими особенностями акта перцепции.

Наиболее яркое применение принципов релятивистских философских концепций пространства-времени происходит в модернистском романе «потока сознания», где память выступает синонимом внутреннего времени и пространства героя.

В основе поэтики романа «потока сознания», по В.В. Иванову, находится принцип «непроективности» («сложного переплетения эпизодов, при котором между событиями, связанными причинно-следственными и временными соотношениями, вкрапливаются эпизоды, с ними не связанные»), который исследователь считает «характерной чертой едва ли не всех наиболее выдающихся романов, пьес и фильмов XX века» [Иванов, 1974, сс. 60-61]. Принцип «непроективности» передает ощущение непредсказуемой изменчивости, подвижности бытия.

Русский модернистский роман не менее активно, чем зарубежный, экспериментирует с перцептуальной моделью хронотопа. Так, к первым русским романам «потока сознания» относятся автобиографические произведения А. Белого, И.А. Бунина, В. Набокова. Основной конфликт романа И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева» (1927-1933) сосредоточен на противоречии между конечным временем человеческой жизни и открытым бесконечности временем памяти главного героя. Бунинский роман иллюстрирует осуществившийся в XX столетии переход от «романа идей» к «роману жизни», в котором, по мнению Л.А. Колобаевой, «не думы, не размышления составляют основную ткань произведения, а поток образов внутреннего видения героя, работа души, рефлексия непосредственных переживаний» [Колобаева, 1998, с. 137]. Особое место занимают романы В. Набокова, изощренная структура которых направлена на поиски героями (и автором) «утраченного» времени, бытия собственного «я».

Хронотопическая структура романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» включает обе рассматриваемые нами модели. В «ершалаимских главах» автор использует перцептуальный хронотоп, в центре которого – сознание Понтия Пилата. В «московских главах» автор обращается к

паройкиальному хронотопу, в котором циклическая временная модель придает бытовым событиям характер универсальности.

Особого внимания заслуживает художественное решение паройкиального хронотопа в романе Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» (1946-1955). Обращаясь к притче, автор сакрализует обыденность, придает образам бытового предметного мира черты гармоничного и осмысленного. Таким быт предстает в главе, рассказывающей о жизни Юрия Живаго и Лары в Варыкино: «Чистота белья, чистота комнат, чистота их очертаний, сливаясь с чистотою ночи, снега, звезд и месяца в одну равнозначительную, сквозь сердце доктора пропущенную волну, заставляла его ликовать и плакать от чувства торжествующей чистоты существования» [Пастернак, 1989, с. 424]. В романе трагические вехи российской истории первой трети XX в. маркированы православным календарем (деревенское лето Юры в 1903 г. – «Казанская, разгар жатвы»; период гражданской войны – «Страстная, конец великого поста» и др.). Благодаря такой структуре хронотопа автор художественно воплощает идею русской души, которая «издавна <...> живет и пребывает во многих веках и возрастах сразу» [Флоровский].

Под влиянием модернизма в реалистических художественных системах усиливается рост иррациональных тенденций. Однако и собственно реалистическое изображение времени и пространства характеризуется не меньшей эмблематичностью, чем модернистское. Так, у Л.М. Леонова изображение мира в его линейно-хронологическом развитии сопряжено с обязательным выходом в иное пространство – пространство мифа или сновидения о мифологическом прошлом: например, ветхозаветные аллюзии в «Барсуках» (1926) или «египетский код» в «Соти» (1930), или «громадное время детства» славян в «Русском лесе» (1953). Время при этом может «расширяться», замедлять свое течение, исчезать вовсе.

Во второй половине XX в. традиция утраченного/обретенного времени продолжает осваивается реалистической прозой. Так, Ю. Трифонов, по его собственному признанию, воспринимал время как «нечто вроде рамки, в

которую заключен человек <...> немного раздвинуть эту рамку человек может только своими собственными усилиями» [Трифонов, 1985, с. 321]. В его «романах-пунктирах» действительность реконструируется памятью персонажа, а для романа «Время и место» (1980) характерны две противоположные тенденции: хроникальность и дискретность времени. Обращаясь к перцептуальной модели хронотопа, автор синтезирует разновременные пласты текста в пространстве памяти героя-повествователя.

Активно экспериментирует с категориями времени и пространства и представители раннего русского постмодернизма, воплощая в своих произведениях формулу субъективно-ассоциативного «творческого хронотопа» (по М. Липовецкому). Так, в манифесте русского постмодернизма, поэме В. Ерофеева «Москва – Петушки» (1969-1973), на первый взгляд, используется линейное время повествования, т. к. весь текст является монологом одного героя – Венички Ерофеева, а события текста структурированы перемещением героя вдоль одной линии – по железнодорожной ветке, обозначенной в заглавии. Однако в финале герой сообщает читателям, что ему вонзили шило в самое горло. «...и с тех пор я не приходил в сознание, и никогда не приду», – заключает Веничка [Ерофеев, 1990, с. 122]. Автор констатирует факт гибели героя, «творившего» художественный мир, т.е. время и пространство, на глазах читателя. Вопрос о том, каким же образом тогда появился текст, если его «устроитель» погиб, решается в поэме при помощи авторской «игры» с принципами обратимости и нелинейности времени, которая в финале достигает своей кульминации. И вместе с тем, осколки времени – бытового, социального, исторического, пропущенные сквозь призму сознания Венички-художника, собираются в некое единство, являющееся частью вечности.

В романе Саши Соколова «Школа для дураков» (1973) – не менее знаковым для русской литературы постмодернистском произведении, эксперимент со временем и пространством становится стилеобразующим приемом, что было отмечено исследователями. Например, говоря об

особенностях структуры хронотопа в прозе Саши Соколова, И. Скоропанова предложила «принцип *déjà vu*», когда автор отказывается от историзма, предполагающего подход к действительности как к изменяющейся во времени, и создает образ «”прошло-настояще-будущего” времени» [Скоропанова, 2001, с. 300]. Установка на отсутствие линейного исторического времени делает каждого персонажа уникальным конгломератом образов, находящихся в разных пространственных и временных плоскостях. Так, герой-повествователь одновременно является «учеником таким-то», его «двойником», «инженером»; его возлюбленная Вета Акатова – «учительницей биологии», «веткой акации», «простой девочкой»; профессор Акатов – «Леонардо да Винчи», «учителем географии», «Савлом Норвеговым», «пророком» и др. Эта «поэзия метаморфоз» размыкает линейное движение времени в бесконечность цикла, что позволяет умершему учителю Норвегову как ни в чем не бывало беседовать с «учеником таким-то» о своей собственной смерти. Категория времени у С. Соколова является не только средством миромоделирования, но и способом нравственно-эстетической оценки. Многомерность времени героев романа противопоставлена его нивелировке, полному исчезновению, связанному с негативным авторским восприятием некоторых явлений и образов (например, в фантазмагорийном эпизоде ареста академика Акатова, производимого насекомыми, или в изображении «отца-прокурора»). Таким образом, в изображении пространства и времени авторы постмодернистского художественного текста воплощают основные принципы философии и идеологии постмодернизма: полисемантичность, интертекстуальность, амбивалентность, фрактальность, фрагментированность, плюральность, деформированность.

Социокультурный и философский опыт XX столетия воплощается в конце века в феномене «антропокосмического поворота» – комплексе идей об особом статусе человеческого внутреннего пространства, в котором преломляются не только исторические коллизии и социокультурная



панорама современности, но и вся полнота реального бытия. Конец XX в. характеризуется поиском специфически человеческого как основы для построения системы духовных ценностей, противопоставленной прежним аксиологическим моделям, имевшим абстрактно-философскую, экономическую или социально-функциональную основу.

В свете концепции «антропокосмического поворота» структура сознания современного литературного героя изображается в диапазоне от высокой метафизики – до «подвалов» подсознания: как замечает М. Эпштейн, «чем дальше вглубь реальности, тем больше вглубь собственного подсознания» [Эпштейн, 2000, с. 18]. Возникает и реализуется идея хронотопа, «сподручного» (по выражению М. Хайдеггера) человеку, примиряющего его с мирозданием. Основным пафосом лучших произведений конца XX в. становится идея преодоления онтологического абсурда человеческими возможностями и свойствами, когда образовавшуюся физическую и духовную пустоту героя необходимо «заполнять из себя» (М. Липовецкий).

На искусство конца XX в. качественное влияние оказывает феномен виртуальной реальности – модели мира, в которой категория вечности деактуализирована, а время редуцировано до темпоральных процессов. Крушение идеи «настоящего» приводит к явлению «ускорения времени», отмеченному П. Валери, Г. Люббе. Вслед за ними М. Эпштейн писал о том, что «ход истории от эпохи к эпохе в целом убыстряется, достигая к концу XX века небывалой стремительности» [Эпштейн]. И вместе с тем наблюдается обратный процесс микроструктурирования времени, когда важную роль играет каждая секунда. Поэтому, на наш взгляд, в искусстве рубежа XX–XXI вв. становится популярной идея «кайроса», мгновения полноты бытия.

Российская культурная ситуация конца XX столетия усугубилась крушением советской политической системы. Процесс смены культурной парадигмы и оформление нового типа сознания сопровождался общими эсхатологическими предчувствиями *la Fin du siècle* и акцентуацией идей о

«конце истории» [Фукуяма, 2005]. Динамические образы времени и пространства наиболее адекватно воплощают амбивалентную и на ходу подвергающуюся коррекции постсоветскую картину мира. Современные русские писатели создают, на первый взгляд, трагичные, лишённые гармонии и надежды хронотопы. Однако для героев в этих почти inferнальных «обстоятельствах» и состоит вся их жизнь, в которой происходят не только потери, но и приобретения, ибо, по выражению немецкого поэта-романтика Ф. Гельдерлина, которого цитирует М. Хайдеггер, «где гибель, там вырастает и спасительное» [Хайдеггер, 1991, с. 26].

Таким образом, в современных научных концепциях времени и пространства наряду с чисто физикалистской трактовкой наличествуют представления о пространстве и времени, опосредованном психологией конкретной личности, социумом и культурой. Центральной проблемой гуманитарных наук становится раскрытие онтологического смысла времени и пространства.

Время и пространство как фундаментальные аспекты представлений человека о реальности являются универсальными категориями искусства, поскольку автор наделяет всякий созданный им художественный образ пространственным и временным бытием. В основе моделирования художественного времени и пространства у современных писателей находятся как древние мифологические представления о времени и пространстве, так и новейшие научные концепции релятивности времени и множественности пространств.

Основными пространственно-временными моделями, оказавшимися востребованными в современной русской прозе, являются паройкиальный (семейно-бытовой), перцептуальный (психологический) и «творческий» хронотопы. Последний отражает условно-игровую специфику постмодернистской поэтики.

## 1.2. Культурно-мировоззренческое и эстетическое измерение феномена кризиса

Социокультурная ситуация рубежа XX–XXI вв. обозначена учеными как эпоха кризиса – перманентно воспроизводящейся экстраординарной ситуации. Кризисный, переходный период характеризуют состояния отчужденности, неопределенности и разочарования, чувства духовной и эмоциональной катастрофы.

В современной науке категория кризиса изучается различными дисциплинами. Мысль о кризисе культурного бытия человека стала одной из самых популярных в научном дискурсе на рубеже XX–XXI вв. Различные научные дисциплины выявляют разнообразные модальности кризисного состояния человека и мира. Ряд исследователей рассматривают кризис как одну из характеристик эпохи XX столетия, называя сложившиеся в это время формы культуры и сознания «регрессивными», «катастрофичными», «кризисными». Т.Ю. Сидорина утверждает, что в XX столетии «складывается философия кризиса, представляя особое направление исследований» [Сидорина, 2003, с. 9].

Существует мнение, что кризисность и переходность являются фундаментальными свойствами российского цивилизационного типа. Так, Г. Флоровский писал: «Слишком привыкли русские люди празднично томиться на роковых перекрестках, у перепутных столбов <...> И есть в русской душе даже какая-то особенная страсть и притяжение к таким перепутьям и перекресткам» [Флоровский]. Современный исследователь также считает, что «эсхатологическая матрица <...> относится к одному из центральных структурообразующих элементов российского культурного кода» [Яковенко, 2002, с. 137]. Однако на наш взгляд, как кризисные можно охарактеризовать лишь моменты наивысшего напряжения в системе, которые в российской истории XX в. маркированы кардинальными социально-политическими

изменениями. В конце столетия эти изменения совпали с общемировыми кризисными процессами.

Мир в конце XX – начале XXI в. переживает период непрерывного технологического и экономического обновления и социокультурной реструктуризации. Процесс перехода к постиндустриальному обществу включает в себя формирование релевантных ему ценностей и приоритетов, в основе которых – неприемлемость жестких технологий и многообразие социально-культурного ландшафта. Отсутствие стабильности, явления «переходности» характеризуют весь период существования постиндустриальной цивилизации. Поэтому сфера внимания философов, культурологов, историков, социологов, политологов, экономистов связана с изучением современного общества как «транзитивно-революционного».

Рассматривать кризисное время и пространство в современной русской прозе невозможно без привлечения контекста социокультурного кризиса, охватившего все сферы российской жизни конца 1980 – начала 2000-х гг. Частный кризис российской жизни конца XX столетия представляет собой проявление глобального кризиса как некоего единого гештальта. В современном мире кризис практически постоянно сопровождает человеческое бытие, которое приобретает все более экстремальный характер. Общемировой социокультурный кризис ученые связывают с увеличением социальной пропасти между «золотым миллиардом» и неразвитыми южными странами, с переориентацией культуросозидающей деятельности человечества на выживание в условиях грозящей экологической катастрофы и уже существующей информационной экспансии, а также с провоцируемыми в СМИ национально-конфессиональными конфликтами.

Характеристика величайшего мировоззренческого кризиса эпохи перехода от средневековья к Новому времени, данная немецким философом Р. Гвардини, применима и к ситуации конца XX в.: «Человек потрясен, выбит из колеи и уязвим для сомнений и вопросов <...> Пробуждаются самые глубинные слои человеческого существа. С неведомой раньше силой

просыпаются первобытные аффекты: страх, насилие, алчность, возмущение против порядка <...> Могучие сверхъестественные силы снаружи и внутри ощущаются теперь более непосредственно, воздействие их плодотворно, но вместе с тем и разрушительно» [Гвардини, 1990, с. 132].

Эпохи начала XX и начала XXI столетий демонстрируют сходные условия социокультурного кризиса. Приоритетность мировоззренческого, культурного кризиса над кризисом социально-историческим подчеркивал поэт и философ Вяч. И. Иванов: «Общий сдвиг внешних (политических, общественных, хозяйственных) отношений ответствен за еще более глубокому, быть может, и ранее начавшемуся сдвигу отношений внутреннего порядка. В существе и основе этого душевного сдвига лежит, думается, некая загадочная перемена в самом образе мира, в нас глядящегося; эту проблематическую переменную я отваживаюсь назвать кризисом явлений. Люди внимательные и прозорливые могли уследить признаки этого психологического перелома раньше, чем наступил исторический переворот, выразившийся в войне и революции» [Иванов, 1994, с. 104]. Тем не менее, социально-исторические катаклизмы, ставшие следствием «кризиса явлений», в значительной степени усиливают его.

Попыткой преодоления кризиса современной культуры являются разного рода гуманистически-ориентированные футуристические концепции «информационного общества». Однако потеря нормативно-ценностных ориентаций и деформация общественных духовно-нравственных ценностей, устремленных к высшим ценностям бытия, нивелирует самые грандиозные успехи деятельности современного человека во всех сферах экономических и общественных отношений.

Нарушение системно-социального баланса, связанное с крушением СССР, отсутствие возможностей адекватно реагировать на общемировые процессы модернизации, происходившие в конце XX в., привели социокультурную ситуацию, сложившуюся в России в этот период, к тотальному кризису, охватившему период 1990–2000-х гг. В эпоху крушения

старых и возникновения новых социально-политических отношений человек остро ощущает потерю стабильных ориентиров, на которых основывались все прежние личные и общественные оценки. Сложившаяся в России ситуация характеризует наличие взаимоисключающих культурных смыслов, вариативность ценностных иерархий и идеалов, отказ от универсальных трансцендентальных культурных ориентиров. Исследователи констатируют исчезновение в этот период «общекультурного ядра, которое цементирует, согласовывает картины мира большинства людей» [Жидков, Соколов, 2003, с. 450].

Провозглашение в России ценностей западного «либерального индивидуализма» шло параллельно с девальвацией не только коммунистической идеологии, но и исторически сложившихся фундаментальных российских ценностей и норм (духовность, семья, традиции и др.). Западные политические и экономические модели механически переносились на постсоветскую реальность, что привело к их неприятию постсоветским сознанием и активизировало всякого рода протестные настроения, нашедшие свое эстетическое выражение в формах авторской иронии.

Изучение кризисных переживаний литературного героя конца XX столетия должно опираться на современные психологические теории кризиса. Исследуя кризисную личность, Э. Эриксон пришел к выводу о том, что кризис становится «неизбежным поворотным пунктом, критическим моментом, после которого развитие повернет в ту или иную сторону, используя возможности роста, способность к выздоровлению и дальнейшей дифференциации» [Эриксон, 1996, с. 25]. С. Гроф также отмечал, что большинству людей все-таки приходится погружаться в темные области и проходить через них. В такие моменты, по мысли американского психолога, происходит критическое становление личности, когда переживания страха, одиночества, безумия и озабоченности смертью помогают резче ощутить смысл жизни во всей ее полноте [Гроф].

Психологические исследования кризисных состояний стали основанием для экзистенциалистской философской концепции кризиса как свойства человеческой природы вообще, как условия человеческого бытия [Сартр, 2001; Ясперс, 1997]. В кризисные моменты жизнь проживается человеком с особой интенсивностью, что позволяет ему взять ответственность за свое существование на себя. Это означает, что личность должна изменить способ своего бытия, отношение к себе и миру, к основным экзистенциальным дилеммам. В качестве основной составляющей кризисного переживания философы-экзистенциалисты выделяют потерю, приводящую, по В. Франклу, к «экзистенциальному вакууму». Исследователь объяснял это «широко распространенное в двадцатом веке явление» «двойной утратой, которую человек перенес с тех пор, как стал настоящим человеческим существом. В начале своей истории человек утратил часть животных инстинктов, которые <...> служили ему охраной. <Затем> произошла еще одна утрата, причем на совсем недавней ступени развития: традиции, которые долго служили надежной опорой поведения человека, сильно ослабели» [Франкл].

В современной прозе частотным является образ героя, стремящегося восполнить, вернуть нечто утраченное: собственную цельность, подлинную реальность, смысл. Процесс деструкции смысловосферы запечатлен русскими писателями в ряде устойчивых экзистенциальных мотивов: «тревоги», «страха», «стресса», «маргинальности».

На пространственно-временные аспекты переживания личностного кризиса указывают современные психологи. Кризисное сознание искажает характеристики пространства и времени: «пространство сужается, утрачиваются устойчивые ориентиры и привычные опоры». Возникшее в результате состояние неопределенности приводит к «десинхронизации эндогенных и социогенных ритмов» – ощущению «выпадения» из ритма жизни [Жедунова, 2010, с. 34-35]. Психологи выделяют три этапа развития кризисного состояния личности: «погружение», «тупик» и «выход». На

первых двух этапах происходит диффузия временной перспективы, связанная с разделением времени на внешнее и внутреннее. По ощущениям кризисного сознания, оба времени движутся с разной скоростью, в разных направлениях, могут «замирать» или «исчезать».

Внутреннее время существует в форме рефлексии, которая в начале кризиса, «когда переживания представляют, по существу, основную реальность, <...> разворачивается как состояние в своей максимальной форме присутствия» [Жедунова, 2010, с. 37]. В период кризиса субъективное ощущение настоящего и будущего наполняется такими переживаниями, как тревога, бессмысленность, тотальность, что приводит к утрате жизненных ориентиров, поскольку смысл жизни порождается живым образом будущего, который формируется в наличном существовании человека. Приоритет внутреннего времени над внешним в состоянии кризиса приводит, в частности, к тому, что человек «интериоризирует бессмертную идентичность, ранее спроецированную им на небеса» [Эриксон, 1996, с. 49]. Поэтому в художественном произведении категория вечности становится максимально субъективированной.

Одним из важнейших психологических аспектов кризиса является кризис идентичности, понимаемый, вслед за Э. Эриксоном, как конфликт между сложившейся конфигурацией элементов идентичности и способом ее самовыражения в поведении. В кризисном обществе потребность личности в идентификации ограничена различными обстоятельствами. «Кризис идентичности» становится сквозной темой русской прозы 1990-х гг., а мотивы сумасшествия (шизофрении) и метаморфозы раскрывают этот феномен как область принципиально неустойчивых образований и сферу проявления латентных механизмов сознания.

На этапе выхода из кризиса чувство актуального времени и включенности в настоящее восстанавливается. Психологи отмечают, что привести внутреннее состояние к гармонии человеку помогает соотнесение его собственных внутренних ритмов с внешними циклически



повторяющимися процессами – будь то природные ритмы или ритмы социокультурной жизни, приобщение к которым происходит через коллективный ритуал [Болотова, 2006]. «Ритм, – считает Б.Г. Соколов, – является изначальной потенцией смысла, ибо представляет из себя модель формы, пытается создать оформленность хаосу. Человек везде, где видит или создает ритм, видит или создает форму. Форма же всегда напрямую связана с генезисом, порождением мысли. Соответственно, ритм – это прасмысл, который повторяясь и будучи повторяем нами, порождает смысл, но порождает его прежде всего экзистенциально, как живое биение сердца, как живое дыхание поэзии, как живое пение» [Соколов, 2001, с. 174]

Культура в периоды надлома проявляет себя как живой организм и, подобно человеческой личности, обнаруживает стремление к ритму. Так, эволюционистские представления о времени начинают уступать идеям повторения, мутации, циклической парадигмы, на основе которых строили свои культурно-исторические концепции цивилизационного кризиса О. Шпенглер и А. Тойнби. В кризисный период архаические модели миропонимания принимают активное участие в перекодировке современных ориентаций и ценностей. По-видимому, интерес к мифу подкрепляется сегодня заложенной в него идеей соотнесения человеческого существования с космосом, Вселенной, столь характерной для глобалистских представлений современного человека. В постперестроечной России процесс мифологизации культуры выразился в актуализации образов мифологического сознания, что фиксируют современные художники, обращаясь к поэтике неомифологизма и стилизации фольклорно-сказовой традиции.

Бифуркационное потрясение, охватившее культуру конца XX в., проявляется в том, что в одной и той же картине мира, созданной современным автором, определяющим является как «запечатленное мгновение», так и целая вечность. Корреляция «мгновенье – вечность» у Ф. Ницше становится знаком нелинейной, циклической временной модели,

названной «вечным возвращением». Ницшеанский Заратустра, остановившись у ворот с надписью «Мгновенье», обращается к своему спутнику: «Взгляни <...> на это мгновенье! От этих врат Мгновенья уходит длинный, вечный путь назад: позади нас лежит вечность» [Ницше, 1990, т. 1, с. 112]. Метафора «вечного возвращения» передает ощущение лабиринтности жизни, поиска выхода из бесконечных ее коридоров, что отвечает, на наш взгляд, культурному запросу конца XX в. Как пишет Ю.Б. Боров, «начиная с 70-80-х гг. XX в. лабиринтность культуры с особой силой проявляется в самом бытии культуры» [Боров, 2003, т. 1, с. 11]. В художественных текстах этих лет лабиринтность воплотилась в топосах *перехода, квази, лабиринта* (такая образность даже отразилась в названиях произведений, например, в 1989 г. в СССР вышли кинофильмы «Вход в лабиринт» и «Стекланный лабиринт»).

И все-таки в идее лабиринтности заложена надежда на выход из кризисной ситуации. Уже Гегель как основоположник диалектической традиции понимания кризиса считал его одним из факторов социокультурного развития, включающим как деструктивные процессы, так и зачатки развития качественно нового состояния. В XX столетии эту мысль развивал М. Хайдеггер: «Поворот, превращающий опасность в спасение, совершается вдруг <...> Когда при повороте опасности молниеносно озарится истина бытия, высветится существо бытия. Тогда возвратится истина бытийной сути» [Хайдеггер, 1993, с. 256].

Идея кризиса как фактора развития утверждается и в современной постнеклассической науке, согласно которой хаос обладает конструктивными свойствами, способствующими переходу системы на новый уровень. Кризис современной цивилизации является своеобразными воротами в новый эволюционный цикл, связанный возникновением нового типа культуры. По мнению П.С. Гуревича, «кризис нередко сопряжен с самопознанием культуры, с обнаружением ее потенциала, возможностей внутреннего развития» [Гуревич, 2000, с. 39].

В эпоху кризиса объективное, рационально-логическое отношение к действительности уступает место субъективному: интуитивным прозрениям, законам вероятностной логики и логики дополнительности. Подобным отношением к миру характеризуется искусство, основная функция которого состоит в «уравновешивании человека с миром в самые критические и ответственные минуты жизни» [Выготский, 1998, с. 337]. Искусство представляется наиболее адекватной сферой обновления культурных и экзистенциальных смыслов, что связано с самой природой художественного образа – всегда символического, не отрефлексированного и многозначного. Еще И. Кант определял сущность творчества как стихию бессознательного, поскольку процесс «появления и соединения» образов и идей в голове художника происходит неосознанно.

В так называемые «стационарные», т.е. стабильные эпохи искусство развивается в рамках «культурного канона», включающего идеологию, мораль, религию, культурные традиции. В кризисные эпохи сдерживающие механизмы «культурного канона» перестают работать и искусство получает необходимую свободу. По-видимому, в искусстве человечество во многом обязано именно переходным эпохам, вызывающим к жизни нечто новое, которое впоследствии будет «владеть умами». Так, переходное, кризисное мироощущение, в котором настоящее определяется как «нечто преходящее», «текущее, какое-то вечное продолжение без начала и без конца», лишенное «подлинной завершенности, а следовательно, и сущности», будущее мыслится как «конец», «гибель», «катастрофа», а прошлое идеализируется, по мнению М.М. Бахтина, «проникает собою все высокие жанры античности и средневековья. Они настолько глубоко проникли в самые основы жанров, что продолжают жить в них и в последующие эпохи – до XIX века и даже позже» [Бахтин, 1975, с. 463].

Кризис политической истории в России конца XX в. стал катализатором процесса независимого развития художественного творчества, саморазвитие и самодвижение которого ранее, в советский период,

регламентировалось. Ценностно-смысловой вектор социокультурного кризиса направлен, прежде всего, в сторону дегуманизации и нравственного релятивизма. Однако искусство не останавливает поиск культурных опор для обретения человеком духовно-душевного равновесия. По замечанию психолога, «литература, даже говоря о пропасти небытия, может помочь выздоровлению общества» [Эриксон, 1996, с. 34]. В условиях кризиса художественная литература способна дать интегративную оценку современности и наметить перспективы развития человека и общества на основе гуманистического мировоззрения.

Автономизация литературы, ставшая следствием социально-экономического кризиса конца XX в., не привела в России к полному отчуждению писателя от новой реальности: ее «знаки» в тех или иных формах («социокультурный фон», «социальный тип», «язык», «авторская рефлексия» и др.) присутствуют в художественных произведениях. И вместе с тем в литературе и искусстве конца XX столетия особо актуальной остается проблема поиска новых средств выразительности, критического осмысления традиций, истощивших свои художественные и культурно-исторические ресурсы. Художественное произведение находится как бы в состоянии хаоса, выходя за рамки существующих стилей и форм, обнаруживая в себе сочетание элементов различных художественных систем.

Подобная стилистика наиболее последовательно реализуется в искусстве постмодернизма. Специфика постмодернизма состоит в легитимации мировоззренческих установок и средств поэтики, являющихся маргинальными, пограничными для традиционного искусства. О подобных пограничных явлениях культуры писал М.Ю. Лотман: «Тот камень, который строители сложившейся и стабилизировавшейся системы отбрасывают как, с их точки зрения, излишний и необязательный, оказывается для следующей за нею системы краеугольным» [Лотман, 1992, с. 92].

Специфическая мировоззренческая категория, отвечающая кризисному восприятию мира, в постмодернизме получила название «постмодернистской

чувствительности», подразумевающей «видение мира как хаоса, лишённого причинно-следственных связей и ценностных ориентиров, «мира децентрированного», представляющегося сознанию лишь в виде иерархически неупорядоченных фрагментов» [Ильин, 1996, с. 205]. Выражающий это мироощущение стилизованный код голландский исследователь Д. Фоккема назвал «нонселекцией». Нонселекция создает эффект «преднамеренного повествовательного хаоса, фрагментарного дискурса, свидетельствующего о восприятии мира как разорванного, отчужденного, лишённого <...> упорядоченности» [Соврем. заруб. литературоведение, 1996, с. 253], т.е. кризисного.

Очевидно, что для постмодернизма свойственна не просто переходность, а переходность, возведенная в принцип. Для изучения категории кризисного времени в современной русской прозе актуальность приобретают такие ключевые комплексы постмодернизма, как «ирония», «интертекстуальность» и «крах бинарных оппозиций», в которых проявляется его медиационная, посредническая роль, способствующая «снятию» кризисных проявлений. Отличительной особенностью постмодернистского понимания времени является устранение связанного с ним трагического пафоса, что выражается в минимизации утопических футурологических представлений и отказе от противопоставления «конечного и бесконечного», «современного» и «архаического» в человеческой культуре. При этом отмечается, что, по сравнению с западноевропейским, русский постмодернизм имеет несравненно более драматический и переломно-кризисный характер. В произведениях русских писателей постмодернистские приемы часто не только не уводят от реальности, но, напротив, резче высвечивают ее кризисную, «больную» природу.

Обновление образности у ряда современных авторов происходит за счет обращения к эсхатологическим, иррациональным пластам сознания. Художественную экспликацию иррационального в человеческом сознании

М.М. Бахтин определил как обращение к «темной памяти» о космических потрясениях прошлого и будущего. Поиск новых художественных форм обусловил возрождение гротеска как квинтэссенции древнейшей смеховой культуры, способной противостоять чужому враждебному миру кризисной реальности. Гротеск, как указывал М.М. Бахтин, «разыгрывает возврат на землю сатурнова золотого века, живую возможность его возврата» [Бахтин, 1990, с. 56]. Иррациональное, творческое сознание наиболее адекватно характеризует образ человека конца XX столетия. Художник, погружающийся в хаос перед новым обретением себя в сверхчувственном мире является ведущей фигурой переходной эпохи.

Наряду с иронией, гротеском, экзистенциальной и иррациональной образностью одним из ведущих средств художественного воплощения кризиса является собственно хронотоп кризиса. Хронотоп кризиса, по М.М. Бахтину, наряду с деструктивными смыслами («кризис», «падение») содержит и конструктивный потенциал («воскресение», «обновление», «прозрение»), что в русской классической литературе наиболее последовательно воплощено в романах Ф.М. Достоевского. Характеризуя хронотоп кризиса, М.М. Бахтин обращает внимание на специфику времени в нем, которое «в сущности, является мгновением, как бы не имеющим длительности и выпадающим из нормального течения биографического времени» [Бахтин, 1975, с. 397]. Если биографическое время исследует процесс жизни персонажа (иногда от рождения и до самой смерти), то кризисное время становится событийно-психологическим, изображающим переживание героем (или повествователем) коротких временных интервалов.

В истории русской прозы XX в. изображение героя кризисного времени характеризует произведения 1920–1930-х гг. В такой же ситуации кризиса, обусловленной социально-политическими переменами, окажется герой русской литературы в конце XX в. Словом «перестройка», знаковым для 1980–1990-х гг., характеризуется и ситуация 20–30-х гг. XX в. в рассказе М.

Зощенко, герой которого прямо заявляет: «Все-таки прошло не так-то уж много лет после перестройки» [Зощенко, 1989, с. 236].

Писатели пребывают в первой трети XX в., по выражению Э. Кассирера, «на грани двух эпох», остро переживая разрушение традиционной для России крестьянско-христианской культуры, испытывая разного рода эсхатологические предчувствия. К тому же в конце 1920 – начале 1930-х гг. завершается эпоха идейно-стилевого плюрализма в искусстве: власть начинает активно преследовать не только идеологическое, но и эстетическое инакомыслие. Год «великого перелома» – 1929-й – ознаменовал начало унификации литературы, переход на иные принципы, далекие от эстетических. Общность художественного «языка», проблематики и образов у таких писателей, как Е. Замятин, И. Бабель, Ю. Олеша, М. Булгаков, М. Зощенко, А. Платонов и др., связана с единым социально-историческим контекстом и общими ценностно-мировоззренческими установками.

Изображение кризисного времени и пространства стало одной из ведущих форм в творчестве названных писателей-«попутчиков», которое развивалось параллельно магистральному потоку советской литературы, ориентированному на идеологическую конъюнктуру, и в полемике с ним. Общими объектами полемики стали механистическая концепция «советского человека», внедряемая в массовом советском искусстве, риторика и декларативность советской газетной агитации и лозунгов. Обе линии русской литературы – «официальную» и «попутническую» – объединял тематический диапазон, который определялся социально-актуальными событиями и процессами пореволюционного периода (гражданская война, коллективизация, индустриализация, репрессии и т. п.). Но если пафос официально признанных произведений был исключительно героико-романтический, позитивный, то писатели противоположной линии наполняли свое творчество inferнальными смыслами, представляя драму новой советской эпохи проявлением трагизма и абсурда. «Картина мира выглядит едва ли не одинаковой и в прозе 30-х гг., и в прозе Л.

Петрушевской, Т. Толстой, В. Пьецуха, других современных авторов <...> Атмосфера эмоциональной нищеты, духовного голода, потеря индивидуального, тяготение к стандартному, трафаретному воспроизведены в творчестве А. Платонова, Л. Добычина <...> В сущности, они, как и Хармс с Зощенко, воплотили свой страх и ужас от всеобщей омассовленности», – отмечала С.С. Имихелова, подчеркивая сходство двух периодов в развитии литературы XX в. – 20–30-х и 80–90-х гг. [Имихелова, 1996, с. 37]. Мировоззренческие и художественные открытия русской прозы 1920–1930-х гг. были продолжены в конце XX столетия вполне закономерно – благодаря общности двух кризисных эпох [Голубков, 2006].

Справедливо в первую очередь выделить наиболее яркие художественные миры 1920–1930-х гг., созданные А.П. Платоновым и М.М. Зощенко. Кажущаяся, на первый взгляд, несхожесть Платонова и Зощенко, разнонаправленность векторов их художественного сознания, во многом определяется стереотипами их восприятия: репутацией соответственно «трагического» и «комического» авторов, прочно закрепившейся за каждым из них. Однако в поэтике этих писателей имеется много общего, на что в разное время указывали исследователи, например, Вяч. Вс. Иванов: «язык Платонова, предельно самобытный, сближает его скорее с Зощенко» [Иванов, 1999, т. 2, с. 474]; или М. Чудакова: «Платонов и был <...> тем “воображаемым, но подлинным пролетарским писателем”, которого столько лет “временно замещал” Зощенко» [Чудакова, 1979, с. 116-117]. А также Ю. Манн: «Произведения и герои таких великих художников XX века, как Чарли Чаплин, Кафка, Булгаков, Платонов, Зощенко <...> отстаивают права любой клетки, любого индивидуального существования» [Манн, 1995, с. 182]. Л.Ф. Киселева писала, что творчество Зощенко, Олеси, Платонова – это «мир прозы «сдвинутых вещей», «смещенных понятий» [Киселева, 1999, с. 163]. Сравнивала двух писателей Н. Корниенко: «Платонов и Зощенко писали “новых и неопикуемых людей” <...> никак не попадающих на “столбовую дорогу” истории» [Корниенко, 1995, с. 48]; а также А. Жолковский:



«Поднятие забрала двусмысленности превратило бы Зощенко в Платонова» [Жолковский, 1992, с. 56] и т. д.

В поэтике Зощенко и Платонова исследователи обнаруживают черты, которые составляют основу эстетики кризисной эпохи: сакрализация быта, предчувствие катастрофы, одновременное осуществление диаметрально противоположных стилевых интенций (материальной конкретности и метафизической семантики). Сквозную для русской литературы тему «маленького человека» авторы погружают в контекст экзистенциальной проблематики, возрождая при этом архетипы и исторически сложившиеся социокультурные типажи (в частности, трикстера и юродивого). Писатели реализуют единую модель героя: это персонаж, который стал свидетелем грандиозных перемен в стране и мире, но, по меткому выражению С. Эйзенштейна, «не заметил исторической даты, которую он задевает рукавом» [Эйзенштейн, 1964, т. 1, с. 214]. Принципиальная несовместимость героя с эпохой, с ее ценностными установками не столько осознается им, сколько ощущается на уровне подсознания.

Герои двух писателей – это люди с периферии «крупных революционных событий», чья жизнь очерчена границами бытового топоса *муравейник* – будь то общая коммунальная квартира или рабочая артель. Таковы у Зощенко «жертва революции» Ефим Григорьевич, «писатели-попутчики» Назар Ильич Синебрюхов и Иван Васильевич Коленкоров, а у Платонова – «самодельный философ» Фома Пухов, «деревенский дурачок» Кузя, «слабосильный и задумчивый» Воцев. Обращаясь к категориям кризисного времени и пространства, авторы изображают, как в черед «серых будней», в поглощающих жизнь «обстоятельствах» бытового обихода герой проживает свою экзистенциальную драму, вырастающую до уровня глобальной катастрофы. Так, в рассказе Платонова «Фро» отец героини в тоске по ушедшему времени хочет, чтобы дочь училась быть «мещанкой»: «те хорошие женщины были».

Внимание к мещанско-бытовой проблематике и актуализация паройкиальной модели хронотопа – одна из существенных черт советского искусства 1920–1930-х гг. Состояние хаоса, в которое революция, война и коллективизация ввергли человека, помимо А. Платонова и М. Зощенко, изображают Л. Грабарь («Лахудрин переулоч», 1926), К. Большаков («Сгоночь», 1927), П. Орешин («Людишки», 1927), Б. Губер («Осколки», 1927), Г. Никифоров («У фонаря», 1929); данная тема становится основной в прозе П. Романова («Звери», «Гостеприимный народ», «Рябая корова», «Нахлебники» и др. рассказы 1925-1927 гг.). В советском кинематографе этого периода развивалось психологически-бытовое направление («Ухабы», А. Роома, 1927; «Человек из ресторана» Я. Протазанова, 1927; «Груня Корнакова» Н. Эрка, 1936), вершиной которого стал фильм Б. Барнета «Окраина» (1933).

Погружение в частную жизнь, в атмосферу рынка, вокзала, очереди, сходки (типичные образы для реализации топоса *муравейник* в искусстве 20–30-х гг. XX в.) привело к обвинениям в мещанстве, бытовизме, фактографичности; произведения перечисленных авторов называли «кучей сырья, из которой волен брать каждый» [Зазубрин, 1927, с. 199]. В дискуссии о бытовизме принял участие и Е. Замятин, упрекавший своих современников в том, они «видят только тело – и даже не тело, а шапки, френчи, рукавицы, сапоги; огромный фантастический размах духа нашей эпохи, разрушивший быт, чтобы поставить вопросы бытия, – это не чувствуется ни у одного» [Замятин, 1999, с. 83].

Однако в психологически-бытовом конфликте произведений М. Зощенко и А. Платонова находит свое выражение авторское ощущение эпохи перелома, кризиса мировоззрения современника. По нашему мнению, обращение этих прозаиков также и к драматургии продиктовано общей для обоих авторов художественной задачей воплощения категориям кризисного времени и пространства, поскольку «драматическое действие не ограничивается простым и спокойным достижением определенной цели;

напротив, оно протекает в обстановке конфликтов и столкновений и подвергается давлению обстоятельств, напору страстей и характеров, которые ему противодействуют и ему сопротивляются» [Гегель, 1968, Т. 1, с. 219]. В пьесах Платонова («Дураки на периферии», 1928; «Шарманка», 1930; «Высокое напряжение», 1931; «14 Красных Избушек», 1933) и Зощенко («Уважаемый товарищ», 1929; «Свадьба», 1933; «Преступление и наказание», 1933; «Культурное наследие», 1933; «Неудачный день», 1934) воспроизведена эпоха острых противоречий в жизни советского человека, отразившаяся и в судьбах самих писателей.

Малые и средние эпические жанры, последовательно разрабатываемые Зощенко и Платоновым, являются не менее релевантными, чем драма, для реализации кризисного хронотопа, подразумевающего изображение решающих, судьбоносных событий на фоне других, связанных с обычным ходом времени. Архитектонически-устойчивыми признаками новеллы – репрезентативного жанра для прозы Зощенко являются краткость, «единство события» и «тотальность сюжета». Современный исследователь видит в этой тотальности деструктивное начало, поскольку «новелла <...> не в силах наметить пути конструктивного преодоления трудностей, которые она изображает» [Смирнов, 1993, с. 11].

В новеллах М. Зощенко кризисность времени и пространства проявляет себя в концепции разрушения базового для паройкиального хронотопа «семейного сюжета», что характеризует также прозу его современников – Е. Замятина, И. Бабея, Ю. Олеси и др. Данная тенденция стала отражением кризиса института семьи как основы традиционной культуры, отнюдь не способствующей укреплению советской идеологии, которая семейным отношениям предпочитала общественные структуры. У Зощенко сюжет семьи целиком включен в кризисный хронотоп. Так, его новелла о свадьбе кончается разводом («Свадебное происшествие»). Ошибка в расчете при женитьбе на «женщине-бухгалтере» заставляет одного из персонажей «чертовски мучиться, мечтая с ней разойтись» («Женитьба – не напасть, как

бы после не пропасть»). Семья для героев Зощенко – «тяжкое бремя» («Забавное приключение»). Однако это не мешает некоторым из них «иметь две семьи и быть сравнительно счастливыми» («Бедная Лиза»).

Сходное решение семейного сюжета видим у А. Платонова. Его «сокровенный человек», герой одноименной повести, «на гробе жены вареную колбасу резал, проголодавшись вследствие отсутствия хозяйки» [Платонов, 1991, с. 21], а маленькая девочка Настя отреклась от своей «матери-буржуйки Юлии» («Котлован»). Деструкция «идеи семейственности» станет позднее знаком русской прозы конца XX в. и послужит отражением тотальной разобщенности людей, сигналом разрушения человеческих отношений во всех сферах индивидуального и общественного бытия.

Конфликт ценностей и бытия героя воплощается в мотивах крушения иллюзий «всеобщего грядущего счастья» и абсурда окружающего мира, неправдоподобного и враждебного человеку. Если у Платонова абсурд лежит в основе большинства сюжетов («гроб-кровать» в «Котловане», перетаскивание деревьев как «непроизводящий труд» в «Чевенгуре», идеологический экзамен на профпригодность в «Сокровенном человеке» и др.), то у Зощенко алогичен сам язык. К примеру, в его новелле «Гримаса нэпа» перед читателем возникает абсурдная картина современной писателю реальности, где общечеловеческие ценности подменены соблюдением «уголовного кодекса труда». По законам абсурда строится и само повествование: «...сначала эта старуха в вагон влезла со своим багажом. А за ней этот тип со своими усиками»<sup>1</sup>. Этот синтаксический параллелизм уравнивает логически неравнозначные признаки наличия «багажа» и «усиков».

Абсурд внешней реальности актуализирует значимость внутренних переживаний героя, которым соответствует перцептуальная модель

---

<sup>1</sup> Зощенко, М. Голубая книга. Рассказы [Текст] / М. Зощенко. – М.: Правда, 1989. – С. 425. Далее в тексте произведения М. Зощенко цитируются по данному изданию с указанием страниц в круглых скобках.

хронотопа. Сказовая стилизация, к которой обращались и Зощенко, и Платонов, является одним из способов оформления перцептуального хронотопа. Кроме того, сказ воплощает чувство разрушения целостности бытия на уровне стиля, который М.О. Чудакова назвала «испорченным словом» [Чудакова, 1979, с. 57]. Повествовательная ткань сказовых текстов часто представляет собой коллаж дискурсов – языковой массив, организованный мозаикой просторечия, специальной, например, медицинской, научной или юридической лексики, блатного жаргона, канцеляризмов и вульгаризмов и др. Эмоционально-экспрессивный компонент подобной стилистики, часто заслоняющий, затемняющий наличный фабульный материал, также приводит к эффекту «деформации внешнего мира как деформации представлений эмоциями» [Голубков, 1992, с. 179]. Нарушение правил синтаксиса и грамматики декларирует отказ от рациональности, от логической «заданности» жизни, что особенно актуально в эпохи исторических потрясений.

Существование обычного человека в период глобальных социально-исторических изменений находит свое выражение и в образе трикстера, к которому часто тяготеет сказовый рассказчик. Образ трикстера был достаточно популярен в советской культуре 20-30-х гг. XX в. Как отмечает М. Липовецкий, «позиция трикстера оформлялась как ниша, обеспечивающая возможность существования внутри исторической ситуации и в то же время вне ее» [Липовецкий, 2009, с. 231]. Герои литературы и кино 1920–1930-х гг. – Хулио Хуренито, Остап Бендер, Воланд и его свита, Максим (фильм «Юность Максима»), Чапаев поражали своим «антиповедением»: реабилитировав фольклорно-мифологическую эстетику (прежде всего, героя русского народного театра Петрушку), они оказываются плутами и озорниками, т.е. трикстерами. Так, вспоминая работу над фильмом «Юность Максима», Г. Козинцев писал: «На память приходил старинный приятель: легкий человек, странник с дырявыми карманами, на первый взгляд, простачок, а то и дурачок, а на деле <...> хитрец, одурачивший барина и

генерала, перехитривший черта и даже безносую старуху с косою заставивший убраться восвояси» [Козинцев, 1982-1986, т. 1, с. 148].

Самореализация героя-рассказчика в «Голубой книге» Зощенко также приобретает трикстерски-эпатирующий характер. Неоднозначное речевое поведение рассказчика вскрывает его многоплановость – возможность предстать сразу в нескольких ипостасях: от растерянного обывателя до «мрачноватого философа жизни» [Жолковский, 1999, с. 308]. Совершенно серьезным тоном и, соответственно, нейтральным, литературным, языком рассказчик Зощенко подает «исторические материалы» под рубрикой «Смесь» в каждом из пяти отделов «Голубой книги». Перед нами человек с глубоким знанием истории и литературы, тонкий и образованный.

И все же не серьезность тона и правильная литературная речь являются «лицом» рассказчика. В характеристиках персонажа Зощенко, данных А.К. Жолковским, воплощена его вторая, сниженная, сущность: это «графоман», «маниак», «подражающий взрослым ребенок» [Жолковский, 1992, с. 77]. Такой стиль поведения особенно ярко проявляется в эпизодах комментирования вполне серьезных вещей. Так, рассказчик вначале дает как бы «историческую справку» о событиях 83 года до нашей эры, когда «римский император Сулла приказал истребить всех приверженцев своего врага Мária» и «назначил необыкновенно высокую цену за каждую голову». Затем этот факт «оживляется» следующим комментарием:

«– Сюда, что ли? С головой-то, – говорил убийца, робко стуча в дверь.

Господин Сулла, сидя в кресле и напевая легкомысленные арийки, просматривал списки осужденных <...>.

Раб почтенно докладывал:

– Там опять явились с головой <...>. Принимать, что ли?

– Зови.

Входит убийца, бережно держа в руках драгоценную ношу.

– Позволь! <...>. Да этой головы у меня и в списках-то нет.

– Извиняюсь. Не на того, наверно, напоролся <...>. Возьмите тогда вот эту головку.

Вот эта головка, без сомнения, правильная. Она у меня взята у одного сенатора.

– Ну, вот это другое дело, – говорил Сулла, ставя в списках галочку против имени сенатора. – Дайте ему там двенадцать тысяч <...>. Клади сюда голову. А эту забирай к черту. Ишь, зря отрезал у кого-то...» (с. 35).

Очевидно, что «автор» «Голубой книги», любитель «дурака валять» и «подшутить», разыгрывает шута «при дворе» официальной советской литературы. Он выступает под маской не в меру косноязычного («А люди как бы все-таки, чего бы там ни говорили, в некотором роде есть венец создания, а те (звери) наоборот» (с. 148)) писателя-сатирика, который с «залитым краской стыда и негодования» лицом подметает «железной метлой сатиры все, что еще можно подмести» (с. 104).

Амбивалентный герой ощущает себя эталоном и суммой всех противопоставлений с другими персонажами. От некоторых его монологов веет поистине театральной риторикой, как, например, в следующем случае: «Здравствуй, новая молодая жизнь! Вот теперь все принадлежит самим трудящимся, и поэтому мы надеемся, что все будет хорошо и что все рабские чувства и мысли, созданные мрачной историей <...> уйдут и исчезнут и никогда не будут больше унижать человеческое достоинство» (с. 104). В то же время эти патетические монологи выводят героя, занятого частной жизнью, на всемирную арену. Зрителями его индивидуальных спектаклей становится весь мир, все человечество.

Трикстерский элемент присущ и персонажам А. Платонова, что также релятивизирует картину мира в его произведениях. Типичным трикстером является, к примеру, Фома Пухов, герой повести «Сокровенный человек». Почти анекдотическая ипостась этого персонажа проявляется в ситуациях социальной идентификации, будь то его взаимоотношения с «институтом семьи и брака» или «классовое самоопределение». Так, по мнению Пухова, «человек, состоящий в браке, для друга и для общества – человек бракованный»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Платонов А.П. Вся жизнь: Сб. / сост. М.А. Платонова; предисл. Н.В. Корниенко. – М.: Патриот, 1991. – 367 с. – С. 86. Далее в тексте произведения А. Платонова цитируются по данному изданию с указанием страниц в круглых скобках.

Пухов не признает себя ни пролетарием, ни крестьянином. На вопрос экзаменатора «Любите ли вы, товарищ Пухов, пролетариат?» – он отвечает «Люблю», чтоб только «выдержать экзамен». И земля ему не нужна: «Гайки, что ль, сеять я буду?». В диалоге с комиссаром Шариковым Пухов наиболее ярко обнаруживает свою трикстерскую сущность.

«Как-то приехал Шариков и говорит сразу Пухову, как будто всю дорогу думал об этом:

– Пухов, хочешь коммунистом сделаться?

– А что такое коммунист?

– Сволочь ты! Коммунист – это умный научный человек, а буржуй – исторический дурак!

– Тогда не хочу.

– Почему не хочешь?

– Я природный дурак! – объявил Пухов» (с. 90).

Но, тем не менее, Пухов обладает сознанием художника: про снегоочиститель он говорит, что тот «гремит, как телега по кочкам». Он одушевляет весь мир вокруг себя: паровозы у него «бесятся» или «тихо сипят», а море «изнемогает». Внимание Пухова к обыденным мелочам жизни, оживление предметов и явлений наделяет их высшим смыслом, а его самого превращает в выразителя народной философии.

Как видим, образы, созданные русскими писателями 1920–1930-х гг. характеризует амбивалентная природа трикстера. В русской прозе конца XX столетия трикстерский архетип также будет востребован, прежде всего, в силу его амбивалентности и лиминальности. Об этом более подробно писал М.Н. Липовецкий: «Фольклорная модель трикстера породила целый ряд более поздних литературных и культурных типов, таких, как плут, пикаро, шут, клоун, самозванец и т.п.» [Липовецкий, 2009, с. 227].

В прозе Платонова находит свою реализацию и архетипический образ юродивого, который маркирован кризисностью и переходностью в не меньшей степени, чем трикстер. Различные модификации феномена юродивого встречаются почти во всех произведениях Платонова. Даже



«устроенный» чевенгурскими «душевными бедняками» коммунизм исследователи называют «юродивым», а Чевенгур – «обителью душевного равенства, монастырем абсолютного товарищества» [Семенова, 1989, с. 365]. Сам платоновский стиль, в основе которого лежит принцип семантической аномалии (ср.: «в клубе танцевало две пары людей», «произнести во рту», «отмыть на руках чистоту», «взрослые пожилые люди», «остановилась среди света», «музыка заиграла марш движения», «население коммунизма» и др.), очень емко охарактеризован С.Г. Бочаровым как «юродивая фраза».

Насмешки, избиения, приставания со стороны детей – «агиографические мотивы» – находим в рассказе Платонова «Юшка». Для героя юродивость – сознательно выбранная стратегия поведения: Ефим Дмитриевич «сам себя называл Юшкой», а обидчиков своих – «рóдными». И смерть он принял мученическую, как истинно святой человек. Но в мире Платонова – и художественном, и реальном – святость уже не была идеалом, а выглядела действительно «безответной глупостью».

«Нищий духом» Юшка, несомненно, блаженный. В Евангелии сказано: «Блаженны печальющиеся» (Мф. 5:4) – в глазах Юшки «всегда стояла влага, как не остывающие слезы»; «блаженны кроткие» (там же) – «от кротости Юшки взрослый человек приходил в ожесточение и бил его больше, чем хотел сначала» (с. 94). Однако в тексте понятия «юродивости» и «блаженства» существуют в виде каких-то словесных суррогатов: не «блаженный», а «блажной» (по В.И. Далю, «шальной, взбалмошный, своенравный»); не «юродивый», а «юрод» (почти «урод»). Мир платоновского слова вводит нас во внешнюю по отношению к герою реальность как реальность антиценностей, о чем свидетельствует искажение семантики синонимичных понятий «юродивый» и «блаженный». Автор же находится на стороне своего героя, считая, что одинокий, сирий и убогий «достоин не только жалости и готовности помочь. Он ближе всех стоит к

оборотной стороне жизни: его душевное переживание таит знание, касающееся всех и каждого» [Семенова, 1989, с. 329].

Можно заключить, что у русских писателей 20-30-х гг. XX в. наблюдается особое внимание к девиантным поведенческим моделям, апеллирующим к древнейшей архетипической образности. Изображение человека в ракурсе «сдвига» и «замещения» во многом определяет вектор развития художественности и у авторов конца XX в.

Особенностью художественных миров, созданных авторами первой трети XX в., является их гротескно-фантастическая природа. Исследователи отмечают, что уже к середине 1920-х гг. в среде российских писателей наблюдается особый интерес к бергсонианству, интуитивным, подсознательным проблемам бытия, а конец XX в. был означен новым взрывом интереса к подобным явлениям. Многие русские писатели 1920-1930-х гг. ставят под сомнение приоритет рационального начала в организации жизни. В произведениях этого периода значительную смысловую нагрузку несут аллюзии, сны, предчувствия, что определяет их принадлежность к модернистской парадигме. У писателей-модернистов сон в большей степени, чем у писателей реалистического направления, апеллирует к «темным» сторонам человеческой души и становится своеобразным художественным воплощением иррационалистической философии, в которой мир понимается как фантазмагория, иллюзия.

Для модернистского героя мир сна, грез вытесняет мир реальный, что приводит к деактуализации реальности: превращению бытия в нечто зыбкое, нестабильное. Подобное «кризисное» отношение к жизни является предметом полемики в диалоге рассказчика «Голубой книги» М. Зощенко с «представителем буржуазной философии». Вот реплики последнего: «Все игра <...> Вы хотите пустыньскую, но, в сущности, милую жизнь отдать за какой-то другой сон <...> У вас какое-то странное отношение к жизни – как к реальности, которая вечна <...> Все дым, сон, нереально» (с. 291).

Персонажа, рассуждающего таким образом, рассказчик Зощенко, безусловно, должен дискредитировать, что как будто и происходит: «Философ в сердцах бросает окурок на пол, плюет и уходит (с. 291). Однако на формальном уровне можно убедиться, что мысли философа близки рассказчику, поскольку, во-первых, в аргументацию философа включена фраза, не раз употреблявшаяся самим рассказчиком – «обувь стопчется по ноге». Во-вторых, последнее слово все равно остается за философом: «Да, но режим и воспитание в руках людей, а люди есть люди». И наконец, рассказчик сам осторожно признается, что «в этих словах есть доля правды».

В прозе Зощенко обыденность обнаруживает свое иррациональное содержание за счет обращения автора к мифу. Логика мифа обуславливает поведение модернистского героя, «движимого силами сверхчувственными или коренящимися в бессознательном, в реликтах неизжитых архаических представлений» [Гинзбург, 1979, с. 84]. Так, в ряде произведений цикла «Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова» Зощенко разрабатывает почти гоголевскую традицию изображения полуязыческих народных чудищ. В новеллах «Чертовинка» и «Гиблое место» местом действия является «пограничное пространство» леса, а персонажи и события кодируются мифологическим кодом: собака – оборотень, высокий лохматый человек без пальцев на одной руке – леший (деформация тела – знак «нечистой силы»), послереволюционный голод и мор в деревне – «порча» и т.д.

Проза А. Платонова в еще большей степени, чем зощенковская, ориентирована на миф. Поэтику Платонова характеризует «уподобление языка художественного текста мифологическому предъязыку с его «многозначным косноязычием» (В.П. Руднев) наряду с циклическим временем и игрой на стыке между иллюзией и реальностью, что составляет основные черты неомифологического сознания. Синкретизм неомифологического мышления у писателя проявляется на уровне стиля, наделяя его повышенной семиотичностью. Особую организацию повествования, создающую иллюзию «потока сознания», Платонов

использует в повести «Джан». Известно, что некоторые эпизоды рукописи повести первоначально не содержали знаков препинания. Их появление стало результатом редакторской правки, значительно упростившей смысл тех экзистенциальных вопросов, которыми задается автор.

По справедливому замечанию А.Ф. Лосева, не обязательно быть фрейдистом, чтобы говорить о действующих в душе иноприродных ей существах. Бессознательное проникает в сам метод писателя, отражая, в конечном счете, специфику искусства, которая, по Л.С. Выготскому, заключается в том, что и процессы создания искусства, и процессы пользования им оказываются скрытыми от сознания. Поэтому «детский дискурс» можно рассматривать как повествование на бессознательном уровне, так как «бессознательное душевной жизни и есть инфантильное» [Фрейд, 1989, с. 133].

В русле поэтики неомифологизма у Платонова реализуется такой топос кризисного пространства, как *переход*. Фантазмагорийность изображаемого мира создается посредством гротеска, воплощающего состояние незавершившейся метаморфозы. Так, Миша-молотобоец из повести «Котлован» – переходное существо, батрак и зверь одновременно. Причины символичности этого образа – классовая месть, которая, по Платонову, есть не осознанная деятельность субъекта, а ответ идеологическому давлению на область человеческого бессознательного. Для странствующего философа из «Чевенгура» Степана Копенкина топос *перехода* является единственной формой его бытия.

В современной прозе, как будет видно из дальнейшего анализа, обнаруживается немало мотивов топоса *переход* (от живого – к мертвому и наоборот), сравнимых с «обжитыми» гробами, «деятельностью» по воскрешению «умерших вещей» в «Котловане», смертью «из любопытства» в «Чевенгуре». Изображение человека, «раненного смертью», по мнению С.Г. Семеновой, вскрывает тайную сущность русской души – ее замороженность смертью [Семенова, 1989, с. 359]. Так, для героев рассказа А. Платонова

«Река Потудань» смерть становится основным условием обновления жизни, а образ реки – символом этого постоянного перетекания небытия в бытие. В самом названии реки – Потудань – целесообразно видеть композит *потусторонности* и стремления *туда*. Кажущаяся прозрачность данной трактовки названия реки затемняется тем, что на родине писателя существует реальная река с таким названием, этимология которого может быть самой тривиальной. Однако в контексте рассказа название приобрело смысл, указывающий на сопричастность человека иному началу в мире.

Река Потудань в произведении Платонова – это та «фигура раздвоения-антитезы» или, как ее еще называет О.М. Фрейденберг, «фигура симметрично-обратного повторения», которая является принадлежностью любого архаического сюжета, провозглашающего, что «смерть есть жизнь, а потому из жизни проистекает смерть, из смерти жизнь... Точки нет, остановки и завершения нет» [Фрейденберг, 1997, с. 229]. На мифологическую архаику «жизне-смерти» у писателей XX в. накладывается атмосфера философии экзистенциалистов и учения Фрейда, провозгласившего фундаментальность стремления человека к смерти, подчиненность «принципа удовольствия» влечению к танатосу [Фрейд, 1989, с. 424]. Психика сумеречного сознания играет огромную роль в художественном мире Платонова. Его герои постоянно находятся под влиянием трансцендентных сущностей из области бессознательного, которые не в силах подавить цензура «Сверх-Я». Поэтому они воспринимают жизнь и смерть в «нераздельно-неслиянном» единстве.

Активизация традиции платоновского неомифологизма на рубеже XX–XXI вв. объясняется сходным ощущением экзистенциального тупика, когда современные художники видят в мифе способность противостоять катастрофичности повседневной жизни, поскольку любая деталь или ситуация, пропущенная сквозь призму мифа, «вырывается из их обычного течения <...> и погружается в новую сферу, где делается понятным место каждой из них и становится ясной их дальнейшая судьба» [Лосев, 1994, с.

69]. Изображая мир, лишенный духовных основ, с помощью приемов поэтики неомифологизма, писатели раскрывают внутренний потенциал своих героев. В мифе эстетически выражается мир человеческих экзистенциалов.

В произведениях писателей-модернистов экзистенциальное мировидение реализует и образ безумного героя, который становится реакцией на окружающий мир абсурда. Так, в рассказе А. Платонова «Добрый Кузя» абсурден диалог между уполномоченным сельсовета Шумаковым и «слабоумным дурачком» Кузей, когда тот решает умереть, чтобы стать «более полезным», сократив общее число «едоков»:

« – Обожди, – предупредил Кузю Иван Петрович. – Обожди еще кончатся, подыши два дня. Кладбище-то у нас где? – до него шесть километров, а лошади все в поле заняты, у нас там главная забота, – на чем я тебя на кладбище повезу?»

– Я обожду кончатся, – произнес Кузя.

– Обожди, обожди, – попросил Шумаков. – Мы тебе потом за все сразу благодарность вынесем в постановлении...» [Платонов, 1991, с. 287].

Несмотря на анекдотичность образа Кузи, авторское отношение к этому герою наполнено сочувствием, что отвечает гуманистической традиции русской литературы, выражающей в данном случае и общественное мнение: как отмечает Ю.В. Каннабих, в России уже в XI в. на душевнобольных «смотрели, скорей, как на невольных жертв каких-то темных сил, чем как на активных сеятелей зла» [Каннабих, 1994, с. 82].

Можно сказать, что в изображении внешнего бытия героя как существования вне категорий сострадания, жалости и человечности у М. Зощенко и А. Платонова не исчезает русская гуманистическая традиция, поскольку методом писателей является стилевой контраст: показ бездушного, утратившего единство мира усиливает сочувствие к отдельному одушевленному человеку. Тем более он заслуживает гуманного отношения, что, живя в обстоятельствах отчужденности от Абсолюта, в богооставленном мире, он остро, часто неосознанно реагирует на бездуховность мира.

Итак, кризис не только разрушает, но и может создавать определенные возможности для дальнейшего развития различных систем. Релевантность

изучения художественного осмысления кризиса через пространственно-временные структуры текста определяется сущностью самого понятия кризиса, имплицитующего в своей семантике пространственно-временное содержание: кризис есть процесс, протекающий во времени и локализованный в определенном пространстве. Множество принципов классификации моделей времени и пространства обусловлено многоаспектностью этих феноменов. Концепция мифологического пространства-времени, противопоставленного нециклическим линейным моделям, остается наиболее значимой для гуманитарной науки. Пространственно-временные отношения, изображенные в русской постмодернистской прозе, можно представить тремя основными моделями – паройкиальной, перцептуальной и «творческой».

Культурно-эстетическое измерение кризиса определяется его социокультурной и психологической природой. Русская литература переломных эпох, какими, наряду с 1990–2000-ми, являются и 1920–1930-е гг., отражает кризисные процессы в отечественной истории и культуре, придавая им общекультурный характер. Именно в кризисные периоды, когда жизнь человека представляет собой череду потрясений и катастроф, осуществляется поиск новых духовно-нравственных ориентиров, активизируются механизмы ретрансляции культурной памяти, и концепция кризисного времени и пространства находит свое глубокое художественное осмысление в литературе и искусстве.

## ГЛАВА II

### КРИЗИСНОЕ ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО В ПАРОЙКИАЛЬНОМ ХРОНОТОПЕ РУССКОЙ ПРОЗЫ РУБЕЖА XX–XXI ВВ.

#### 2.1. Образы-топосы кризисного пространства в прозе В. Маканина

Творчество Владимира Семеновича Маканина (род. в 1937 г.) во многом определило облик русского литературного процесса конца XX – начала XXI в. Проза Маканина – своеобразный компромисс между традиционным реализмом, элементами условно-символической, притчевой поэтики и постмодернистским экспериментом. Для повествовательной манеры писателя характерно функциональное расслоение в структуре повествования, свойственное постмодернизму. Маканин следует традиции раннего русского постмодернизма, когда в хоре «голосов» одна из «партий» принадлежит автору («Москва – Петушки» В. Ерофеева, «Пушкинский дом» А. Битова), что подрывает «вымышленность» художественного мира и маркирует авторское сознание как кризисное.

По мнению ряда исследователей, произведения В. Маканина 1970–1980-х гг. позволили говорить об авторе как о «чутком социологе», «Колумбе “аварийного поселка”». «Коронная область писателя, – утверждала И.Б. Роднянская, – не психология, а социальная антропология, “социальное человековедение”» [Роднянская, 1986, с. 235]. Конец 1980-х гг. открывает новый период в творчестве Маканина, связанный с осознанием универсальных противоречий человеческой природы, выраженных в мотивах душевного разлада, деструкции внешнего и внутреннего пространства человека. Одним из первых об экзистенциальном характере маканинской прозы конца XX в. написал канадский славист Н.Н. Шнейдман, констатировавший, что «путем создания экзистенциального мифа Маканин в своих недавних произведениях сформулировал новую концепцию реальности» [Shneidman, 1995, p. 86].



Писатель конца XX столетия реализует концепцию образа современника, сформулированную еще С. Эйзенштейном, мечтавшим написать о «среднем человеке», который «совершенно непредусмотренным контрапунктом проходит сквозь великое время» [Эйзенштейн, 1964, т. 1, с. 214]. Рассматривая пространство-время «среднего человека» во всей полноте и специфике эпохи, Маканин, как и другие современные авторы, «легитимирует» ранее маргинальные для русской литературы темы – сферы интимной жизни, мира криминала, бизнеса и др. При этом писатель обращается к комплексу универсальных лейтмотивов, выводящих текст на уровень экзистенциальной проблематики. Так, Н. Иванова писала о свойственных герою Маканина «экзистенциальном отчаянии, напряженности чувств, интенсивности страданий» [Иванова, 1998, с. 201]. Отдельные аспекты экзистенциальной проблематики в прозе Маканина затрагивают такие исследователи, как Т. Климова, Р. Семькина, Г. Нефагина и др.

Экзистенциальная проблематика в произведениях Маканина реализуется в рамках паройкиального хронотопа, изображающего человека в бытовом пространстве, во взаимоотношениях с близкими людьми – живыми или уже умершими. Расширение и углубление паройкиального пространства-времени связано у Маканина с поиском незыблемых, фундаментальных основ человеческого бытия – одной из наиболее актуальных проблем эпохи масштабного культурно-мировоззренческого кризиса, постигшего современную цивилизацию. Показать прорыв героя к «последним обоснованиям и целям явления человека в мир» [Семенова, 2004, т. 1, с. 5] – главная Маканина, осмысливающего феномен духовности в экзистенциально-антропологическом аспекте.

В современном литературоведении сложилось мнение об экзистенциальном сознании, лежащем в основе художественного мышления русских писателей конца XX в. Ощущение зыбкости, нестабильности человеческого бытия выражается у современных авторов по-разному: посредством обращения к жанровым традициям мениппеи (Ю. Мамлеев, Л.

Петрушевская); через погружение героя в онейрическую реальность, «оттеняющую» трагизм его существования (М. Палей, Н. Садур). Пристальное внимание к проблеме отчуждения человека проявляет В. Пелевин. Последовательно выстраивают вокруг своего персонажа абсурдную реальность В. Ерофеев и В. Сорокин. Проблемы человека перед лицом вечности, значения экзистенциалов в человеческой жизни становятся центральными в прозе В. Маканина.

В структуре образа современного человека у Маканина значительную роль играют экзистенциальные категории, составляющие базовые онтологические переживания человека: свобода, сомнение, вина, смысл, тревога, одиночество, страх, смерть и др. Писателю присуще пристальное внимание к философии М. Хайдеггера. В повести «Утрата» (1987) показана связь экзистенциалов человеческого бытия с ментальными и социально-бытовыми структурами, что делает их онтологической призмой, преломляющей основные, «смысложизненные» вопросы человека.

Центральным топосом в пространстве «Утраты» является *переход*. Исходной точкой в сюжете повести служит конкретная местность – «кусочек российской истории»: вымершая, разрушенная до основания уральская деревушка, каких тысячи по всей России. Образ разрушенной деревни становится метафорой внутреннего пространства современного человека, утратившего цельность. Выход за пределы обыденного пространства актуализируется в повести за счет мотива коммуникации с умершими родственниками и «родичами».

Утрата – «растянутая во времени надчеловеческая духовная боль», которую герой в силу своей болезни проживает в разных ипостасях: то как живший 100 лет назад его земляк, легендарный «купчик» Пекалов, одержимо копавший туннель под рекой Урал и растерявший всех своих подручных, ставших почти его семьей, то как ходовая часть самолета «Як-77»,

утратившего способность к посадке<sup>1</sup>, то как автобиографический «человек, которому за сорок» и который «утратил корни и связь с предками»<sup>2</sup>. Переживание времени для героя – это и есть переживание его собственного существования. Г. Рейхенбах писал: «”Я существую” значит “я существую сейчас”, в некоем “вечном теперь” и чувствую себя тождественным самому себе в неуловимом потоке времени» [Рейхенбах, 2003, с. 129-130]. Структура феномена времени в повести включает в себя жизненное время человека и его эпохи (социально-исторической общности), субъективное время («психологическое дление») и время космическое («абсолютное»).

Лейтмотивом в «Утрате» звучит идея взаимообусловленности социально-бытового и онтологического времени, составляющих телеологическую константу, которая структурирует «общую картину мироздания» и придает ей «смысл в содержательном контексте конкретной духовной парадигмы» [Здерева, 2006, с. 113]. Такой духовной парадигмой в повести служит христианство в его «народной», апокрифической модели.

Мотивы времени в повести четко коррелируют с мотивом утраты, который может в аспекте социально-исторического времени вызвать «почвеннические» ассоциации, означая потерю связи времен, преемственности поколений. Оказавшись «на родном пепелище», среди остовов старинных домов, герой с болью в душе ощущает пропасть, которая отделяет его от некогда живших на этом месте родных по крови людей – от «рода».

Решение мотива утраты в контексте психологического времени ориентировано уже на постмодернизм с его идеей разорванного сознания и равноправных альтернативных реальностей. Здесь возникает образ некоего «Я», обитателя «палаты для послеоперационных шоковых». Бред и видения

---

<sup>1</sup> В данном мотиве прослеживается связь с ключевым для поэтики А. Платонова приемом «очеловечивания» машин, символизирующем процесс дегуманизации.

<sup>2</sup> Маканин В. Долог наш путь: Повести. – М.: Вагриус, 1999. – С. 408. Далее в тексте произведения В. Маканина цитируются по данному изданию с указанием страниц в круглых скобках.

этого персонажа вводят в текст повести внерациональные «смыслопридающие переживания» (Э. Гуссерль). Например, желание героя стать деталью машины или человеком из прошлого апеллирует к сложной философской проблеме понимания «Другого», означающем переживание этого «Другого» в собственном «Я».

Идея утраченной цельности существования современного человека воплощается в топике *переходности*, связи между многими реальностями, в которых свободно перемещается больное сознание героя. Больничные коридоры переходят в бесконечные лестничные марши какого-то жилого дома, и вся эта «коммунальщина» уводит героя в туннель под Уралом, прорытый Пекаловым.

Символичен гротескный образ «старика-туркмена», соседа героя по палате, у которого был «вполне современный и довольно распространенный сдвиг» (с. 426): ему казалось, что все часы показывают неправильное время. «Сверхчеловеческая» установка тургеневского Базарова «не зависеть от времени» оборачивается у героя Маканина маниакальным уничтожением всех попавших в поле зрения часов – даже нарисованных. Образ сумасшедшего старика служит «доказательством от противного» к основной идее повести: человек экзистенциален, поскольку он живет во времени. По мысли Ж.-П. Сартра, «Я имеет временной характер даже в самом бытии. Это значит, что Я не просто не боится времени, оно нуждается в нем для самоосуществления» [Постмодернизм. Энциклопедия, 2001, с. 568]. Эту позицию разделял М. Хайдеггер, писавший, что «времени нет без человека» [Хайдеггер, 1993, с. 80]. Потому-то маканинский автобиографический «человек за сорок» стремится «ворваться в туннель», слиться с общим временным потоком. Образ разрушенной часовни, изображающей «вознесение Пекалова», несет в себе заряд потерянной цельности и связывает героя с вечностью.

Космический смысл утраты в повести выводит к танатологическим мотивам. Смерть – один из ключевых человеческих экзистенциалов, роль

которого в кризисную эпоху конца XX в. с его эсхатологизмом несомненно возросла. Маканин отвергает секулярный подход к феномену смерти, исключая метафизику трансцендентного мира и ограничивающий смысл существования рамками физических величин. Подобное понимание смерти состоит в ее игнорировании, дезавуировании ее значимости по сравнению с жизнью. Писатель воспринимает смерть как *переход* в инобытие, достижимое на разных уровнях: биологическом (в жизни последующих поколений), творческом, теологическом (идентификация с трансцендентным началом – Богом, Абсолютом).

Танатологическая мотивика пронизывает повесть с самых первых ее строк. Первой «новостью» в пекаловском сюжете, открывающем повествование, становится очередной «упокойничек» – дело рук одного из бродяг, согласившегося воплощать в жизнь безумный замысел «купчика». Далее следует череда случайных смертей. Утонул сошедший с ума «копатель» Тимка; огромный валун придавил насмерть одного из трех «слепцов», сменивших бродяг; двое других, осуществив замысел Пекалова, погибли в болоте на противоположном берегу Урала. Умирает и сам Пекалов: как утверждают «поселковые люди», два ангела возносят его на небеса.

В христианстве посмертное бытие души (после физической смерти) связано с переходом в новое состояние: воскрешение – вечную жизнь или «вечную смерть». Данное понимание смерти делает ее залогом духовного роста человека, возможностью вырасти «в полную меру» – «в меру Бога». «Поместив» Пекалова в легенду, народное сознание придает высший смысл его, казалось бы, бессмысленной затее, видя в ней духовный подвиг самоотречения. Так «пьянь» и «во всем sereneкий» Пекалов оказывается святым, реализуя евангельскую идею о том, что «будут последние первыми, и первые последними» (Мф. 20:16).

В сюжете «наших дней» Маканин продолжает осмысление феномена смерти. Экзистенциал «смерть» является одним из модусов существования

«человека за сорок», конституирующей основой его «Я». В эпизоде, когда герой посещает заброшенное деревенское кладбище, ощутимо влияние хайдеггеровских установок о смерти как феномене жизни, являющейся латентной основой историчности Dasein («здесь-бытия», «экзистенции»). Могильные плиты, на которых с трудом читаются имена и даты, вызывают в сознании героя цепочку воспоминаний и фантазий. Но важнее другое: самоощущение героя, считающего себя здесь, на кладбище, «з а г р о б н и - к о м, слетевшей сюда душой» (с. 443). Смерть для героя становится неким смыслополагающим началом жизни. Неясные, смутные предчувствия героя на языке логики выразил П.А. Флоренский: «Движение жизни – это мерное умирание, вхождение, проникновение в смерть» [Флоренский, 2003, с. 413].

Движение «в глубь слоистого пирога времени» и «в даль» многочисленных иных реальностей, порожденных сознанием героя, метафорически изображает поиск человеком себя – своей «самости». Примечательно, что в своих поисках герой не уходит от мира, оставаясь открытым ему: он интересуется старинной легендой, стремится помочь чужой девочке (аллюзия на «экзистенциалиста» Достоевского), встречается с «друзьями детства». Согласно В. Франклу: «Если человек хочет прийти к самому себе, его путь лежит через мир» [Франкл].

В повести В. Маканина «Лаз» (1991) психологическое пространство персонажа, экзистенциалы заботы, страха, смерти, также осмысливаются посредством топике *перехода*. Писатель продолжает развивать сюжет подкопов, перемещений под землей, использованный им не только в «Утрате», но и в «Голосах» (1980) и уводящий, по-видимому, вглубь уральского горняцкого фольклора. В «Лазе» социально-критический пафос развенчания «замысла спасения мира устрояющей самочинной волей человека» [Франк] выводит к метафизическому обобщению об отношениях быта и бытия, духа и материи.

Согласно канону антиутопии, Маканин делит художественное пространство на два мира – «организованный» и «стихийный», которые в

повести соединены *переходом* – узким лазом. Путешествие между мирами через лаз как бы материализует символическое приобщение современного героя «Утраты» к прошлому – материализует метафизику «втискивания в новое пространство и остановленное время» [Пискунова, 1988, с. 48].

Стихийный «верхний» мир переполнен знаками российского постперестроечного социума и быта: телефонные будки с оторванными трубками, запертые магазины, насилие на ночных улицах. Время постоянных сумерек и ночи враждебно героям повести – интеллигенту Ключареву, его семье, друзьям. Это время бывших маргиналов, ставших теперь хозяевами жизни, что неоднократно подчеркивается в тексте. Оказавшись невольным свидетелем сцены насилия, Ключарев понимает, что его «героическое желание» вступить за женщину может обернуться «ножом под ребро», потому что полутьма – это не его, а «их час, это их время» (с. 39). Позже Ключарев наблюдает «крепкого мужичка» из тех, которых «боится милиция: «Сильный мужчина лет тридцати пяти. С лентой выскивающие жертву светлые серые глаза <...> Он выходит на одной из остановок, сходит в полутьму, как к себе домой. Его время» (с. 48). Толпа, реализующая биологические инстинкты, – вот истинный герой «верхнего» мира. Образ толпы принадлежит топосу *муравейник* – на что «работает» и актуализированное в этом образе животное начало.

В описании событий, происходящих с героем здесь, «наверху», предельно локализованных во времени и пространстве, проявляется одна из особенностей «маканинского письма», охарактеризованная А. Генисом как «кинематографический динамизм». Данный ракурс видения приводит к тому, что социально-психологическое время подвергается смысловой перегруппировке: прошлое и будущее деактуализируются, а настоящее обретает условную бесконечную длительность. В повести «Голоса» (1977) Маканин так передает это ощущение времени, испытанное героем, обреченным на казнь: «Воздушное пространство вдруг как бы расширилось, минута сделалась огромной, значительной» (с. 226).

Мотив минуты становится сквозным в повествовании о перипетиях Ключарева и его друзей в «верхнем городе». В мире после катастрофы только и осталось, что эта минута настоящего: «долгую печальную минуту» сидят Ключарев и Чурсины в память о своем погибшем друге; «долгая-долгая минута» тянется, когда Чурсин «взывает к окнам домов» в надежде получить ответ, как найти дорогу среди «бесконечных пустых дворов»; «нельзя упустить минуту, – размышляет Ключарев, протискиваясь сквозь сужающееся отверстие лаза, – камешек, прорвав кожу, может на чуть войти в рану, тогда хоть погибай» (с. 58).

Организованный «нижний» мир представляет собой зеркальное отражение «верхнего»: отдельные личности интеллигентов противопоставлены *муравейнику* – толпе маргиналов, яркий свет – сумеркам, многолюдье – пустоте улиц, изобилие – неустроенному быту, высокие слова – низменным поступкам. Обитатели «нижнего» мира близки и интеллигенту Ключареву социально и мировоззренчески.

Ритуализированной, культурной жизни подземелья противостоит не только стихийное движение толпы, но и подчеркнутая антиритуальность поведения жителей «верхнего города». В попытках Ключарева по-животному мимикрировать («сделаться меньше и незаметней») или соорудить для своей семьи запасную пещеру-нору реализуется мотив возвращения человека к докультурному первобытному состоянию, что было отмечено исследователями (например, Т.Н. Маркова называет маканинского героя «первобытным человеком новой формации» [Маркова, 2003, с. 228]). На наш взгляд, в данном случае следует говорить об образе исторически адетерминированного субъекта, носителя и выразителя кризисного сознания как сознания неадекватного, потрясенного.

Ключарев – «среднестатистический интеллигент», бывший скромный научный сотрудник – сквозной персонаж Маканина. Ключарев воплощает духовно близкий автору образ «частного человека», вынужденного решать важные, «глубинные» вопросы, обнаруживающие драму повседневного



человеческого существования. В отличие от персонажей «нижнего» мира, в которых автор актуализирует личностное ядро: сидя в кафе, герои регулярно информируют друг друга о своих предпочтениях, планах и ценностях, – Ключарев хоть и является интеллигентом, но существует в «верхнем» мире, где биологическое и материальное победило социальное и духовное. Маканин показывает процесс индивидуализации ценностных ориентиров, происходящий в условиях социального кризиса в жизни среднего, «массового человека». Так, привлекшие внимание Ключарева мысли «нижних» интеллигентов «о Достоевском, о нежелании счастья, основанном на несчастье других», «о русской крестьянской общине», отступают перед «конкретными мелкими заботами» героя: «чай, батарейки купить, керогаз» (с. 62).

Позитивная семантика телесно-иррационального начала, господствующего «наверху», находит свое выражение в образе Дениски, сына Ключарева. Отстающий в развитии подросток-великан остается «добрым мальчиком» с «благодарными глазами». Электрическому свету, заливающему «нижний» мир, Маканин противопоставляет «просветленный внутренний мир» мальчика; интеллигентской риторике – общение с сыном на уровне «чувств» и «какого-то тайного знания»; искусственному («устроенному») внизу – естественное наверху. Дениска требует постоянного ухода, который становится в повести воплощением ключевого человеческого экзистенциала – заботы.

Авторское негативное отношение к выхолощенной, беззаботной жизни «нижнего» мира прочитывается не только через ряд «сигналов» («переворачивание» традиционной вертикали «верх – низ», мотив нехватки воздуха «внизу», ассоциирующийся с кризисом духовной свободы – ср. мысль И.А. Ильина о том, что «свобода есть духовный воздух для человека» [Ильин, 1994, т. 1, с. 889]), но и звучит почти публицистически в эпизоде социологического опроса в кафе под землей. «Опрос до чрезвычайности прост. Если ты веришь в будущее своих полутемных улиц, ты берешь в

учетном оконце билет и уносишь с собой. Если не веришь – билет возвращаешь» (с. 72). Отношение к будущему экспрессионистически материализовано в образе «холма», выросшего из возвращенных билетов – «холма в человеческий рост».

В финале автор обращается уже к гротеску. Ключареву снится сон, в котором лаз сузился до отверстия, куда могут «протиснуться» только слова. И герой кричит «первое, что приходит ему на ум», в надежде, что «их ЭВМ» расшифрует «исповедальную неготовность» его слов – о темноте на улицах, «отменяющей человеческую личность». Но вместо совета, помощи снизу появляются «палки для слепых». И все же финал повести не оставляет ощущения безысходности. Символично пробуждение героя от кошмарного сна: его «с мягкой улыбкой» разбудил какой-то незнакомый человек. Таким образом, метафорическая семантика топоса *перехода*, выраженная в образе лаза, из философской плоскости (противопоставления личности и толпы, духовного и материального, рационального и бессознательного) перемещается в сферу человеческих отношений. Каждый человек способен открыть в своей душе лаз к Другому.

Герой стремится сохранить свое индивидуальное существование в форме настоящего, представляя себя некоей «непротяженной точкой», которая на бесконечной линии времени отмечает отсчет прошлого и будущего. Оставляя Ключарева во враждебном ему «верхнем» мире, автор постулирует идею суверенности личности. «Нижний» мир, лишенный заботы, страха и смерти, не приемлем для героя, поскольку в нем нивелированы и противоположные категории – полнота бытия, радость существования, в конечном счете, сама жизнь.

Мотив спасения человечества, сопровождающий образ «нижнего» мира, позволяет идентифицировать этот пространственный образ как принадлежность топоса *Ноев ковчег*<sup>1</sup>. *Ноев ковчег* пытается построить и

---

<sup>1</sup> Топос *Ноев ковчег* привлекал и внимание А. Платонова: его последним произведением стала пьеса с одноименным названием, опубликованная впервые в 1993 г.

Ключарев, когда роет недалеко от собственного дома пещеру на случай экстренной эвакуации семьи. Однако реальным *Ноевым ковчегом* для Ключарева оказывается пространство его дома – пусть полуразрушенного, лишенного электрического освещения, но сохраняющего статус домашнего очага.

Осмысливая феномен человека конца XX в., В. Маканин закономерно обратился к роману – большой жанровой форме, которая наиболее адекватно воплощает историческое время в целом и современную действительность в частности. Коллизия «человек – время» является сюжетообразующей в романе Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998), что подчеркивается уже самим названием произведения. Маканин интересуется феномен «резонанса личного времени с объективным (природным, социальным, культурным)», что является показателем «”встроенности” индивидуума в общее существование» [Плеханова, 2010, с. 91].

В образе главного героя романа, писателя Петровича, автор изображает человека «переходного» времени, которого характеризует неспособность адекватно реагировать на стремительные перемены отнюдь не прогрессивного характера. Неприятие нового и одновременное осознание необратимости его прихода составляет сущность современного кризисного сознания. Основным конфликтом в романе становится противоречие между человеческой природой и радикальными изменениями в социокультурной сфере. Маканин показывает, насколько удачными могут быть попытки примирения ценностей внутренней жизни героя и ценностей новой, постсоветской российской действительности. В образе Петровича, позиционирующего себя как «писателя-агэшника» в эпоху отсутствия андеграундного искусства, у Маканина вновь воплощается концепция исторически адетерминированного субъекта кризисной эпохи конца XX в.

Однако изображение человека андеграунда у Маканина – это и попытка преодолеть «измерение плоскости». В 1993 г. в своем эссе «Квази»

он писал: «Бытие (а с ним и Время) словно бы утратило глубину <...> измерение времени – плоскость» [Маканин, 1993, с. 124]. «Плоскость» Маканина созвучна концепции Г. Маркузе об «одномерном человеке», идее «поверхности» Ж. Делеза, характеризующей ситуацию постмодернизма, занятого моделированием в массовом сознании всевозможных «культурных заменителей», а также мыслям А. Ровнера о царящей повсеместно «плоскостной квазикультуре».

Хотя роман написан в конце 1990-х гг., в изображенном в нем социуме угадывается временной промежуток 1991-1993 гг.: времена массовых демонстраций периода «романтической демократии», танков на улицах Москвы, приватизации квартир и появления криминального «класса» «новых русских». Поведение Петровича также характеризуется некоторыми «анахронизмами». Так, автор заметно преувеличивает влияние КГБ в России конца 1990-х, когда «заставляет» Петровича убить «стукача» Чубисова, чтобы только уничтожить магнитофонную запись своих сказанных по неосторожности слов.

Эти, на первый взгляд, «хронологические ошибки» у Маканина становятся приемом письма. Суперпозиция, «наложение» времен в романе передает авторское переживание истории как личностного, субъективного духовного опыта «частного» человека, которого и представляет Петрович. Концепция времени у Маканина созвучна идеям Н.А. Бердяева: «Человек находится в историческом, и историческое находится в человеке. Между человеком и “историческим” существует такое глубокое, такое таинственное в своей первооснове сращение, такая конкретная взаимность, что разрыв их невозможен» [Бердяев, 1990, с. 14]. Об этом «таинственном сращении» не говорит, а «проговаривается» Петрович в своем обширном монологе.

Субстанциальность характера Петровича выявляется в соотношении этого персонажа с рядом «типов», предложенных автором в качестве «двойников» героя. Так, в образе родного брата Петровича Вени, гениального художника, доведенного «системой» до сумасшествия,

воплощена альтернативная судьба героя, так же шедшего на конфликт с властью. «Социальным братом» Петровича является Тетелин – «новый Башмачкин», традиционный «маленький человек». Но гротескная ничтожность Тетелина, вождеющего заветные брюки, лишь оттеняет осознанную униженность положения Петровича. О добровольной униженности личности писал В.В. Розанов: «Некоторые и притом высочайшие духовные просветления недостижимы без предварительной униженности; <...> некоторые “духовные абсолютности” так и остались навеки скрыты от тех, кто вечно торжествовал, побеждал, был наверху» [Розанов]. Самоунижение является сущностной чертой характера Петровича, исповедующего идеологию андеграунда.

Еще один «двойник» Петровича – бизнесмен Алексей Ловянников, «новый русский», который, как и Петрович, может претендовать на статус «героя своего времени». Ловянников – знаковый персонаж конца XX в., реализующий архетип трикстера. Поведению Петровича так же присущ трикстерский элемент, который и обеспечивает его «самость»: имея массу возможностей обрести семью, жилье, работу, Петрович всякий раз «ухитряется» остаться ни с чем. Примечательно фольклорное «самосравнение» Петровича в эпизоде его «бунта» в милиции: «Когда brave дружинники заталкивали меня за решетку, я <...> все задевал то той, то этой ногой косяк. Хитроумный Иванушка расставлял руки-ноги, мол, никак не пролезу в печь»<sup>1</sup>. Зато Ловянников, в отличие от обаятельных советских трикстеров 1920-1930-х гг., бессовестно использовавший Петровича в своих квартирных аферах, становится воплощением низменной человеческой природы. В Ловянникове Маканин изображает современного прагматического человека, который, элиминировав ценности, эмоции и чувства, становится активным творцом своей биографии. Сознание же Петровича изображается намеренно мифологизированным: герой

---

<sup>1</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени: Роман. – М.: Вагриус, 2003. – 480 с. – С. 69. Далее в тексте роман В. Маканина цитируются по данному изданию с указанием страниц в круглых скобках.

предпочитает полагаться на всемогущество Судьбы. Последнее обстоятельство делает его субъектом не социума или быта, но бытия. Так, социальный статус героя-бомжа приобретает глубоко символическое звучание, становится маркером «бездомности» в духовном мире современника.

В. Маканин продолжает в романе исследование онтологических связей между экзистенциалами современного человека. Мир Петровича реконструируют основные модели феноменологического осмысления ключевой экзистенциальной проблемы одиночества. Феномен «Homo Solus» («Человека Одинокого») в XX в. стал предметом исследования различных наук. Экзистенциал одиночества концентрирует проблематику смысла жизни в едином топосе «Я» – социокультурном, психологическом, онтологическом.

Маканин подробно исследует типы дистанцирования личности – свободное («уединение»), воплощаемое в линии Петровича, и вынужденное («изоляция»), связанное с сюжетом Вени. Если добровольное одиночество Петровича позволяет ему идентифицироваться с собственным «аутентичным Я», то для Вени его вынужденное одиночество становится воплощением негативного топоса *клетки*: для него возможно лишь отождествление себя с неким «пустым местом». Этот процесс с тревогой наблюдает Петрович: «Перестал, Веня, чувствовать тебя рядом. Ты один. Ты отдалился» (с. 80). Как и у сумасшедшего старика-туркмена из «Утраты», недуг у Вени связан с недоверием к часам. Безумие Вени символизирует «выпадение» из времени, полное растворение в бытии.

В сюжете Петровича – «одинокое мужчины, вне дел» (с. 128-129) – проявлено онтологическое значение одиночества, состоящее в его способности быть катализатором процесса самопознания, непрерывной душевно-духовной работы личности. Оставаясь один, Петрович во всей полноте ощущает свою экзистенцию как вину. «Чувство вины вдруг наваливается на меня из ничего <...> и обычно неясным образом связано с братом Веней. Я перед ним не виновен, это несомненно – но несомненно и чувство вины» (с. 128). Переживание вины как события, «имеющего

бытийный характер и существующего не в душе, а в бытии» [Бубер, 1994, с. 8], становится фактором духовно-личностной зрелости героя.

В своем одиночестве Петрович, по выражению Ж.-П. Сартра, «осужден на свободу» [Сартр, 1989, с. 320]. Символом этой «экзистенциальной» свободы в романе становится творчество, иногда просто – удачно найденное слово, образ («господин-удар», «мокрое, скользкое сердце», «кот ироничный» и др.). Статус писателя превращает Петровича в субъекта культуры, на что «работает» и полисемантическая кодировка этого образа. Так, Петрович является во многом героем, автобиографически близким его создателю, – 54-летним (на момент описываемого в романе 1991 г.) писателем родом с Урала. Очевидно, что мировоззрение Петровича в значительной степени основано на неординарном, напряженном личном опыте автора. Социальная кодировка образа Петровича состоит в изображении точных примет эпохи – очереди за сахаром, демонстрации, смены политической элиты. В линии взаимоотношений Петровича с его братом прочитывается мифологический код, реализованный в мотиве абсолютного Времени детства: «Брат словно бы пускал корни в детские годы, продвигаясь туда, как в загустевший земляной пласт – в глубокий слой, где глина и уже камень. Там время начиналось» (с. 98). Интертекстуальное заглавие вводит героя в пространство русской культуры, опосредованное, прежде всего, русской классической литературой.

Интертекстуальное название романа В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» делает русскую литературу наиболее продуктивным контекстом для прочтения романа. Ее знаки постоянно присутствуют в тексте. Заглавие романа соотносит героя не столько с лермонтовским Печориным (хотя здесь игра слов: ПЕТРОВИЧ – ПЕЧОРИН), сколько с героем «Записок из подполья» Ф.М. Достоевского. Персонаж Достоевского с «подпольем в душе» и «агэшник» Петрович сходны в одном: их конфликт с историческим временем имеет личный характер.

В отличие от своего брата Вени, Петрович не имеет биографии («свободен от прошлого»), а значит лишен укорененности в социально-бытовом пространстве. Свою жизнь он измеряет «большим пространством» русской культуры – об этом свидетельствуют многочисленные аллюзии и цитаты, намеренно введенные в названия глав: «Я встретил вас», «Палата номер раз», «Один день Венедикта Петровича» (не говоря уже о названии всего романа). По словам А. Архангельского, Маканин «как бы засылает героя-рассказчика в условное пространство русской словесности, где, как в литературном зеркале, отражается российская реальность 1990-х годов» [Архангельский, 1998, с. 182]. Так, убив человека, Петрович ощущает себя одновременно Раскольниковым с его «саморазрушением убийством», Пушкиным, целившим в Дантеса, несмотря на свое ранение («упавший, кусая снег, как он целил!») и Порфирием (тоже, кстати, Петровичем). Петрович реализует в жизни не только отдельные мотивы русской литературы (например, разговор с падшей женщиной после убийства), но сами ее духовные установки: герой сострадает (и брошенной собаке, и выброшенной из жизни женщине), испытывает вину перед братом, прощает человеческую подлость обитателям «общаги» и своему «благодетелю» Ловянникову.

Топос *муравейник* воплощается в романе Маканина в образах политической демонстрации, очереди, почти семейного сообщества писателей андеграунда, общежития. Последний образ наиболее ярко воплощает такой атрибут паройкиального хронотопа, как закрытость: чтобы «проникнуть» в закрытый мир «общаги» (купить там квартиру), бизнесмен Ловянников, «чужой», действует от имени Петровича, «своего» для обитателей общежития.

Автор изображает подробности бытовой жизни Петровича, его взаимоотношения с соседями, женщинами, братом Веней. Все эти бытовые подробности и становятся частью бытия Петровича. Маканин подчеркивает, что его герой принадлежит человеческому *муравейнику*. Примечательны размышления Петровича, стоящего в очереди: он сравнивает эффект



«приостановившегося времени» с обаянием «Черного квадрата» Малевича, одного из самых странных и обсуждаемых произведений русского искусства. Это полотно, по утверждению искусствоведов, является «артефактом, обладающим <...> непреходящей актуальностью» [Горячева, Карасик, 2007, с. 29]. Вербальная репрезентация «Черного квадрата», оптические образы и ассоциации, рождающиеся в сознании героя в момент восприятия картины, становятся средствами его психологической характеристики. Маканин предлагает развернутый экфрасис (описание живописного произведения в литературном тексте) «Черного квадрата», превращая его в значимый композиционный узел романа.

В обращении к экфрасису у современных русских писателей проявляется ощущение переходности, пограничности эпохи, фиксируемое в «моменте встречи двух художников на границе разных видов искусства» [Меднис, 2006, с. 67]. К примеру, в «Романе воспитания» (1994) Н. Горлановой и В. Букура сюжет строится с помощью живописного и кинематографического «кода»; в романе «Ермо» (1996) Ю. Буйда посредством экфрасиса мистифицирует произведения архитектуры и живописи; в поэтике рассказа Л. Петрушевской «Как цветок на заре» (2000) ключевую роль играет опера К. Сен-Санса.

Исследователи говорят о семантической двунаправленности экфрасиса, который воссоздает изображение объективно существующего художественного произведения и одновременно осуществляет его субъективную интерпретацию. Так, М. Цимборска-Лебода находит в экфрасисе «запечатленный <...> герменевтический акт» [Цимборска-Лебода, 2002, с. 65]. Поэтому для поэтики экфрасиса характерна «символическая глубина и многозначность» [Мних, 2002, с. 88], «подтекст» [Меднис, 2006, с. 67].

Экфрасис «Черного квадрата» в романе В. Маканина проецируется на специфику российской жизни и русской ментальности. В данном случае можно говорить об «экфрасисе-символе», когда живопись служит ключом к

познанию действительности [Нике, 2002, с. 127]. Осознание смысла «Черного квадрата» приходит к Петровичу «вдруг», но одновременно и подготавливается сюжетом. Герой воспринимает окружающее его пространство через призму квадрата, называя дом (квартиру), «квадратными метрами жилья», а коридор в общежитии – «шахматно-клеточным миром».

Стоя в очереди, Петрович приходит к мысли о «высоком смирении», которое воплощает «Черный квадрат». «Увы, – размышляет герой, – нам нужна перспектива; приманка, награда, цель, свет в конце туннеля и, по возможности, поскорей. В этом, и ни в чем ином, наша жизнь. В этом наша невоисточная суть: нам подавай будущее! <...> Потому-то черный квадрат Малевича – гениален; это стоп<sup>1</sup>; это как раз для нас и наших торопливых душ, это удар и грандиозное торможение <...> Отсутствие будущего во имя приостановившегося настоящего, это и есть очередь, ее идея, это и есть нирвана одной-единственной (можно черной) краски <...> Шажок за шажком, так и быть, стоишь и топчешься, растворенный в людях» (с. 61-62).

Вербализованная у Маканина корреляция «"Черный квадрат" – Восток» раскрывает причину неприятия картины западным сознанием с его прагматизмом и индивидуализмом, укоренившимися, к сожалению автора, и в русском человеке (что нашло свое яркое выражение в образе Ловянникова). Идея паузы, центральная в рефлексии полотна Малевича у маканинского героя, также противопоставлена европейской концепции «активного субъекта» (ранее, размышляя об Андрее Платонове, Петрович восхищается его принципиальным «не-писанием о любви», взятой писателем «минутой молчания», «паузой»).

По-видимому, кракелюры (трещины) на полотне Малевича стали для героя источником образов «тонких невидимых паутинок-нитей», «паутины света». Петрович «дорисовывает» картину в своем воображении: «И несомненно, что где-то за кадром луна. В отсутствии луны весь эффект. В

---

<sup>1</sup> Примечательно, что в повести И. Клеха «Светопреставление» (2003) упоминание о «Черном квадрате» происходит в главе «Тайм-аут», т. е. связано с той же, что и у В. Маканина, идеей паузы.

этом и сила, и страсть ночи, столь выпукло выпирающей к нам из квадратного черного полотна» (с. 61-62). Парадоксальные, на первый взгляд, образы луны, звезд, света, возникающие у героя при восприятии «Черного квадрата», становятся символами гармонии, которую человек обретает в своей духовной победе над хаосом тьмы – социальной и бытийной. Духовная, моральная победа над сложными, смертельно опасными «обстоятельствами» уже превращает Петровича в героя. Название романа и концепция персонажа у Маканина полемизируют с устоявшейся в мировой гуманитаристике XX столетия идеей принципиального отсутствия Героя в современном «массовом» обществе. Эту идею выдвинул Х. Ортега-и-Гассет, противопоставив элитарно-исключительную и «омассовляющую» разновидности духовной культуры: последняя и привела человека к потере индивидуальности. «Герои исчезли, остался хор», – заключает испанский философ [Ортега-и-Гассет]. С одной стороны, Петрович является типичным представителем человеческого *муравейника* – очереди, толпы на демонстрации, «общаги», сообщества «агэшников». С другой стороны, автор подчеркивает в своем персонаже и его иной статус.

Сознательно отказываясь быть героем своего социально-исторического времени (и при советской, и при прочей власти), Петрович вписывает себя в ряд литературных и шире – «культурных» героев. Статус «культурного героя» позволяет Петровичу осуществить труднейшую миссию, возложенную на человека конца XX в. М.К. Мамардашвили писал: «...есть времена, в которых подводится какой-то счет. И вот конец XX века есть время, когда по счетам приходится платить <...> XX век – век организованных иллюзий, организованных мифов, и, следовательно, та тяжесть, которая лежит на нас, состоящая в том, чтобы быть жестокими по отношению к самим себе, то есть идти до последней иллюзии, подлежащей уничтожению, возрастает <...> И этот труд прохождения есть то, что я называю героизмом» [Мамардашвили, 1997, с. 197, 206].

Петрович последовательно разрушает иллюзии и мифы XX в.: миф о гениальности андеграундного искусства («двадцать с лишним лет я писал тексты, и в двадцать минут я <...> перерос их, как перерастают детское агу-агу» (с. 57)); миф о «психушке» как о пресловутой палате («есть примета, *коридор* отделения <...> А когда коридора нет, из кинухи в кинуху кочует некая абстрактная “палата номер шесть”» (с. 120)); миф о недалеких «стукачах» КГБ – «не один я рот раскрыл, едва Чубисов заговорил о Кандинском» (с. 234) и т. д.

Как видим, в романе «Андеграунд, или Герой нашего времени» В. Маканин изображает своего героя как субъекта фундаментальной культуры. Целостность русского культурного пространства, воссозданного в романе, противостоит дискретности социально-исторического и замкнутости семейно-бытового времени. Выбор маргинального героя символически изображает процесс маргинализации духовности в современной «экранной» культуре. Личностное развитие Петровича осуществляется в поиске его «персональности» в пространстве русской культуры. Накопленный индивидуально-психологический и социальный опыт Петровича, его ценностные приоритеты, преломляются сквозь призму ценностей русской культуры, отграничивающей «значимое» от «несущественного».

Итак, погружая героя в социально-бытовой хронотоп, В. Маканин раскрывает в нем не столько психофизическую, «витальную» данность, сколько мир имманентных человеку экзистенциалов – его неналичное, сущностно-несубстанциальное бытие. Обращаясь к игровой поэтике, Маканин, посредством реализации топосов *муравейник*, *переход*, *Ноев ковчег*, соотносит социально-бытовое и сферу культуры, подвергая своеобразной ревизии стереотипы и ценности последней.

## 2.2. Художественное воплощение идеи нестабильности кризисного мира и человека в произведениях Ю. Мамлеева

Идея метаморфозы становится одной из центральных в гуманитарной науке конца XX столетия. В этот период закрепляется новая научная парадигма, сформулированная в книге И. Пригожина и И. Стенгерс «Новый альянс: Метаморфоза науки», вышедшей в СССР в 1986 г. под названием «Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой». Мысль о метаморфозе как основе новой гносеологии развивал М. Фуко, считавший, что для познания истины субъект «должен сам превратиться в нечто иное»: ценой постижения истины, по М. Фуко, является «обращение субъекта» [Фуко, 1991, с. 139].

По нашему мнению, актуальность идеи метаморфозы отвечает сущности кризиса, подразумевающего преобразование, превращение «системы» в нечто новое. Топос *переход* в русской прозе рубежа XX–XXI вв. получает яркое воплощение в мотивах, тяготеющих к мифологической метаморфозе. Согласно В. Иванову, одними из наиболее характерных видов мифологических метаморфоз являются оборотничество и смерть как переход в царство мертвых, «допускающий длинный (в принципе бесконечный) ряд метаморфоз» [Иванов, 1988, т. 2, с. 148]. Сущность кризисного пространства и времени наиболее полно воплощают сквозные для современной русской прозы мотивы метаморфозы: оборотничество, метемпсихоз, преобразование и др. Эти мотивы являются сюжетообразующими в современной прозе. Так, в романе В. Шарова «До и во время» (1993) центральный персонаж Жермена де Сталь обладает магическим даром самовозрождения, преодоления собственной смерти, что позволяет ей прожить три жизни. В романе В. Сорокина «Голубое сало» (1999) Сталин, пытаясь получить мировое господство, вкалывает себе в мозг секретное вещество и превращается в слугу ничтожного «красавчика» из будущего. Метафизический «сдвиг» характеризует повествование Е. Шварц («Трогальщик», 2003), А. Волоса

(«Маскавская Мекка», 2003) и др. Художественное осмысление метаморфозы как «кода» российской культурной ситуации конца XX столетия выливается в искусстве в стремление к преобразению, перерождению самого бытия и его природы.

Реализация топоса *переход* посредством мотивов метаморфозы становится ведущим средством создания художественной реальности в произведениях Юрия Витальевича Мамлеева (род. в 1931 г.). Обращаясь к поэтике мифологической метаморфозы, писатель активно использует энергию мифологического слоя современной культуры, в которой крушение «советской мифологии» привело к эскалации собственно мифа.

Тесная связь обыденного сознания с мифологией определяет обывательское восприятие 1990-х гг. как «посвятительного ритуала, действие которого охватывает и каждого индивидуума, и все сообщество в целом» [Липовецкий, 2008, с. 448]. Распад СССР воспринимался в массовом сознании почти эсхатологически, поскольку сама советская идеология была пропитана мифом, на что обратил внимание А. Лосев: «С точки зрения коммунистической мифологии, – писал ученый, – “копошатся гады контрреволюции”, “воют шакалы империализма”, “оскаливает зубы гидра буржуазии”, “зияют пастью финансовые акулы” и т.д. Тут же снуют... “разбойники с моноклем”, “людоеды в митрах”... везде тут “темные силы”, “мрачная реакция”, “черная рать мракобесия”» [Лосев, 1991, с. 97].

Иррациональная, мифопоэтическая направленность ценностного вектора характеризует большинство произведений Ю. Мамлеева. В основе его неомифологического «проекта» лежит комплекс идей о сакрализации бытового пространства, «вещного» мира. Телеология эстетического поступка у писателя связана с попыткой преодоления границ между «сакральным» и «профанным», переход между которыми возможен лишь посредством обязательных метаморфоз.

Отметим, что проза Ю. Мамлеева продолжает мистико-абсурдистскую линию русской литературы, представленную творчеством Н.В. Гоголя,

Ф.М. Достоевского, А.П. Платонова и др. Н.В. Гоголь, изобразив «мертвые души», буквально заглядывает в метафизическое инобытие, которое оказывается не где-то за пределами реальности, а в самом человеке. В «выпавшем» из эстетической парадигмы XIX в. «фантастическом реализме» Ф.М. Достоевский проводит «фундаментальную и ключевую» мысль о том, что реальность причудливее и фантастичнее любого вымысла. Как интермедийные параллели с «гоголевско-достоевской» традицией в произведениях Мамлеева могут быть рассмотрены мотивы мистического преображения человека, метафизического путешествия; образы мудрствующих младенцев и «великих старичков», оживших покойников («живого кладбища»), бездны.

«Медиационное мышление» современного автора позволяет сопоставить его творчество и с традицией А. Платонова. Сущностью многих платоновских персонажей является процесс незавершившейся метаморфозы. Таковы, например, «жена-невеста» Люба Кузнецова («Река Потудань»), «живущий изнутри могилы» герой рассказа «Седьмой человек» или «Миша-молотобоец» из повести «Котлован». Изображает Платонов и особое состояние сознания персонажа, трансформацию его в «сверхсознание», позволяющее «видеть оба пространства – вспухающее теплое озеро чувств и длинную быстроту мысли» («Чевенгур») [Платонов, 1988, с. 161]. Эти и другие открытия А. Платонова преломляются в прозе Ю. Мамлеева.

Проза Мамлеева посвящена единой теме экзистенциального ужаса, охватывающего субъекта на стадии пострационального познания. Персонаж Мамлеева переживает кризисное время как «пороговую» ситуацию, связанную с вторжением в его жизнь стихии потустороннего. Предметом изображения у писателя являются «альтернативные» формы сознания, позволяющие прожить в бытовой реальности иную жизненную версию. Взгляд на мир с точки зрения пострационального сознания дает автору возможность создать модель мифологического «топологического бытия», в котором «все связано со всем».

В произведениях писателя основной мифологический конфликт сакрального и профанного реализуется в оппозициях «дух – плоть», «реальное – потустороннее», «норма – аномалия», а также в ряде ситуативных мифологических мотивов-констант: послесмертное существование, безумие, хохот, метаморфоза и др. Для крупной прозы Мамлеева характерно тяготение к мифологизированному жанру «метафизического триллера», в котором видения и откровения персонажей переплетаются с держащим в напряжении сюжетом.

В условном сюжете произведений Мамлеева всегда наличествуют четкие социокультурные маркеры эпохи. Например, само название цикла рассказов и новелл «Конец века» (1999) отражает как реальные хронологические вехи описываемых событий, так и мифологичность авторского мышления, его цикличность: название указывает на завершение определенного цикла. Основным хронотопом в цикле является паройкиальный, представленный топосом *муравейник*: местом действия, как правило, оказывается коммунальная квартира. Обращение писателя к игровой поэтике (приемам интертекста, каламбура, стилизации) преобразует реальность семейно-бытового мира: в привычном постсоветском пространстве изображается вторжение иной реальности. К событиям одного ряда относятся, например, получение зарплаты чайниками и визит в дом мертвеца («Валюта»), исчезновение денежного вклада вместе с банком и шевеление могил («Живое кладбище»).

В рассказах этого цикла, как и в большинстве других текстов Мамлеева, наиболее значимым является интертекст произведений Ф.М. Достоевского. Это связано с тем, что специфика прозы Мамлеева определяется тяготением к мениппее, рецепция которой для русских писателей опосредована творчеством Достоевского. Так, в рассказе «Крутые встречи» Медведь, проведший в аду «лет восемьсот», признается в любви к Богу – совсем, как атеист из анекдота, рассказанного чертом Ивану Карамазову: атеист прошел во мраке квадриллион километров и, несмотря на



это, пропел Богу «осанну» («Братья Карамазовы»). Герои рассказа «Случай в могиле» слышат голоса, доносящиеся из могил – точно так же, как это происходит в рассказе «Бобок»; рассказчик из «Людей могил», мечтающий о создании рая на другой планете, аллюзивно воспроизводит образ персонажа (тоже рассказчика) из «Сна смешного человека» и др.

Игровое содержание интертекстуальных образов и мотивов у Мамлеева связано с общностью художественных задач авторов конца XX в. и их предшественников. Тютчевский интертекст, например, указывает на близость современному автору идей Ф.И. Тютчева о нецельности человека, трагичности бытия. Так, герой рассказа Ю. Мамлеева «Бегун» Вася Куролесов, совершая путешествия в иные миры, по-тютчевски признается в любви к хаосу, называя его «родимым» (ср. хрестоматийное стихотворение Ф.И. Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной?..»). В своем рассказе Мамлеев обращается и к гоголевскому интертексту: его герой совершает «кавалеристскую поездку» верхом на «бабе», напоминая Хому Брута из повести Н.В. Гоголя «Вий». Логика цитирования здесь обусловлена воссозданием картины мистически-иррационального бытия и его восприятия через призму кризисного помутненного сознания.

В рассказе «Прыжок в гроб» прием буквализации метафоры удваивает сюжет, вызывая ассоциации с известными текстами русской литературы. Героиня Мамлеева Екатеринушка пытается спастись от трудных «перестроечных» времен. Метафорический «футляр» чеховского Беликова для Екатеринушки обретает материальное воплощение в образе гроба, который она «обживает», словно персонажи «Котлована» А. Платонова. При этом героиня, находясь в гробу, не испытывает особого страха, потому что комната, в которой она жила, была похожа на гроб, как у Раскольникова. Весь этот ассоциативный направлен на создание топоса *клетка*, подчеркивающего замкнутость «паройкиального существования» героини.

Игровой контекст прозы Мамлеева, на наш взгляд, создает саму атмосферу нестабильности и амбивалентности бытовой реальности, которая

является предметом изображения в прозе писателя. Мотивы и образы цикла «Конец века» воплощают незавершившийся процесс *перехода* между «профанным» и «сакральным», некое мифологическое пограничье. На уровне языковой деривации идея пограничья выражена в активном использовании префиксоида «полу-». Ср.: «полубезумный», «полустарушка», «полудоктор», «полуновый», «полуэмигрант», «полунебытие» и др. Семантику мифологического пограничья несут и соответствующие пространственные образы (лес, кладбище, пивная), и образный ряд героев (оборотень, колдун, невеста, жених, старик, ребенок). Дети у Мамлеева – непосредственные носители сверхсознания, будь то остановившийся в развитии и навсегда оставшийся младенцем Никифор («Прыжок в гроб») или «недетская девочка» из рассказа «Люди могил», глаза которой «приковывали к себе своей черной пустотой».

Исследователи, занимающиеся творчеством Мамлеева, отмечают, что мистическое событие у этого писателя не замыкается на самом себе, но выполняет определенную художественную задачу. Как пишет А. Дугин, «у Мамлеева за видимым мракобесием явно проступает какая-то нагрузка, какой-то невероятно важный смысл, какая-то жуткая истинность» [Дугин]. О природе этой «истинности» размышляет О. Дарк, считая, что персонажам Мамлеева «страшна не боль, холод, голод <...>, а разверзшаяся внутри и рядом бездна» [Дарк, 1992, с. 220]. На наш взгляд, в основе мистических построений автора лежит идея воссоздания нестабильного бытия кризисной эпохи конца XX столетия.

Разорванное мироощущение современного человека Ю. Мамлеев воплощает в образе особого героя, совмещающего в себе зощенковский тип «простого малого» (ср. наблюдение Н. Елисеева о том, что персонажи Мамлеева «рассуждают на мещанском зощенковском волапюке» [Елисеев-2]) – обычного жителя «коммуналки», работника «небольшого учреждения», и платоновского сюрреалистического человека. Последнее позволило М. Одесской увидеть в герое Мамлеева «урода <...> с деформированной

психикой, звериными инстинктами, исступленным до слабоумия страстями» [Одесская, 1992, с. 4].

В обращении Мамлеева к характерному сказу в зощенковском варианте также проявляются игровые стратегии стилистики писателя. О.В. Якунина отмечает, что в случае с Мамлеевым «перед нами не чистый сказ с его социально определенным рассказчиком, а нетелесный речевой конструкт» [Якунина, 2010, с. 112], что, по мнению исследователя, сближает повествовательную манеру Мамлеева со стилем А. Платонова.

Поскольку художественные системы А. Платонова и М. Зощенко во многом сходны, в созданном современным автором «речевом конструкте» целесообразно увидеть и зощенковский «след». Формирование стиля в прозе Ю. Мамлеева было связано с активными поисками в области нарративных стратегий. В «Ранних рассказах» и «Южинском цикле» повествование организовано как «социальный сказ», в центре которого – определенное языковое сознание, отражающее социальный быт «изнутри».

Ю. Мамлеев строит повествование в зощенковском «кухонном» стиле, создающем образ рассказчика-обывателя, жителя *муравейника*, с претензией на роль философа. Как и другие современные авторы, Мамлеев в игровой форме указывает на М. Зощенко – своего скрытого адресата. Вот как соотносятся названия произведений Мамлеева и Зощенко: «В бане» – «Баня», «Голубой приход» – «Голубая книга», «Жених» (у обоих авторов), «Происшествие» – «Происшествие на Волге», «Отдых» – «Чудный отдых» и др. Рассказ Мамлеева «В бане» интертекстуально утрирует мотив использования бани «не по назначению» из хрестоматийной зощенковской новеллы: «стирка» вместо мытья у Зощенко превращается у Мамлеева в «оргию». В финале Мамлеев «обнажает» основную идею новеллы Зощенко: мысль об абсурде миропорядка ярко проиллюстрирована сценой поедания головы мокрой кошки одним из героев и комментарием рассказчика: «это был его способ прожигания жизни».

Вот почему в потоке речи рассказчика Мамлеева свободно «уживаются» такие полярные лексемы и фраземы, как «чаевничать», «сумление» и «поле измененного смысла» («Новые нравы»); «стаканчик водочки», «падла» и «идиллия», «коллега» («Вечерние думы»); «навернуть по харе» и «в преддверии нового тысячелетия» («Стуки и страхи») и т. п.

Игровая поэтика произведений Мамлеева оттеняет их деструктивное содержание, которое несут, главным образом, мистические мотивы. В цикле «Конец века» сквозными являются мотивы метаморфозы, характеризующиеся негативной семантикой. Метаморфоза у Мамлеева фиксирует процесс деградации современного мира и человека, как это показано, к примеру, в новелле «Жу-жу-жу». В центральном мотиве этого текста – превращении человека в насекомое – в игровой форме буквально воплощена топика *муравейник*. Сюжет новеллы вызывает аллюзии с известным произведением Ф. Кафки – новеллой «Превращение», герой которой, проснувшись однажды утром обнаружил, что он у себя в постели превратился в ужасное насекомое. Однако у Кафки показан абсурдный герой, который живет в абсурдном мире, но трагически сражается с ним, пытаясь выбраться в мир человеческих существ. В преображении же мамлеевских персонажей – миллионеров Б.У. и Майкла Харриса, жителей американского мегаполиса-*муравейника*, трагическое начало целиком заслоняется гротеском (в самих инициалах героя – «Б.У.» – сквозит авторская ирония, поскольку данное сокращение вызывает ассоциации с общеупотребительной аббревиатурой «бывший в употреблении»).

Дабы облегчить свой уход в мир иной, смертельно больной Б.У. намеренно пытается стать мухой, проходя для этого серьезные тренинги под руководством «знаменитого психоаналитика» Чарльза Смита. Смит «проповедует» своему пациенту: «вспомните вашу деятельность, ваши выступления, снимите с них покров человеческой речи, и что получится: жу-жу-жу. Ну, я не считаю там факты, а по внутренней сути вам легко перейти к этому жу-жу-жу. Я, конечно, чуть упрощаю, но ведь сейчас мы все

упрощаем, даже Платона и Шекспира. Вот какой метод я вам советую: сидите в кресле, ни о чем не думайте и считайте себя мухой. Причем как можно более искренне и полно. Жу-жу-жу. Вам будет комфортно, и смерть вы встретите без проблем. Жу-жу-жу»<sup>1</sup>.

Авторской иронией пропитаны советы психоаналитика о роли телевидения в этом «процессе»: Смит рекомендует Б.У. «включать телевизор, особенно культурные программы, и, глядя на них, внушать себе свое тождество с мухой», поскольку эти программы «так подавляют высшие нервные центры, что у зрителя тождество с мухой или подобными ей существами пойдет эффективней и как-то бодрее» (с. 170-171). Так пелевинский «Номо Zappiens» превращается у Мамлеева в тривиальное насекомое, которое, в конце концов, даже не заметило своей собственной смерти.

История Б.У. вспоминается решившемуся на суицид банкроту Майклу Харрису. Выпрыгнув из окна небоскреба, Харрис как «добрый христианин» в последнее мгновение перед смертью ожидает увидеть Свет. Однако автор отказывает герою в просветлении: вместо Света «навстречу душе Майкла – или внутри его души – летела огромная черная Муха. “Жу-жу-жу. Жу-жу-жу”, – жужжала она». И душа Майкла «с радостью превращается в эту муху» (с. 171-172), воплощая евангельское «и как ты веровал, да будет тебе» (Мф. 8:13).

Апология мотивов метаморфозы связана у Мамлеева с их сакрализацией, обеспечивающей вхождение героя в сферу метафизики и постижение им сокровенных, не доступных рациональному сознанию, истин. Прежде всего, метаморфозу претерпевает сознание героя, превращаясь, с точки зрения обывателя, в сумасшествие. Автор опирается на романическую трактовку безумия, подразумевающего в силу своей парадоксальности

---

<sup>1</sup> Мамлеев Ю. Конец века: цикл. – М.: Вагриус, 2003. – С.170. Далее в тексте рассказы Ю. Мамлеева цитируются по данному изданию с указанием страниц в круглых скобках.

возможность контакта человека с иной реальностью.<sup>1</sup> Связь мистических мотивов и безумия характеризует такие классические тексты русской литературы, как «Пиковая дама» А.С. Пушкина, «Штосс» М.Ю. Лермонтова, «Бобок» Ф.М. Достоевского, «Черный монах» А.П. Чехова, «Мелкий бес» Ф.К. Сологуба, «Красный смех» Л.Н. Андреева и др.

Сумасшествие героев Мамлеева часто представляет собой проявление сверхсознания. Однако в некоторых случаях писатель употребляет лексемы «слабоумный», «полоумный», «сумасшедший» в их обычном, негативном значении, в частности, для характеристики культурно-исторической ситуации конца XX в. Так, героиня рассказа «Свадьба» «старушка Анатольевна» сокрушается: «До чего мы дожили у нас в Советском Союзе... Сумасшедшие все какие-то. Не иначе как конец света приближается» (с. 56). Эсхатологические предчувствия испытывает и «простой человек», герой одноименного рассказа: для него приметами современной цивилизации, которая «скоро издохнет», являются «деньги, бессмысленная работа, слабоумный вой по телевизору, алкоголь, стресс» (с. 174, 176). Рассматривая безумие в качестве «модуса» современности, писатель продолжает традицию абсурдизма с его концентрированным гротескным мировидением.

И все же в большинстве рассказов цикла Мамлеев изображает безумие как метафору сверхрационального сознания. Отказ от рационального мышления – пафос мамлеевского эссе «Метафизика и искусство», в котором писатель заявляет, что «высокая метафизика может быть постигнута лишь в результате чистого созерцания и глубокого сверхрационального духовного опыта. Все наслоения типа эмоционально-душевных переживаний, низкого уровня понимания, примесь психики, а не духа, ведут к нелепым искажениям и вообще выдают за метафизику нечто другое» [Мамлеев, 2006, с. 101].

---

<sup>1</sup> Данная трактовка безумия легла в основу его научного осмысления в XX в. Так, М. Фуко писал, что «все нелепые образы безумия на самом деле являются элементами некоего труднодостижимого, скрытого от всех, эзотерического знания» [Фуко, 1997, с. 41]. В. Руднев также указывал, что «сны и безумие могли возникнуть только как вместилища чудесного» [Руднев, 2007, с. 277].

В новелле «Случай в могиле» «интуитивный мужик Павел» во время похорон своего друга отчетливо слышит его пение, доносящееся из гроба. Суть этого происшествия Павлу разъясняет один случайно оказавшийся на похоронах «дед»: «глаза у этого провожающего гроб деда были наполненные, мудрые, но с сумасшедшинкой, правда, не с человеческой сумасшедшинкой, а с какой-то другой, словно он был чуточку иное существо, но уже наполовину обезумевшее – в лучшем смысле, конечно» (с. 160). Однако «объяснение» деда лежит вне поля рационального сознания и напоминает, скорее, бред: «Вишь, Костя, он до конца мира петь будет. Как те, которых он слышал из могилы. Но у Кости судьба особая даже от них. Костя петь будет до конца всех миров вообще <...> Такой уж он здесь получился» (с. 161).

В основе сюжета рассказа «Удалой» – то ли коллективная галлюцинация жителей одной «сумасшедшей квартирki», то ли прозрение истинной, но жуткой сущности каждого жильца. Опыт общения с иной реальностью сопровождается *переходом* – инфернальным преобразованием героев: «Таня Сумеречная была на грани распада <...> Саша стоял окаменевши <...> “Безумие!” – закричала Варвара, хотя она была мертвая» (с. 13-14).

Придавая амбивалентные характеристики мотивам и образам «верха» и «низа», «дома» и «кладбища», «пира» и «смерти», Ю. Мамлеев обращается к традиции античной мениппеи и народной карнавально-смеховой культуры, Монстры из рассказов «Крутые встречи», «Свадьба», «Чарли» напоминают героев Босха и Гойи. Влияние западно-европейского готического романтизма Э.Т.А. Гофмана и Э. По прочитывается в мистических мотивах большинства произведений Мамлеева. Не менее сильна и традиция русской классической фантастики, начиная от «Гробовщика» А.С. Пушкина и заканчивая романами М.Е. Салтыкова-Щедрина. Очевидно, что подобное авторское мировидение, в основе которого отказ от реальной действительности, может «родиться» только из негативной оценки мира. Однако, по нашему мнению, черные

«бездны души», пережитые героями Мамлеева являются своеобразным этапом инициации на пути к Свету, Богу, Абсолюту.

Переходность как «код» героя затрудняет составление какой-либо типологии мамлеевских персонажей, однако такие попытки в современном литературоведении предпринимаются. Так, Г.Л. Нефагина предлагает разделить персонажей Мамлеева на «внешне обычных людей, без экстравагантных черт и привычек», «душевно нестабильных, с больной, извращенной психикой» героев и персонажей, представленных в виде «неких метафизических монад» [Нефагина-1]. На наш взгляд, почти каждый персонаж у Мамлеева пребывает сразу в нескольких таких ипостасях. Так, «бегун» Вася Куролесов страдает раздвоением личности: временами он преображается в «скрытое тайное существо», «подлинного Куролесова», который может покидать свое тело и посещать иные миры.

В мотиве бега, развертываемом в этом рассказе и ряде других произведений Мамлеева, видится аллюзия на сквозной для прозы А. Платонова мотив странствий в поиске истины. Истиной, открывшейся Куролесову, является бесконечное многообразие Вселенной и населяющих ее существ, которых не способен объять человеческий разум, стремящийся «все упрощать» («Жу-жу-жу»). К примеру, показанное Васей грядущее воплощение его друга Катюшкина напоминает тому всего лишь «чудика с бесчисленными головами».

Куролесов, как и героиня романа В. Пелевина «Священная книга оборотня» Лиса А, прекращает свои «записки» в кульминационный момент открытия им Истины: «ухожу я <...> в такую даль, что ее никаким знаком не обозначишь» (с. 121). Таким образом, в «фигуре умолчания» современные авторы воплощают идею Абсолюта, который, по словам М. Эпштейна, «присутствует в мире своим отсутствием. Он утверждает себя отрицанием всяких убеждений о себе» [Эпштейн, 2006, с. 328].

В рассказе «Дорога в бездну» Сергея Еремеева посещают видения «тихого старичка». Чувство, испытанное при этом героем, определенное как



«застрах», преображает его: «Сергей медленно и чуть-чуть изменился внутри, оставаясь в то же время самим собой» (с. 147). Еремеев не слышит, а «чувствует» зов «непонятно-запредельной вселенной», вестником которой и был таинственный «старичок». Готовясь слепо последовать «Зову» и выбрать «запредельное иное», герой, не без помощи практики «московских любомудров», делает неожиданное открытие, «словно молния пронзившее его существо»: в нем самом сокрыты бездны «тайного, великого, непостижимого и в то же время родного».

Изображению молодых людей конца XX столетия, которые, подобно Еремееву, пытаются найти ответы на экзистенциально значимые вопросы с помощью эзотерических практик, посвящен роман Ю. Мамлеева «Блуждающее время» (2001). В основе романного сюжета лежит топос *переход*, реализованный в мотиве перемещения человека во времени. Однако в отличие от обширной фантастической литературы и фильмографии о путешествии во времени, время у Мамлеева концептуализируется, становится полноценным персонажем, воплощающим, на наш взгляд, сквозную для современной культуры идею лабиринтности.

Перемещение во времени происходит с Павлом Далининым, типичным «русским мальчиком», которому «не терпится последние тайны разгадать». Его простое любопытство имеет неожиданные последствия: Павел узнает, что в прошлом он стал отцом ребенка, который теперь даже немного старше его, собственного отца. Эта сюжетная линия движется к роковой встрече отца и сына, которая закончится трагически. Параллельно в романе развивается сюжет о противостоянии двух лагерей – молодых московских эзотериков и некоей тайной организации, занятой физическим устранением тех, кто имеет отношение к метафизике. В кульминации романа произойдет пересечение обеих сюжетных линий: «штатный киллер» организации Юлий Посеев нанесет смертельный удар «эзотерику» Павлу Далинину, как выяснится, своему отцу.

Однако обе эти сюжетные линии, на наш взгляд, являются вспомогательными по отношению к главному романному сюжету о Времени, который реализуется в оппозиции «Время – Вечность». Данная оппозиция задается с самого начала произведения, когда повествователь определяет масштаб восприятия событий, сообщая, что «дело происходило в конце второго тысячелетия, в Москве» <...> «на окраине, только неизвестно чего: города, страны, а может быть, и самой Вселенной»<sup>1</sup>. Повествователь намеренно акцентирует внимание на том, что герои и Время существуют в романе параллельно. Так, Далинин «видит» плывущие в воздухе «тени грядущего» и физически ощущает, «что прошлое есть»; свое уединение на даче герой воспринимает как «похороны времени», а недавно пережитое потрясение от путешествия в прошлое как «перелом времени», образовавшуюся «временную дыру».

Рефреном в романе звучит хрестоматийная фраза из «Откровения Иоанна Богослова» о том, что «времени больше не будет», под которой герои подразумевают победу Вечности над Временем. Друг Павла Клим Черепов «ждет, когда придет свыше иная Вечность, иная Запредельность и разнесет этот мир вдребезги». Марина Воронцова, так же одна из «посвященных», растолковывает Павлу его «случай»: «Вы столкнулись с той очевидностью, что и прошлое, и настоящее, и будущее существуют одновременно <...> Вечность и есть одновременность». Собственно, преодоление Времени и становится основной целью практикуемого молодыми эзотериками учения, суть которого Марина формулирует следующим образом: «надо вернуться в свой вечный центр, познать его, познать Себя метафизически, познать свое тождество с высшим, скрытым Я».

Не Рок, а Время в романе играет судьбами людей. Если Посеев и Далинин становятся жертвами прошлого, то над «загадочным старичком» Никитой смеется будущее. Судьба Никиты – именно насмешка Времени,

---

<sup>1</sup> Мамлеев Ю. Блуждающее время [Электронный ресурс]. – URL: // <http://www.rvb.ru/mamleev/01prose/1novels/4bv/bv.htm>. Далее в тексте роман Ю. Мамлеева цитируется по данному источнику.

потому что он, человек «пятого тысячелетия нашей эры», изображается сидящим у костра, «будто он пришел не из будущего, а из прошлого. Сидел, как пещерный человек. Весь бородатый, в старой дикой одежде и оцепенело смотрел на огонь». В данном персонаже Мамлеев запечатлел сквозной для русской прозы конца XX в. образ исторически адетерминированного субъекта, носителя потрясенного сознания, зримо воплощенного у писателя в мотиве «оцепенения».

Идеолог «антиэзотерической организации» Артур Крушуев является, на наш взгляд, персонификацией образа Времени в его деструктивном варианте (ср. образ «всепожирающего Времени» – «Devouring Time», которому посвящен «19-й сонет» У. Шекспира). Излагая свою философию Посеву, Крушуев четко обозначает ее «врагов»: это «поэты, пророки, писатели, мессии, святые и так далее» – то есть все те, кто творят Вечность.

Мамлеев намеренно снабдил свой роман обширным «достоевским фоном»: в тексте много раз упоминается имя Достоевского и прочитываются многочисленные интертексты из его произведений. Сама фраза-рефрен о времени из «Апокалипсиса» воспринимается опосредованной романом «Бесы». В образе Крушуева проглядывает аллюзия на Великого инквизитора из «Братьев Карамазовых», что расширяет масштаб личности мамлеевского героя. Крушуев, совсем как персонаж Достоевского, считает, что имеет право решать, что лучше для целого человечества. Идеальное будущее, по Крушуеву, это когда «спокойно, глупо и тихо. Жрут, пьют, сладострастничают – это пожалуйста. В телевизор глядят – это еще лучше». Ср. слова Великого инквизитора у Достоевского: «Тогда мы дадим им тихое, смиренное счастье, счастье слабосильных существ, какими они созданы» [Достоевский, 1972-1990, т. 14, с. 236]. В поэме Ивана Карамазова инквизитор заявляет Христу: «Мы исправили подвиг твой и основали его на чуде, тайне и авторитете» [Достоевский, 1976, т. 14, с. 234]. Крушуев, обращаясь к Посеву, уверяет его: «Вот мы и изменим курс истории куда надо...». Однако потрясенный отцеубийством Посеев расправляется со своим

«духовным отцом» Крушувым так же, как тот учил его поступать с «врагами».

Принявший мученическую смерть Павел проваливается не в небытие, но попадает в Вечность: автор изображает его посмертное существование как обретение истинной полноты бытия, потому что только после смерти он соединяется со своей возлюбленной с символическим именем Вера. Если Павел претерпевает физическую метаморфозу, «отменившую» привычную человеческую сущность, то его «метафизическая сестра» Таня выбирает «земное бытие», в котором также достижимо «Вечное»: «в ее духе мелькнул огонь Чистого Вечного Сознания <...> Но уже через полчаса, подъезжая на автобусе к своему дому, она с нежностью погладила свое горло, свои колени».

Телесное как символ альтернативной реальности – также один из лейтмотивов прозы Ю. Мамлеева. В рассказе «Хозяин своего горла» (1993) писатель развивает абсурдистский гоголевский мотив приоритета части человеческого тела над самим человеком: к примеру, в повести Н.В. Гоголя «Нос» чин сбежавшего носа (статский советник) оказывается выше, чем у его владельца коллежского асессора Ковалева. В рассказе Мамлеева воплощением топоса *переход*, благодаря которому осуществляется метафизический прорыв героя к Абсолюту, становится его собственное горло. В образе горла как «начала пищепровода и дыхательного канала» происходит буквализация метафоры «метафизический тоннель». Петру Семеновичу Комарову, герою рассказа, кажется, что его горло распухает, приобретает «дикие размеры, уходящие в загробные миры». Постепенно герой уходит из обыденной реальности, решив, что «надо жить только в горле». После смерти горло становится для него выходом в запредельное, «выходом, которого он ждал» [Мамлеев, 1993, с. 510].

Приоткрыв завесу тайны над запредельным, герои Мамлеева испытывают смертельный ужас, неизменно сопровождающийся их «безумным хохотом». Мотив хохота символизирует попытку преодоления

человеком влияния сферы инфернального, поскольку, как отмечал В.Я. Пропп, «смех есть акт благочестия, превращающий смерть в новое рождение» [Пропп, 1999, с. 237]. Путешествующий между мирами Вася Куролесов восклицает: «О звезды, звезды! Хохочу, хохочу, хохочу!» («Бегун»). «Старичок из будущего» Никита «хохотал неестественно, и непонятно было, хохотал он или плакал» («Блуждающее время»). «Мир превратится в хохот!» – заявляет один из героев романа «Мир и хохот» (2003).

Связь «Мира и хохота» с «Блуждающим временем» структурно закреплена в подзаголовке последнего – «Время и хохот», что позволяет рассматривать эти романы как дилогию. Некоторые критики склонны включать оба романа в трилогию, первым томом которой являются «Шатуны» (1966). В «Мире и хохоте» философским ядром детективного сюжета о поиске пропавшего человека являются сквозные идеи всей мамлеевской прозы – идеи «метафизической многослойности человека и метафизической связи человека и мира» [Семькина, 2007а, с. 176].

Стержнем поэтики романа остается мифологическая метаморфоза. Так, уже в экспозиции появляется образ зеркала, трансформирующего субъекта: Алле, типичной мамлеевской героине из числа «метафизической молодежи» конца XX в., видится в зеркале, как «ее волосы стали золотистыми, шевелящимися змеями»<sup>1</sup>. Согласно древнейшим представлениям, змея, способная сбрасывать кожу, символизирует бессмертие [Маковский, 1996, с. 179]. Идея существования человека как цепочки метаморфоз является основополагающей в эзотерике героев. Их метафизика опирается на древнеиндийские философские системы, целью которых является поиск подлинного «Я». Ю. Мамлеев изображает противоречивость такого поиска. Устами одного из героев он предупреждает: «Страшно, страшно <...> встретить людям себя подлинного».

---

<sup>1</sup> Мамлеев Ю.В. Мир и хохот [Электронный ресурс]. – URL: // [http://modernlib.ru/books/mamleev\\_yuriy/mir\\_i\\_hohot/read\\_1/](http://modernlib.ru/books/mamleev_yuriy/mir_i_hohot/read_1/) Далее в тексте роман Ю. Мамлеева цитируется по данному источнику.

Традиционный для фантастической прозы мотив корректировки прошлого служит завязкой романа. Судьба Станислава Нефедова, мужа Аллы, оказывается предметом эксперимента некоей группы «физиков-космологов», которые научились изменять прошлое. Тело Станислава, сбитого машиной, исчезает из морга, а вся информация о нем – из памяти санитаров и врачей. Проясняет события встреча Аллы с «ученым»: «Представьте, – говорит он, – ваш муж задержался бы в кафе на минуту <...> и все, никакой катастрофы, никакой смерти. Жил бы и жил дальше. Развилка судьбы, понимаете. И мы научились возвращать человека в ту точку, откуда начинается развилка, так чтобы он вошел в лучший из двух возможных вариантов».

Однако «воскресший» Станислав возвращается к реальной действительности уже другим, с «печатью небытия»: «ужасом, холодным и безразличным, веяло от всего мироздания для него»; «мертвеющая, загадочная, нечеловеческая тоска <...> зияла в глазах Станислава» (ср. образ «внутреннего мертвеца» – «мардонга» в прозе В. Пелевина). Прошлая жизнь стала казаться Станиславу сном; он чувствовал себя во власти «какой-то незнаемой миру силы», которая «несла его, как осенний лист». Обращаясь к мотиву амнезии, Мамлеев поднимает знаковую для конца XX столетия проблему потери исторической памяти, укорененности человека в истории, чему также посвящена и повесть «Утрата» В. Маканина.

Ведомый мистической «силой», герой Мамлеева окунается в тайную, мифологизированную жизнь современной России, где подмигивает покойник и хохочет леший, где пересаживают головы и угощают домовых. Здесь правит метаморфоза: крупный ученый с мировым именем, некто Лютов, способен «менять форму предметов и даже живых существ»; «Король Бытия» Филипов превращает женщину в овощ; а лидер международного «Движения непредсказуемых» Небредов ратует за «тотальную трансформацию, превращение, а точнее, возникновение вместо человека уже совершенно иного существа». Однако никто из представителей «тайной

России» не в состоянии вырвать героя из небытия, вернуть его к человеческому существованию.

Спасение приходит неожиданно. Оказавшись в маленькой российской «невзрачной деревне» с некрасовским названием «Тихово», Станислав испытывает небывалое умиротворение: «Лес вдаль замер в ожидании дневного покоя. Вода в речке блестела, словно плакала от нечеловеческого блаженства». Герой не осознает, а чувствует, что с ним происходит «что-то радикальное»: «та необъяснимая, скрытая сила, которая увела его из дома, владела им все это время и выкинула его из мира, медленно, даже с легким смешком стала отпускать его». Эта «незримая, но глобальная» перемена, «обратная метаморфоза» героя, спасенного «деревенской Русью», становится кульминацией, эмблематизирующей образ Руси-России в романе.

Критики и исследователи прозы Ю. Мамлеева обратили внимание на перегруженность его текстов персонажами и деталями, на своеобразную «апокрифическую документальность» стиля [Дарк, 1992, с. 221]. Кажется, что, «развертывая многочисленные дискурсивные практики, автор не создает в произведении единого “стратегического центра”, который бы воздействовал на сознание читателя» [Гашева, Кондаков, 2010, с. 176]. По-видимому, наличие многочисленных второстепенных персонажей, выполняющих роль сюжетных «скреп», несет идею царящего в мире хаоса. Условный план в романе создается обращением к игровой поэтике, которая реализуется, в частности, в изобретении фразем – квазифразеологизмов: «как кот на голову» («кот» вместо «снег»), «подлить спирту в огонь» (вместо «подлить масла»), «действовал как змея на муху» (по модели «как удав на кролика») и др. Разрушая устойчивые словосочетания, Мамлеев вводит в их состав слова, называющие сквозные образы и мотивы романа: «зверь», «оборотень», опьянение.

В романе «Блуждающее время» игра слов, помимо комического эффекта, обладает скрытой семантикой. Так, игровой стиль в записке героя, оканчивающейся словами «До свидания. Ваш покойный слуга Соколов»,

проявляет себя по ходу сюжета: роковая описка санитаря морга Соколова обернется реальностью, когда вскоре будет найден его труп. Еще пример: о лидере мистического движения России Лютове повествователь сообщает, что он «объединил в своем творчестве естественные и неестественные науки». Под «неестественными науками» в этом случае выступает паранаука: алхимия, уфология и др. – т. е. сверхрациональное знание, к которому, как видим, автор испытывает амбивалентное отношение.

И все же нельзя согласиться с мнением исследователей о тотальном релятивизме созданной Мамлеевым картины мира. На наш взгляд, изображение хаоса и дисгармонии мира служит контрастом к лейтмотивному для творчества писателя образу России, символизирующей незыблемое, вечное. Так, в рассказе «Люди могил» (1999) среди современной цивилизации, персонифицированной в образе «трупа, огромного и жадного», островком надежды остается Россия с ее «священными чарами», «раздольем метафизическим» и «трепетом трав» (с. 134). В рассказе «Дорога в бездну» открывшийся герою внутренний космос его собственной личности есть «тайное, великое, вечно-русское» (с. 152). Статусом вечного, преодолевающего все временное, наделен образ России в романе «Блуждающее время». Причем сакрализуется не только традиционная древняя Русь с ее «нетварным светом», но и образ современной России как «тайны», «великого параллельного мира», способного «ум трансформировать» и даже саму сущность человека, как это происходит с Мариной. Героине удалось выйти из «чудовищного и холодного пространства времени», Хроноса, в Вечность, т. е. «осуществить прорыв в свое Вечное Я, в действительное бессмертие, в Абсолютную Реальность». Трансформация Марины, воспринимаемая в профанном контексте как самоубийство, освобождает ее душу, которая «раскинулась теперь в этом безграничном русском пространстве».

Очередной гимн России создан и в романе «Мир и хохот». Ср.: «Вечер был таким, как будто звезды потеряли свое значение. Одна Россия



оставалась»; «Россия за окном жила, и было в этой жизни невиданно-великое, тайное»; «хорошо бы, если бы вместо Вселенной была бы одна Рассея» и др. Можно заключить, что Россия и становится тем *Ноевым ковчегом*, благодаря которому и спасется все современное человечество.

Однако примечательно следующее высказывание одного из персонажей: «...была и есть одна Рассея-матушка, ничем в глубине своей тайной не тронутая. Одна Рассея, а по ней гуляет лихой человек – лихой в духе, в интеллекте. То непостижимое ищет, то песни поет, то около черной дыры пляшет или с погибелью в жмурки играет. И ничего, кроме Рассеи, нет! И ничего больше не надо!».

В последней цитате воссоздана одна из определяющих черт русского духа, которую Н.А. Бердяев назвал «метафизической истерией». «Истерия эта, – писал философ, – есть неоформленность русского духа, неподчиненность пределу и норме» [Бердяев]. Таковыми, по сути, являются все центральные персонажи произведений Ю. Мамлеева. Абсолютизируя образ России, писатель, как нам кажется, художественно воплощает и идею ее богоизбранности. Эту идею в свое время высказывал Н.А. Бердяев: «Природа человека, человеческой души должна более всего раскрыться в России. В России возможна новая религиозная антропология. Отщепенство, скитальчество и странничество – русские черты» [Бердяев].

Недаром столь частым героем прозы Мамлеева становится бегущий человек: Ваня Данилыч («Человек с лошадиным бегом»), Савелий («Нога»), «Вася Куролесов («Бегун»)), Никита («Блуждающее время»). В романе «Мир и хохот» у «бегуна» Мити, узнавшего историю счастливого возвращения Станислава, появляется наконец цель его собственных скитаний: «Я нашел сам себя <...> Я все понял <...> Теперь я буду бегать не от себя, а от небытия».

В романе «Мир и хохот» Мамлеев изображает не только дисгармонию русского духа, но и делает попытку создания «положительно прекрасного» героя. Идеальным человеком как неиссякаемым источником добра и

великого сострадания в романе является персонифицирующий Россию образ Оли Поляновой – тихой русской девушки, от которой исходит «необъяснимый Свет любви», превращающий ее лицо в «отблеск Неба». Православный контекст, встающий за образом Оли, позволил критикам оценить «Время и хохот» как «рай», последовавший за «чистилищем» «Блуждающего времени» и адом «Шатунов» [Ваншенкина].

Христианский «код» реализуется у Мамлеева в рассказе «Вечерние думы» в образе «пожилого убийцы и вора с солидным стажем» Михаила Викторовича Савельева. Герой вспоминает о давнем происшествии, случившемся с ним в день Пасхи. Тогда Савельев, еще молодой, не погнушался убийством: забравшись в чужую квартиру, он зарубил топором хозяев, мужа и жену. «Вдруг из ванны, она в глубине коридора была, мальчик ихний выходит: крошка лет пяти, он еще ничего не видел и не понял, весь беленький, невинный, светлый и нежненький. Смотрит на меня, на дядю, и вдруг говорит: “Христос воскрес!” – и взглянул на меня так ласково, радостно. И правда, Пасха была. Со мной дурно сделалось. В одно мгновение как молния по телу прошла – и я грохнулся на пол без сознания»<sup>1</sup>. Слова мальчика «поразили» героя буквально, физически, но не проникли к нему в душу. И только через много лет Савельев осознает истину спасительных слов ребенка: герой выбирает путь духовного возрождения, который приводит его к покаянию и монастырю.

Декларируя в качестве «антикризисных идей» самопознание, укорененность в России (русском) и православие, автор обращается и к сквозной для современной прозы концепции спасения человека в человеческом (а не «мистическом», «потустороннем»). В романах Ю. Мамлеева мистическое отступает на второй план перед простыми человеческими чувствами – найти сына, вернуть мужа. Так, в романе «Блуждающее время» эпизод «объяснения» Далинина и Посеева, внешне

---

<sup>1</sup> Мамлеев Ю.В. Вечерние думы [Электронный ресурс]. – URL: // [http://www.rvb.ru/mamleev/01\\_prose/2stories/5end/01-2-5-02.htm](http://www.rvb.ru/mamleev/01_prose/2stories/5end/01-2-5-02.htm).

гротескный (отец и сын – ровесники), оказывается необыкновенно сентиментальным. Павел видит перед собой не человека с топором, потенциального убийцу, а единственно своего сына. Оставаясь в этой сцене человеком до конца, Павел заслуживает в посмертии долгожданную встречу с Верой. В романе «Мир и хохот» окончательному возвращению Станислава из небытия помогает лишь любовь его верной и терпеливой жены.

Итак, топос *переход*, реализованный посредством мифологической метаморфозы, является одним из обязательных элементов сюжета в прозе Ю. Мамлеева, что обусловлено спецификой ее проблематики. Автор изображает вторжение иной реальности в обыденное существование современного человека, обретение им опыта смерти и бытия после нее.

Конфликт сакрального и профанного в произведениях писателя разрешается в мотиве трансформации сознания героя, а также в мотиве физического преображения, изменения телесного облика, сопровождающего взаимодействие с потусторонним миром. Метаморфоза напрямую соотносима с культурологической концепцией игры благодаря заложенной в ней идее перехода и превращения и реализуется как вполне определенная модель кризисного пространства-времени.

### **2.3. Фольклорно-мифологическая символика бытового пространства и времени как способ преодоления кризисного бытия в прозе Л. Петрушевской**

Проза Людмилы Стефановны Петрушевской (род. в 1938 г.) является, на первый взгляд, продолжением и развитием реалистической социально-бытовой линии, на что не раз указывалось в критике. К примеру, в таком высказывании: «После Горького социальное “дно” нашло своего исследователя и художника в лице Л. Петрушевской» [Давыдова, 2002, с. 33].

Однако почти реалистический конфликт у Петрушевской осложняется погружением его в пространство мифа.

Особенностью произведений Л. Петрушевской, которая наметилась уже в ранней прозе, следует назвать отход от рационалистических приемов изображения, что приводит к развитию «символико-мифологического психологизма», возвращающего в литературу многие формы древнейшей архаической образности. В цикле «Песни восточных славян» (1990) паройкиальный хронотоп мистифицирован за счет обращения к фольклорной традиции. Связь новелл Петрушевской с жанром былички закреплена не только структурно (наличием зачинов, ограниченностью числа эпизодов, сжатостью, устраняющей следы пересказа), но и содержательно (сюжет строится вокруг сверхъестественного события).

Былички по сути являются реликтами мифологического сознания, модифицированного под влиянием более поздних христианских представлений. В быличках отражена черта мифологического сознания – запелляционная вера в реальность самых фантастических событий и существ, живущих рядом с человеком. Быличку характеризует отказ от рационально-индивидуального и синкретизм в восприятии мира: здесь нет границ между мирами живых и мертвых, между природой и цивилизацией. Жанровую модель былички составляют формы «искаженного» знания – суеверия, инстинкты и интуитивные прозрения, окрашивающие сюжет мистическими обертонами. Петрушевская эксплицирует элементы народной мифологии, создавая почти языческих чудищ – «мертвяков», всякую «нечисть» и «нежить». Однако в ее историях наблюдается смещение акцента с изображения контакта человека с потусторонним миром на бытовые, внутрисемейные отношения обычных людей. Не призрак или оборотень являются у нее главными героями, а Мать и Дитя, Брат и Сестра, Муж и Жена.

В каждой истории у Петрушевской возникает некий «второй план», вполне реально объясняющий фантастическое событие. Как заметил Е.

Канчуков, в подзаголовке коротких новелл – «московских случаев» Петрушевская «стремится уйти от просто “случаев” Д. Хармса, демонстрировавшего подобным способом абсурдность нашего существования» [Канчуков, 1991, с. 30]. Отход от хармсовской поэтики совершается у Петрушевской посредством актуализации роли героя-повествователя, носителя «массового сознания», которое становится планом, преломляющим все структурные компоненты текста.

Так, в рассказе «Рука» повествователь, не совсем уверенный в правдивости собственной истории о том, как «одному полковнику» помогла найти потерянный партбилет его умершая жена, превращает всю историю в галлюцинацию больного героя, который, как выясняется в финале, находится в госпитале. Горячечный бред и болезненное состояние вызваны страхом раненого героя потерять такой жизненно важный документ. В рассказе «Материнский привет» повествователь также вполне убедительно объясняет визит к молодому человеку его умершей сестры тем, что герой от страха перед службой в армии «сошел с ума в шестнадцать лет». В новелле «В маленьком доме» о героине Стеше, слышавшей «мертвый голос солдата из репродуктора», говорится: «Мало ли свихнувшихся баб» [Петрушевская, 1996, т. 2, с. 164]. Как видим, предметом изображения автора становится обыденное сознание современного человека. Обыденные чувства, «бытовые страхи», такие, как страх потерять любимого человека или документ, страх служить в армии, постоянный страх за судьбу собственного ребенка обретают черты экзистенциального, бытийного Ужаса, «оцепенелого покоя» (М. Хайдеггер).

«Песни восточных славян» – это точное определение жанра былички в советском обществе. Песни становятся чем-то лирическим, вырывающимися из глубины души, в противовес неискреннему идеологизированному официальному искусству. «Песни восточных славян» предполагают постоянную апелляцию к такому знанию читателя, которое изначально присуще ему, но не осознаваемо, скрыто от сознания. Играя с жанровыми

канонами былички, Петрушевская помещает в центр своих историй не фантастическое происшествие, а его интерпретацию. Мистика и фантастика содержатся уже не в событии, а в самом подсознании повествователя, апеллирующего к подсознанию читателя.

Таким образом, интерес Л. Петрушевской к фольклору продиктован стремлением выйти к феномену «коллективного сознания», а точнее, «коллективного бессознательного». Сама писательница определила жанр своего цикла как «кухонные песни». Эпитет «кухонный» в условиях коммунального быта, реализующего топос *муравейник*, являет собой некую «структуру соборности». Коммунальная квартира воспринимается как феномен массовой, фольклорной культуры, сохраняющей на этом уровне свою целостность [Эпштейн, 2000, с. 187].

Усилению мистического начала в поэтике Петрушевской способствовало обращение к жанру литературной сказки, где чудеса и ирреальное являются нормой. В литературной сказке Петрушевской чудесные события существуют среди обыденных деталей, точных реалий, усиливающих ощущение нормативности чуда. В прозе современных писателей – Л. Петрушевской, Т. Толстой, Д. Липскерова, Н. Садур, А. Кима, Ю. Буйды и др. происходит своеобразная «модернизация» жанра литературной сказки, связанная с активным вмешательством авторской иронии в традиционный сказочный сюжет, с насыщением сказки деталями современной жизни и ориентаций повествователя-сказочника не на фольклорное, а на массовое сознание.

У Петрушевской особое, глубоко личное отношение к жанру сказки: «Сказки я начала сочинять еще в школе, – признается писательница, – узнав, что возраст дерева можно узнать по числу слоев древесины, долго писала в классе в пятом сказку о человеке, которого посадили в тюрьму, но он спасся, разгадав загадку о возрасте короля – предыдущий властитель когда-то в честь рождения наследника посадил тополь, он рухнул, и узника заставили пилить сломанное дерево» [Петрушевская, 2009, с. 309]. Бытовой мир в

сказках Петрушевской оборачивается потусторонней, чудесной реальностью – и наоборот. Так, преддверие ада, где оказывается героиня сказки «Черное пальто» (1995), совпадает с обстоятельствами реальной жизни. Девушка-самоубийца попадает в некое место, очень напоминающее район, подлежащий реконструкции. «В домах не было света, в некоторых даже не оказывалось крыш и окон, только дыры, а посередине проезжей части торчали временные ограждения: там тоже все было раскопано» [Петрушевская, 2000, с. 275]. С помощью волшебных спичек можно вернуться обратно. Для этого нужно сбросить с себя черное пальто и поджечь его. В роли представителя другого мира выступает шофер, «*курносый* до невозможности» и «страшный человек в черном пальто с *капюшоном*». Оба героя наделены архетипическими для сознания обывателя чертами представления о Смерти как о живом существе. Смерть в лице этих персонажей преследует девушку и препятствует ее возвращению в мир живых. Но когда девушка зажигает спичку, смерть отступает.

Мотив света в сказках Петрушевской – спасительное волшебное средство. В сказке «Фонарик» (1995) покойная бабушка Поля спасает внуку от неминуемой гибели. Девушка возвращается домой через поле каждый раз по одной и той же дороге. Но однажды она свернула в сторону, потому что увидела вдалеке свет от фонарика. Она пошла навстречу свету и вдруг сбоку, в том месте, где должен был проходить ее путь, «что-то сильно рвануло» – это взорвался газопровод. Источником же света оказался огонек на могилке бабушки Поли. Кладбище – воплощение топоса *переход*, где могут общаться представители двух миров, а мотив света становится мотивом преодоления смерти, времени, бездн и границ.

В 1996 г. Петрушевская пишет сказку «Маленькая волшебница». Этот текст, названный автором «кукольным романом», представляет собой сказочную повесть о «Барби Маше» со сложной сюжетной структурой, содержащей как типично сказочные «формулы», так и комплекс философских мотивов (к примеру, мотивы невозможности спасения себя

самого, ответственности за другого и т. п.). В «Маленькой волшебнице» центральными являются мотивы восточнославянской сказки: «оживающая игрушка», «волшебный помощник», «помощь слабейшему». Василиса Прекрасная, героиня народной сказки, помогает сироте, а Барби Маша у Петрушевской – нищему старику: «А Барби быстро, раньше деда, приехала домой и тоже приготовила ужин: макароны с томатным соусом и компот» [Петрушевская, 1997, с. 310]. Как и в других произведениях Петрушевской, в «Маленькой волшебнице» обнаруживаются и мотивы западно-европейской литературной сказки. Например, ироническому переосмыслению подвергается мотив примерки туфельки из «Золушки» Ш. Перро. В отличие от Золушки, Барби Маша обладает самым большим размером ноги: «Еще бы, ведь волшебная Барби Маша много ходила и бегала по хозяйству (попробуй сварить целое море макарон и вымыть пол размером с три футбольных поля!)» [Петрушевская, 1997, с. 334].

Авторская ирония распространяется на культурные стереотипы, закрепившиеся в массовом сознании в форме устойчивых образов или фраз. Так, клише «Вся жизнь – театр» обыгрывается в сказке Петрушевской в мотиве «жизни как реалити-шоу»; над «классическим» образом черта-Мефистофеля писательница иронизирует следующим образом: «Тогда Валька, ни минуты не медля, подошла к нему в образе черта: т.е. рога, хвост, рыло, плащ и беретка с пером» [Петрушевская, 1997, с. 319].

В поэтике Петрушевской особую значимость приобретает имя персонажа. Имя главной героини – это реакция на появление «заграничной куклы» на российском рынке и ее своеобразную «национализацию»: как заявлено в «романе», «Барби – фамилия Маши». Однако Барби Маша, как и ее антагонист волшебница Валькирия, представляют собой яркое воплощение и темы кризиса идентичности, и противоречивости «кризисного субъекта». Мотив обретения имени, имеющий мифологические корни, представляет собой в «романе» отдельную микротему Валькирии. Ср.: «Мастер Амати не стал терять время и тут же превратил его <<полудохлого



крысенка»> в довольно крикливого младенца, который начал вопить». Далее следует наречение младенца «Валькой», «Валька» становится у волшебника Амати секретаршей, впоследствии превращается в волшебницу «Валькирию», а в финале сказки – в куклу «Барби Валечку».

Востребованность сказочного нарратива в современной прозе объясняется возможностью сказки сочетать в себе сакрально-мифический и бытовой хронотопы, образность, обладающую архетипическим ореолом, и узнаваемые детали современности. В сказках Петрушевской так же, как и в ее рассказах, создается образ реальности, в которой универсальные, непреходящие ценности добра и красоты проявляют свою жизнеспособность вопреки дисгармоничности миропорядка. Потому, на наш взгляд, столь актуален архетип сказочного нарратива в кризисный период рубежа XX–XXI вв.

Жанр сказки дает современному автору широкие возможности для реализации игровой стилистики. Так, в сказке Л. Петрушевской «Жиробей и Божья Слоновка» (2001) принципом выстраивания текста является «садология» (прием разрушения слов). Утопическая идея о всеобщем равенстве и братстве обыгрывается в сюжете о добром волшебнике, который «решил сделать так, чтобы всем было хорошо и чтобы никто никого не гонял, не ел». Для этого волшебник «слил в единую семью» всех животных, получив заявленные в названии новые «виды». И все же в новом мире, на первый взгляд, нелепом и абсурдном, воцаряется-таки семейная идиллия: в финале рассказа бабка-воробыха нянчит «Божислава Жиробеевича Слоковьева, уменьшительно Славика» [Петрушевская, 2001, с. 18].

Поэтика цикла «Лингвистических сказок» Л. Петрушевской основана на элиминировании лексической семантики слова и актуализации семантики грамматической. Созданные как аллюзии на известный опыт Л.В. Щербы, сказки Петрушевской написаны в форме глоссолалии. Разрушая слово, писательница создает тексты с интуитивно улавливаемыми сюжетами и образами персонажей. Манифестируя «форму» как истинного героя текста,

Петрушевская играет жанрами. Например, она пишет «лингвистическую комедию» «Фыва пролдж», внешне оформленную по канону драмы: со списком действующих лиц, с ремарками и диалогами, но в целом написанную той же глоссолалией. Название комедии не является абсолютно бессмысленным и представляет собой игру с традиционным английским названием раскладки клавиатуры – «qwerty»: буквенная последовательность «фывапролдж» также образована из символов одного ряда. Кроме того, само действие в текстах «Лингвистических сказок» пародирует все тот же семейно-бытовой сюжет с традиционными ролями матери, отца, детей, что также придает абсурду некий смысл.

Очевидно, что лингвистические сказки Петрушевской не остаются замкнутыми на самих себе. Их диалогическую открытость иллюстрирует и факт перехода в молодежный сленг изобретенной Петрушевской лексемы «некузявый» (в значении «плохой», «негодный»). Диалог с массовым и подготовленным читателем автор ведет через игру с «прецедентным текстом», т.е. вариантами фразы Щербы (ср.: одна из «историй» носит название «Про глокую куздру и бокренка»), и с языком вообще. В лексических новообразованиях у Петрушевской можно обнаружить формы, основанные на перестановке букв («волит» в значении «вопит»), морфем («напушка» как «опушка»), на созвучиях с иноязычными словами (ср.: «увазила» как «увидела» и англ. *vision* – «в́идение»). В сказке «Кши» автор играет со старославянским языком, называя одного из героев «Пьсом» и используя квази-аористную форму «Не Пьсам шаяться бтысь». А в сказке «Пуськинисты» обыгрывается умение говорить центральную фразу цикла «Пуськи бятые» правильно, т. е. на литературном, «пушкинском» языке.

Квази-язык лингвистических сказок контрастирует с приемом создания языковой аномалии, являющейся одним из ведущих в поэтике Петрушевской. С помощью языковой аномалии писательница создает яркий образ абсурда бытовой реальности. Ср. такие фразы ее героинь: «Лучше вы не ходите не баламутьте тут воду нам больных» («Время ночь»), «И когда муж болел,

слышали бы вы, какие люди звонят и спрашивают, как он чувствует!» («По дороге бога Эроса»), «А тебя надо свободно убить как ты распространяешь заразу» («Тень жизни») и др.

В ряде случаев Петрушевская создает аномальные языковые конструкции, пародируя советский новояз. В этом писательница следует традиции отечественной неофициальной прозы 1920-1930-х гг., в частности, М. Зощенко. Иногда утрированное слово автора конца XX в. звучит прямой реминисценцией из Зощенко. Например, у Петрушевской: «Ложьте Барбей взад! То есть, извиняюсь, кладите их обратно на стол» («Маленькая волшебница») – у М. Зощенко: «Ложи, – говорю, – (пирожное) взад!» («Аристократка»). В «Аристократке», хрестоматийной новелле Зощенко, особое место занимают идеологические штампы («развернула свою идеологию во всем объеме», «приду к ней как лицо официальное» и др.), изображающие негативное отношение автора к послеоктябрьским социально-историческим преобразованиям. Вслед за Зощенко, Петрушевская обесмысливает советский новояз, обыгрывая обилие в нем канцелярских конструкций. Ср., например, ее канцеляризмы из рассказа «Поэзия в жизни»: «получить квартиру по поводу рождения ребенка» и «просил переночевать ввиду конца работы транспорта» и др.

Торжество стихии языка, господствующее в лингвистических сказках Петрушевской, в ее традиционно-ориентированной прозе утверждается в целом ряде приемов игровой поэтики. Так, в новелле «Слабые кости» писательница обращается к ономастической игре, традиция которой восходит к Н.В. Гоголю; мотивы и образы «Шинели» Гоголя аллюзивно воспроизводятся в новеллах Петрушевской «Дядя Гриша», «Стена». Интертекст в поэтике Петрушевской может носить деструктивно-игровой характер, что способствует проблематизации стереотипов массового сознания. Обращаясь к данному приему, Л. Петрушевская опирается на достижения своих предшественников, в частности, М. Зощенко. Как пишет М. Галина, «современные авторы малой российской прозы принимают на

себя роль «минус-креаторов», разрушителей, возвращающих мифопоэтическое сознание к первооснове, к хтонической стихии» [Галина, 1997, с. 21].

Игровое начало поэтики Петрушевской проявляется уже в названии ее произведений: «Дама с собаками», «Теща Эдипа», «Медея», «Случай Богородицы» и др. Как видим, писательница обращается к арсеналу античной и христианской мифологии. Античный миф высвечивается в рассказе «По дороге бога Эроса» (1993) не только в названии. Героиня рассказа – «маленькая пухлая немолодая женщина» по прозвищу Пульхерия, «ушедшая в свое тело, как в раковину»<sup>1</sup>. На работе, где она занимается никому не нужным архивом какого-то «вредоносного старца-ученого», ее использует в своих интригах амбициозная сослуживица Оля. Все мысли Пульхерии поглощают домашние заботы: как там дочь со своим «суровым, но бестолковым юным мужем» справляются с малышом? Ее избранник, с которым она познакомилась на дне рождения Оли, имеет далеко не романтическую внешность и судьбу – рано постаревший непризнанный гений, завсегдатай психбольницы. Но поэтическое сознание Пульхерии видит в нем «Его», «Неизвестного», «мальчика <...> прикрывшегося для виду седой гривой и красной кожей» (т. 1, с. 256). Она понимает, что должна остаться в его жизни – «остаться верной, преданной, смиренной, жалкой, слабенькой немолодой женой, Бавкидой» (т. 1, с. 259). Так мифологическое имя погружает семейно-бытовой хронотоп рассказа в идиллический, провозглашая идею простого женского счастья героини.

В новелле «Бог Посейдон» (1993) героиня, блуждая в приморской местности, случайно встретила свою подругу Нину, которая умудрилась «сменять» свою однокомнатную квартиру на роскошные «апартаменты», выйти замуж за хозяина квартиры и поселиться там вместе со своим сыном. Все это – приметы обыденного пространства, а дальше начинается нечто

---

<sup>1</sup> Петрушевская Л.С. Собр. соч. В 5 т. – Харьков: Фолио; М.: ТКО АСТ, 1996. – Т. 1. – С. 260. Далее в тексте произведения Л. Петрушевской цитируются по данному изданию с указанием тома и страниц в круглых скобках.

необычное: оказывается, что муж Нины – сын бога моря Посейдона. И только вернувшись в Москву, героиня узнает, что Нина год назад утонула вместе с сыном в «известном кораблекрушении на прогулочном катере», в том самом месте, где она ее и обнаружила (т. 2, с. 86). Если в рассказе «По дороге бога Эроса» античный миф о неразлучной семейной паре Филемона и Бавкиды кодирует образы главных героев, то в новелле «Бог Посейдон» в мистическом сюжете кроется идея невозможности осуществления семейного счастья в реальной жизни.

В ряде своих программных произведений Петрушевская обращается к библейской образности. В рассказе-антиутопии «Новые Робинзоны» (1988) переплетаются литературные и библейские аллюзии. На первый взгляд, «Новые Робинзоны» изображаются вне конкретных бытовых и социальных примет, что придает трагедии универсальность. Однако время действия в рассказе поразительно напоминает российскую постперестроечную эпоху с типичными для нее образами и мотивами пустых магазинов, вымирающих деревень, рэкета.

Автор полемизирует с традиционной для русской классической литературы концепцией деревни как островка спасения среди разлагающей духовность цивилизации. Спорной, с точки зрения Петрушевской, выглядит и ставшая стереотипом идея героического пафоса, окружающего персонажа Дефо. Единственная цель ее героев – выжить, спастись от надвигающейся катастрофы. Этот же инстинкт самосохранения руководил и всеми поступками Робинзона.

В рассказе Петрушевской происходит разрушение деревенского идиллического хронотопа. Автор исключает саму идею возвращения к родовому, общинному единству. Семья спасается от надвигающейся катастрофы в глухой заброшенной деревушке, где живут только три старухи. Словно клеймо какой-то обреченности, у каждой из них – наросты у основания ногтей. Появление подобных «как бы валиков» на пальцах у героини-рассказчицы и ее матери наделяет эту грубую натуралистическую

деталь статусом подлинной катастрофы, а весь рассказ – идеей обреченности человека быть всего лишь приспособляющимся для выживания организмом.

Идея крушения надежд на идиллическое существование реализуется и через прием постоянного сужения пространства. Если герои первоначально жили в роскошной квартире с «генеральскими потолками», то затем они переезжают в маленький деревенский домик, «купленный за небольшие деньги». Обстоятельства вынуждают «Робинзонов» расстаться и с этим жилищем. Так семья оказывается в глухой лесной избушке. В финале рассказчица сообщает, что они с отцом «осваивают новое убежище».

Являясь одним из ярких наследников сказовой традиции, Л. Петрушевская в этом рассказе использует возможности сказовой стилизации. Рассказчицей здесь является 18-летняя девушка, чье обывательское сознание еще и инфантильно. Образ рассказчицы является почти типичной для прозы Петрушевской авторской маской обывателя-сплетницы: внимание к слухам и домыслам у писательницы обнаруживается уже в «Песнях восточных славян».

Сказовое слово, как и всякая стилизация, имеет характер двухголосого: над ненадежным рассказчиком высится фигура автора. Однако в случае с Петрушевской мы наблюдаем ситуацию, характерную для Зощенко, когда стиль «нейтрального», «авторского» повествования почти совпадает со сказовым.

Вот, к примеру, отрывок из статьи Зощенко «О себе, о критиках и о своей работе»: «Эта моя статья написана не для книги. Происхождение статьи совершенно случайное <...> И у меня нет такого тонкого подразделения: вот, дескать, сейчас я напишу собачью ерунду, а вот повесть для потомства» [Зощенко, 1996, сс. 41-42]. А «нейтральному» повествователю у Петрушевской, как и любому ее сказовому рассказчику, свойственны грамматические неправильности, штампы, стилевая какофония. Ср.: «удивительно воздействие группового отдыха», «один дядечка из

племени пузатых», «семейники» («С горы»); «все проблемы обострились до неузнаваемости», «было полное не то», «краса очей и зеница ока», «ехала в электричке, плача в полном смысле слова» («Хэппи-энд»); «у нее сабантуй, все превращается в событие и выпить коньячку», «выражение под очками вытаращенное», «бегала, тоже занимала в отдел преступлений к преступникам» («Непогибшая жизнь»); «близлежащая богатая москвичка», «народная тропа к ней не просыхала», «и она и есть она», «грубятина», «человек, угощенный бутылкой по чему попало», «хозмужики с большими мечтами», «такие дела» («Поэзия в жизни») и др.

В данной поэтике автор не компрометирует и не разрушает позицию своего карнавализованного персонажа; их фигуры неотделимы друг от друга. Поэтому рассказ героини становится еще и исповедью самого автора, позиция которого может быть выражена словами рассказчицы из новеллы «Такая девочка, совесть мира»: «Я такой человек, мне легче от этого, когда я рассказываю» [Петрушевская, 1996, т. 1, с. 12].

Сказ в «Новых Робинзонах» – это причудливый симбиоз «своего» и «чужого» языка в полудетском сознании рассказчицы, отражающем в целом инфантильное сознание современного человека. Тут и авторитетное слово родителей – папино: «установить более жесткий эквивалент обмена»; и «народная мудрость»: «месяц май – месяц ай», «месяц июнь – месяц ау»; и бесконечное «как бы» из разряда слов-паразитов («мы услышали за дверью писк как бы котенка»); и цитаты из классики: «у Тани не зарастала народная тропа»; и, наконец, совершенно детское: «Таня была не человек, а преступник»; «Анисья еще долго была полезной, пасла наших коз» и др.

Казалось бы, беспросветная, безвыходная реальность создается самим «испорченным» словом. Однако уникальностью художественного мира, создаваемого Петрушевской, является единство бытового пространства и иного, бытийного, мира. В специфике сказового слова у Петрушевской заложена интенция благополучного разрешения кризисной ситуации. Благодаря постмодернистской «многослойности» образа рассказчика

возникает своеобразная утрированность сказовой стилистики, когда в сказ внедряется объективное начало. Рассказчик, такой же, как и все другие герои, участник событий, наделяется способностью почти эпического всезнания, а сказовое повествование достигает романной полифонии.

Поэтому в почти детском сознании рассказчицы возникают иные мысли: «Зима замела снегом все пути к нам, у нас были грибы, ягоды сушеные и вареные, картофель с отцовского огорода, даже бочонок соленых огурцов <...> Были мальчик и девочка для продолжения человеческого рода, бабушка – кладезь народной мудрости» (т. 1, с. 82). Неосознанно перейдя на слог библейской речи, героиня высказывает оптимистическую мысль о том, что человечество не канет в бездну благодаря семье, прежде всего Отцу – Спасителю, построившему в лесной глуши новый *Ноев ковчег*.

В новелле Л. Петрушевской «Свой круг» (1988) семейно-бытовой хронотоп также вписан в пространство христианской культуры. Героиня новеллы сознательно играет роль юродивой в компании друзей, причастных к кругу научной интеллигенции. По мнению А.М. Панченко, «парадоксальное на первый взгляд сочетание этих слов – «юрродство» и «интеллигентность» – не должно нас смущать. Юродство действительно могло быть одной из форм интеллигентного и интеллектуального критицизма» [Панченко, 1984, с. 80]. Героиня Петрушевской изначально, еще до рокового известия о своей болезни, противопоставила себя «своему кругу», кругу «своих» друг другу людей. «Я человек жесткий, жестокий, всегда с улыбкой на полных, румяных губах, всегда ко всем с насмешкой» (т. 1, с. 45); «А чего, собственно, я сказала? Я сказала правду» (т. 1, с. 48); «Я одна встревала в тот умственный разговор», который вели Серж и «представитель органов» Валера (т. 1, с. 55).

«Активная сторона юродства, – пишет А.М. Панченко, – заключается в обязанности «ругаться миру», т. е. жить в мире, среди людей, обличая пороки и грехи сильных и слабых и не обращая внимания на общественные приличия. Более того: презрение к общественным приличиям составляет



нечто вроде привилегии и неременного условия юродства» [Панченко, 1984, с. 79]. И сильные мира сего (Мариша – «наше божество» и Серж – «наша неприкосновенность»), и слабые («стукач» и «отщепенец» Андрей и еврей Жора) становятся для героини объектами едких замечаний, нарушающих всякие нормы поведения, принятые в «своем круге». Сначала такая позиция приносила ей только моральное удовлетворение. Но после того как она узнала о своей неизлечимой болезни, перед ней «открылись новые горизонты» и ее игра в юродство обернулась «самоизвольным мученичеством» ради благополучия сына. Героиня просчитала все точно: «Они все как один не могли видеть детской крови, они могли спокойно разрезать друг друга на части, но ребенок, дети для них святое дело» (т. 1, с. 66). И вот, переступив через себя, она бьет сына на глазах у «сердобольных друзей» и добивается своей цели: «свой круг» принимает мальчика. «Теперь, – размышляет героиня, – Алешку будут прятать от меня. Его *окружат* вниманием» (т. 1, с. 66).

Цикличность и замкнутость паройкиального хронотопа новеллы создается мотивом регулярных встреч «друзей» по пятницам на «Маришиной» квартире, в образе которой прочитывается топоним *муравейник* с присущей ему перенаселенностью<sup>1</sup>. Время текста упорядочивается не обычными для реальности веками часов, а этими встречами. Примечательны размышления героини: «Десять ли лет прошло в этих пятницах, пятнадцать ли, прокатились чешские, польские, китайские, румынские или югославские события...» (т. 1, с. 51-52). Выходом из этого замкнутого *круга* для героини становится только смерть, однако библейский «код» новеллы делает смерть не окончательной, а потому – не страшной для героини, воспринимаемой как *переход* к Вечной жизни.

---

<sup>1</sup> Ассоциация с *муравейником* возможна еще и потому, что «Маришино» общество четко иерархизировано, а она сама выполняет в нем роль «матки», «царицы», как ее называет героиня.

В сознании героини существует четкое онтологическое разделение «святого» и «греховного», поэтому ее вера в чудо, в то, что сын ее простит, вполне оправдана. Не случайно вся «сцена избияния младенцев» происходит на Пасху. Таким образом, у Петрушевской мнимо безумная героиня, «самоизвольная дурочка», скрывает под личиной глупости святость и мудрость. Внешняя неблагопристойность поведения героини оказывается реализацией естественных – «природных» – законов: инстинкта продолжения рода, потребности в любви и семье. Поэтому кажущийся кошунственным эпизод, когда ночью героиня обнаруживает, что ее «папа не дышит», но звонит в морг только после того, как отводит сына в школу, содержит идею необходимости продолжать жизнь, несмотря ни на что.

Востребованность юродства как культурного архетипа объясняется тем, что юродивые выражают униженный в современном обществе коллективный разум многих – «маленьких» и «ничем не примечательных» людей. Юродство – последнее прибежище маргиналов, не способных вписаться в социум. В новелле «Надька» (1998) также изображается юродивая<sup>1</sup>. Надька – существо без признаков пола, «стрижет свои волосенки коротко, носит брюки, шапка – маслянистый блин, в пальчатах цигарка беломорканала» [Петрушевская, 1998, с. 10], но с четко выраженным (как видно из описания) «социальным статусом» маргинала. Надька со своим «матерным бормотанием, полным простодушного негодования и гордыни», выполняет в парикмахерской среди «баб с косметичками, набитыми деньгами», миссию юродивого. Она заставляет «глухо ворчать» в них «какую-то совесть».

Благодаря Надьке «парикмахерши» в финале новеллы испытывают своеобразный катарсис и перерождение. Топосом *перехода* становится для них квартирка умирающей Надьки, куда героини приходят, чтобы навестить ее. Надька становится Надеждой (на грядущее спасение), а женщины из

---

<sup>1</sup> Можно отметить сходство с хрестоматийным рассказом А. Платонова «Юшка» в фамильярном назывании юродивого героя, вынесенном у обоих авторов в заглавие.

безличных «баб» превращаются в Верочку и Маринку. Происходит идентификация «человека» и «человечности»: Верочка и Маринка «льют слезы». Авторское сочувствие обнаруживается не только в финале рассказа. «Не может душа гнать бедного уroda, добавлять ему еще страданий», – заметит повествователь о Надьке, выражая общее мнение «парикмахерш», которое становится мнением всех.

В рассказе «Как ангел» (1996) автор также рассматривает семейно-бытовую проблематику сквозь призму христианской аксиологии. Описание слабоумной Ангелины, которой «есть Царство Небесное» (ср.: «Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное» (Мф. 5:3)), построено на антитезе: «тупая морда клыками наружу» – с одной стороны и «открытая душа», верящая в «добро и справедливое распределение между всеми жаждущими» (будь то печенье или любовь) – с другой. Но улица, мир превратили «маленького ангела» в агрессивную «буйную женщину». Автор изображает смутное чувство вины родителей перед их больным ребенком, связанное с нарушением некой «нормы» – биологических законов жизни: Ангелина была рождена в позднем браке двух «химиков по ядохимикатам».

И все же финал рассказа снимает ощущение тотальной дисгармонии созданного художественного мира. Семейно-бытовой хронотоп погружается в сферу культурных универсалий: как замечает Л. Панн, «поэтика Петрушевской лучше всего работает не с психологией, а с антропологией <...> с индивидуальностями не людей, а судеб» [Панн, 2008, сс. 178-179]. В данном рассказе средством универсализации также является библейский контекст: «Она <Ангелина> идет против всего человечества, вольная и свободная, свирепая, нищая духом <...> мать хлопочет, чтобы не обидели, не убили ее ангела-дочь, чтобы эта дочь не убила ее ангела-мужа, лежащего в кровати, все невинны, думает мать» [Петрушевская, 2008а, с. 216]. И вновь *переход* к семейной идиллии осуществляется в новелле в самом бытовом пространстве, увиденном автором сквозь призму вечного, в данном случае библейского.

В новелле «Два царства» (1993) важность пространственной образности заявлена уже в названии. Героиня новеллы Лина живет с матерью и сыном. В 37 лет Лина серьезно заболела. С появлением некоего Василия ее жизнь кардинально меняется: она выходит за него замуж и уезжает на лечение за границу. Однако этот семейно-бытовой сюжет разрешается фантастически: удачное замужество и отъезд за границу оказываются смертью героини с последующим попаданием в Рай. Фантастика в новелле имеет очевидные фольклорно-мифологические корни, обнаруживающиеся в мотивах свадьбы-похорон и *перехода* в загробный мир, в образах *Анге* Лины, «бородатого Васи»-Харона, реки «забвения» Леты.

Ключевым в новелле становится превращение культурного стереотипа «заграничный рай» в архетип «Эдемский сад». «Тихий сад» – библейский Рай, куда в действительности попадает Лина, осознается ею как «заграница»: «срабатывает» формула «заграничный рай», подразумевающая магазины, в которых «имелось все, о чем можно было мечтать», рестораны «с местным дивным вином», в общем, жизнь, организованную «идеально, стерильно, комфортно» (т. 2, с. 110-111). Петрушевская изображает атеистическое советское сознание, в котором просто не могло быть иного представления о Рае. Поэтому прежде чем полностью раствориться в хороводе «молодых, бледных, успокоенных лиц», сознание героини цепляется за привычные представления.

Нетрудно заметить, что пространственно-временная организация большинства рассказов Петрушевской тяготеет к жанру мениппеи<sup>1</sup>. В рассказе Петрушевской «Возможность мениппеи. Три путешествия» (2000) автор по-постмодернистски «обнажает прием». Героиня в своем воображении моделирует ситуацию *перехода* в загробный мир («трансмарш») – сначала персонажа своего рассказа, «одного старого

---

<sup>1</sup> Помимо прозы Л. Петрушевской и Ю. Мамлеева, «следы» мениппеи можно обнаружить в произведениях М. Елизарова, Н. Садур, Ю. Буйды и др. Поэтому М.Н. Липовецкий вполне закономерно считает мениппею своеобразным «метажанром» современной русской прозы [Липовецкий, 1997, сс. 290-295].

человека», затем – себя самой после автокатастрофы. Героиня едет в гостиницу по горному серпантину с пьяным водителем, рискуя, «рухнув в пропасть», стать «новым Данте» и встретиться со своими умершими «коллегами» – Толстым, Чеховым, Буниным. Вместо литературного Олимпа воображение героини заводит ее «через сырую подворотню» в «преисподнюю» керамической мастерской, где ее встречает «Цербер» – древний водопровод в форме львиной головы, «как бы изъеденной проказой», «хромые стулья», горящая печь. Здесь оживает куча тряпья и преследуют тени. Неподалеку героиня встречается с некой Сантой, погибшей во время землетрясения, и читатель окончательно понимает, что и самой героини уже нет в живых.

Жанрообразующим признаком мениппеи, согласно М.М. Бахтину, является погружение в исключительную ситуацию, в которой будут испытаны философские идеи автора. Такая ситуация создается благодаря смешению дискурсов: публицистического (очерк одного путешествия), художественного (рассказ о встрече человека и его кота Мишки в Раю), научного (тезисы доклада о жанре мениппеи). Поэтому здесь становится возможным прямое обращение автора-демиурга к *своему* читателю, «самому умному, самому тонкому и чувствительному» [Петрушевская, 2002, с. 212]. Словно в благодарность ему Петрушевская создает в своем рассказе действительно счастливый финал: трагические события остаются лишь в воображении героини, открывшей «еще один жанр литературы – дорогу, по которой мы не пошли» [Петрушевская, 2002, с. 236].

В лучшем, по мнению большинства исследователей, произведении Л. Петрушевской 1990-х гг. – повести «Время ночь» (1990) показана ситуация, когда «трагедия отдельного человека перерастает в фатальную неизбежность мира» [Куралех, 1993, с. 64]. Петрушевская вновь «работает» с моделью паройкиального хронотопа, изображая разрушение семьи в ситуации кризиса, увиденное «изнутри», глазами главной героини, 55-летней поэтессы Анны Андриановны.

Кризисное смутное время конца 1980-х – начала 1990-х угадывается в таких приметах, как встреча Анны Андриановны с наркоманами, конфликт ее сына Андрея с криминальными кавказцами, женитьба с целью прописки провинциала «г. Тернополя» на дочери героини Алене и др. Монолог Анны Андриановны – цепь несчастий, происходящих одно за другим в ее семье: сына посадили в тюрьму за драку, откуда он вернулся озлобленным и нервным, «не умея выразиться по-человечески». Тем временем мать Анны Андриановны, Серафима, методично «складывая у себя в комнате на серванте свои свободно вынутые из десен зубы», окончательно сходит с ума и заканчивает свою жизнь в далекой больнице. Дочь Алена существует «неизвестно где» и «неизвестно на что», и в каждый ее приход к матери Анна Андриановна узнает о новом внуке. Сама героиня живет с внуком, пятилетним Тимошей, у которого «нервы расшатаны, как у истеричной бабы».

Пространство в повести предельно локализовано и, по сути, ограничивается бытовым – квартирой героини. В пространственной организации произведения четко выделяется антиномия *свое – чужое*. Данная семантическая оппозиция относится к группе древнейших, к тому «изначальному фонду» знаний о мире, которые запечатлены в бессознательном в качестве основных параметров описания модели бытия [Роль человек. фактора в яз., 1988, с. 238]. Враждебность окружающего мира воплощена в характеристике *чужой*: «чужое тепло ТЭЦ», «чужой дом бывшей подруги», «чужая всем Ксения», «чужие руки», затрепыхавшиеся у бока Анны Андриановны в метро, «как змея, настырно лезущая в кишки: кто-то грубо шарил у нее в сумке» (т. 1, с. 368) и т. д.

*Своим* для Анны Андриановны остается только «время ночь»: «Ночами, только ночами я испытывала счастье материнства» (т. 1, с. 348). Ночью героиня пишет свои «записки», в которых она то «перечисляет, как нищий в электричке, все свои несчастья», то вдруг «воплощенная черная совесть народа» начинает говорить в ней. Однажды Анна Андриановна

испугалась «чего-то белого, прилипшего к оконному стеклу»: это был «мутный рассвет» – вестник *чужого* мира, сообщающий, что кончилось ее время. В своей повести Петрушевская использует прием разрушения традиционной семантики символа, вследствие чего последний приобретает окказиональные культурные коннотации. Так, традиционный мистически-негативно окрашенный образ-символ ночи становится временем Божественного откровения. В актуализации и последующей концептуализации категории времени Петрушевская воплощает идею приоритетности этой категории по отношению к пространству, характеризующую кризисное мировосприятие.

Слияние бытового и бытийного начал реализуется в повести в сопряжении бытийного конструкта *время* с бытовым мотивом еды, становящейся маркером времени. Ср.: «Это было время пик, время перед моей пенсией <...> у нас в доме полбуханки черняшки и суп из минтая» (т. 1, с. 318); «Мне не надо ровным счетом ничего, я и так полнею от чашки чая, такие пришли времена» (т. 1, с. 330); «Тимоша тоже ходил в садик, вот было времечко! Ел там» (т. 1, с. 376). Обращаясь к мотиву еды, Петрушевская нивелирует в нем идиллическую символику достатка и человеческого благополучия, лишая данных характеристик изображаемый ею мир. Ср. наблюдение М.М. Бахтина об идиллическом хронотопе: «Еда и питье носят в идиллии <...> семейный характер: за едой сходятся поколения, возрасты» [Бахтин, 1975, с. 267], чего явно не наблюдается в повести Петрушевской.

Повесть «Время ночь» дает замечательный пример художественного воплощения концепции кризисного времени. Значимость его в сюжете повести подчеркивается кульминационной ролью эпизода, в котором изображаются кризисные переживания главной героини. Речь идет об эпизоде, когда Анна Андриановна решается забрать домой больную мать, которой грозит загородный интернат для психохроников. Перед героиней встает дилемма: или привезти свою сумасшедшую мать в дом, где трое

маленьких детей Алены (включая новорожденного), или, отказавшись от этой затеи, навсегда лишиться материнской пенсии, которая буквально спасает от голода.

Для создания зримого, почти «пластического» образа кризисного времени Петрушевская обращается к языковым средствам различных уровней. Высокий эмоциональный накал достигается использованием звукоподражаний («сердце стук, стук, стук», «бух, бух, бух извините, что так колочу», «глумглумглум, валерианка это чудо»), междометий, а также телеграфной лексики («вставай тчк», «есть, есть, есть вскл есть белая майка»; «моя бабушка здесь ветеран вскл»). Синтаксическими особенностями эпизода является отсутствие знаков препинания («Ничего я не беру ничего не роюсь Аленочка но ведь бабушке надо что-то на голову старая голова это же тебе ни жиринки черепок и кожица» (т. 1, с. 388)). И наконец, на текстовом уровне эпизод последовательно выдержан в стиле «потока сознания».

Насколько твердой в решении забрать мать домой Анна Андриановна была в начале своего пути, настолько неожиданным оказывается разрешение ситуации. Видя неадекватность Анны Андриановны, санитары принимают решение самостоятельно и увозят «бабу Симу» в больницу. Но придя домой, Анна Андриановна не застаёт там и дочери с внуками. Героиня не сумела сохранить семью, однако она не остается в полном одиночестве: с нею ее время – ночь, звезды и Бог, конец лихорадочного «времени пик», долгожданный покой не то сумасшествия, почти фатально неизбежного (Анна Андриановна отчаянно гонит от себя мысли о том, что теперь пришла ее очередь «сидеть на диванчике с норочкой», как сидела недавно ее безнадежно больная мать), не то привидевшегося конца, смерти.

Печать смерти лежит на всем повествовании: голос Анны Андриановны раздается из небытия, поскольку из эпитафии мы уже знаем о ее смерти. Сюжет повести объясняет причины ее ухода в иной мир: слишком непосильными оказались сжигавшие героиню любовь и ненависть, выпавшие на ее долю минуты счастья и град несчастий. Слишком велики были



«воплощенная черная совесть народа» или другие почти иррациональные состояния героини.

Трагический тупик, в котором оказывается Анна Андриановна, возникает из-за несовпадения *своего* и *чужого*. Однако в особом для героини состоянии откровения отношения этой оппозиции релятивизируются. В поэтике повести хронотоп «здесь и сейчас» часто является более значимым, чем вся прошлая, а иногда и будущая жизнь. Появляется мотив мига, минуты, определяющей всю жизнь героя, т.е. кайроса. В повести кульминационным моментом во взаимоотношениях матери и дочери является такая минута. «Как я жила! Мама!» – восклицает вернувшаяся домой Алена. «Одна минута между нами, одна минута за три последних года», – размышляет Анна Андриановна (т. 1, с. 385). Эта минута подсвечена христианской символикой – сценой покаяния блудного дитя перед родителем, любящим его несмотря ни на что.

Идея принятия *чужого* мира как единственной возможности сохранить жизнь проявляется и в христианских мотивах сострадания и прощения. Анна Андриановна стремится «спасти всех»: «И опять я спасла ребенка! Я все время всех спасаю! Я одна во всем городе в нашем микрорайоне слушаю по ночам, не закричит ли кто» (т. 1, с. 368). «Бедные старые люди, я плачу над вами» – восклицает Анна Андриановна (т. 1, с. 334). А ее просьба в финале повести – «простите слезы» – обращена ко всем: и к *своим*, и к *чужим*.

Еще одно знаковое произведение Л. Петрушевской – метемпсихический роман «Номер один, или В садах других возможностей» (2004), несмотря на условный сюжет, не лишен примет современной эпохи, ясно выражающих авторское отношение к ней. Петрушевская создает яркий гротескный ряд представителей всех слоев современного российского социума: директор научного института «Панька», связанный с кавказской мафией, торгующей угнанными автомобилями; «начлагеря» майор Проегоркин, осведомленный о беспорядках, творящихся в «зоне», но никак не стремящийся их устранить; вор Валера и его убийца «Ящик»;

клофелинщица «Зинка-Индия», «работающая» с пассажирами поездов дальнего следования; «пассионарные дети» подворотен.

Пугающим выглядит обобщение, сделанное главным героем, Номером Один, ученым-этнографом: при Сталине был феодализм, теперь в России рабовладельческий строй, «плавно переходящий в первобытный (пещера, костер). Бомжи уже живут так и масс. переселенцы»<sup>1</sup>. Проблему деградации современной России можно назвать сквозной в произведениях Петрушевской. В ее поэме «Карамзин. Деревенский дневник» (1994) в главе «Будущее» героиня, видя рогатину в руках мужика, восклицает: «но это уже не 1917 // даже не славный 1913 // это млн. лет до н.э.!» [Петрушевская, 2008б, с. 246]. Мотив инволюции человечества, настойчиво звучащий и в маканинском «Лазе», и в «Блуждающем времени» Мамлеева, создающий образ исторически адетерминированного субъекта связан, как представляется, с идеей недоверия человека к современной ему цивилизации.

Основной конфликт романа раскрывается через столкновение двух типов пространств: «цивилизационного» и «природного». Главный герой является представителем «цивилизации». Номер Один не позиционируется как избранник, а представлен как человек массы – традиционный персонаж прозы Петрушевской. Вторая сторона конфликта – маленький народ энгти, «естественные люди», носители сакрального знания о мироздании. Номер Один должен вернуть аметист, украденный его коллегой из святилища энгти, потому что «без этого там свищет черная вечность <...> и это касается нас» (с. 330). В образе главного героя Петрушевская воплощает лейтмотивный для русской прозы рубежа XX-XXI вв. образ Спасителя, апеллируя к утраченному современным человеком чувству ответственности не только за себя и своих близких, но за всех и весь мир. Афористически емко эту мысль выразил индийский философ Шри Ауробиндо: «Не спасен никто, пока не спасены все».

---

<sup>1</sup> Петрушевская Л. Номер один, или В садах других возможностей: Роман. – М.: Эксмо, 2004. – С. 166. Далее в тексте роман Л. Петрушевской цитируется по данному изданию с указанием страниц в круглых скобках.

В романе комбинируются несколько известных мифологических сюжетов, в том числе использованных писательницей ранее. Это, прежде всего, сюжет «Бардо Тодол» – жизнь сознания человека после его физической смерти (рассказы «Бог Посейдон», «Два царства»); сюжет инициации героя, лежащий, по В.Я. Проппу, в основе структуры волшебной сказки (не случайно Номер Один называет себя «Иваном-Царевичем») и, наконец, античный сюжет об Одиссее: герой постоянно видит перед собой главную цель – вернуться домой, к жене и сыну».

Энтти изображаются у Петрушевской как носители мифологического сознания, которому не ведом страх смерти, индивидуализм, стяжательство. Жизненные принципы энтти – не сопротивляться насилию и не помогать слабому – кажутся герою странными, но впоследствии он понимает их глубокий смысл: нельзя вмешиваться в ход миропорядка. Черная вечность – иначе небытие (смерть) существует в нераздельном единстве с бытием (жизнью). Вторгшийся в мир энтти современный человек этот баланс разрушил, как разрушил его в своем, цивилизованном мире: «Что у нас святого осталось? – вопрошает «Панька» у Номера Один. В ответ – ничего утвердительного: «Пейзаж? Пасха? Язык? Дети?»».

Внимание к архаическим формам мышления определяет нарративную стратегию автора: в повествовании преобладает внутренняя речь персонажа, его «поток сознания», что позволяет Петрушевской изобразить ситуацию послесмертия изнутри сознания героя. «Ужас вечности» напоминает Номеру Один придуманную им компьютерную игру-квест «В садах других возможностей»: «упаси Боже, молниеносная рука, узкая, суковатая, вместо пальцев три отростка, стреляет черная молния сверху в меня, и тут мне стреляет в голову, играем в компьютерную игру под названием «вечность» (с. 125). Компьютерная симуляция как образ альтернативной реальности – это «ответ» современного писателя на «вызов» постиндустриальной цивилизации. Петрушевская показывает, что в сознании ее героя, уравнивающего «вечность» и компьютерную игру с инфернальным сюжетом,

категория «вечности» полностью обесмыслена, ее содержание искажено, потому что она попросту «изъята» из жизни современного человека. Сюжет романа будет направлен на обретение героем утраченной вечности.

Топос *перехода* реализован в кульминационной для романа сцене метемпсихоза, организованного мамотом (жрецом) энтти Никулаем-оолом с целью возвращения реликвии. Пережившие метемпсихоз персонажи напоминают «Перерожденцев» из «Кыси» Т. Толстой, сознание которых целиком принадлежит прошлому, совершенно противоречащему их теперешнему существованию. Среди «группы легких привидений» особенно примечателен образ «тощего мальчишки» Павлика с сознанием пожилой женщины, его бабушки, решившейся на «оживление» своего внука ценой гибели собственного тела (но не сознания). «”Нас предупредили, что мы-то уйдем. Ну и что? Зачем мне жить, например? Все равно скоро собираться. Но ты погляди что творится! Ужас! За свои пятьдесят пять лет такого не видела...” Так говорил мальчик Павлик» (с. 304). Подобный гротескный адетерминированный персонаж подчеркивает безусловно знаковое – дисгармоничное состояние современного человека. Номер Один принимает собственный метемпсихоз за ад, поскольку развоплощение персонажа и его отделение от собственного тела и реальности, сопровождается физическим страданием: «Господи! Как колет обморозка, иглами в череп... жала, шипы... прут в замороженный глаз... о как мозжит в груди... каждую кость хрящит, плюснит мясо» (с. 116-125).

Погружение в темноту символизирует погружение героя в самого себя, поэтому внешняя темнота и холод становятся характеристиками внутреннего пространства героя. Смерть переживается им как отлучение от себя самого. Словно со стороны наблюдает герой прожитую жизнь и не находит оправдания своим поступкам. Номер Один осознает, что в погоне за деньгами он потерял гораздо больше, чем приобрел. Потерял доброе имя ученого, когда у не умеющих отказывать энтти вымогал «ценные артефакты», чтобы продать их иностранцам; лишился драгоценных минут

общения с семьей, особенно с беспомощным больным сыном Алешкой, когда дни и ночи напролет просиживал на работе, сочиняя на продажу компьютерную игру про «ады всех конфессий». О завершении *перехода* свидетельствует смена темноты и холода, сопровождавших метемпсихоз, «внезапным светом». Оказалось, что душа убитого ученого попала в тело его убийцы Валеры. Возникшее в результате *перехода* «химерическое тело» может быть, вслед за М.М. Бахтиным, названо «гротескным», «амбивалентным», «становящимся телом» [Бахтин, 1990, с. 351]. Вместе с чужим материальным телом герой обретает и чужое сознание, которое стремится поглотить его собственное «Я» и завладеть его сущностью полностью.

Номер Один, оказавшийся в теле своего убийцы, с ужасом обнаруживает, что это новое тело навязывает ему и новое, чужое и чуждое, сознание. Конфликт героя и его метаморфозы реализуется прежде всего на уровне языка. Голос Номера Один словно бы «вписывается» в речь Валеры как невидимый собеседник, что приводит к искажению речевой пластики, возникновению феномена «корчащегося слова».

Происходящая в герое борьба сознаний вора (реплики диалога) и интеллигента (комментарии реплик в форме внутренней речи) изображается с ощутимой авторской иронией: «”– Ло... Ложи, а ну!” – “Клади надо было сказать”» (с. 131) или: «”не могут ездить а ездют... В киосок врежься еще”... – “Господи, что же это происходит! Надо говорить не “киосок”, а “киоск”, и “ездят”. А не “ездют”, сельсовет”» (с. 182-183). Таким образом, в приведенном эпизоде прием нарушения языковой нормы изображает противостояние социальных «типов». На наш взгляд, элемент «социальной ангажированности» в той или иной степени всегда сопровождает обращение писателя к поэтике языковой аномалии, поскольку нарушение языковых конвенций призвано «означить» литературу с точки зрения не вполне благополучной социокультурной ситуации.

Пройдя через «ледяной апокалипсис», буквально умерев и воскреснув, Номер Один освобождается от чуждого ему социального сознания и обретает новые способности: подобно мамам, он теперь видит будущее. Однако картинка из будущего потрясает: «Интернат для детей-инвалидов <...> Там Алешка почему-то» (с. 232). Этот возможный вариант будущего – прямое следствие его сегодняшней жизни, в которой понятия «сын», «жена», «дом» стерлись, потеряли свою суть. Вспышки прозрения, «картинки» из будущего заставляют героя пережить глубокую метаморфозу, заключающуюся в его окончательной идентификации с семьей и домом. Взгляд на себя со стороны позволяет герою обрести цельность и окончательно преодолеть раздвоенность себя прошлого и себя будущего.

Когда Номер Один осознает, что его семья и его дом – это и есть то, что он может противопоставить «черной вечности», прогноз на будущее становится прямо противоположным: «Алешка будет ходить <...> будет дом на берегу озера <...> будут дети шесть человек» (с. 334). Таким образом, философское содержание романа Петрушевской совпадает с установками ее творчества в целом и состоит в авторской рефлексии о ценности семьи и любви как подлинных смыслов человеческой жизни. Творческие поиски современной писательницы осуществляются в русле традиций русской классической литературы как «силы, духовно структурирующей и созидающей человека» [Кантор, 2005, с. 14], чему способствуют образы-символы кризисного хронотопа.

Таким образом, Л. Петрушевская воплощает бытовое пространство кризисной эпохи конца XX столетия как дегуманизированное, искаженное, танатологичное. Однако в семейно-бытовых коллизиях своих произведений писательница изображает современного «маленького человека» не только в его борьбе за выживание, но и в поиске спасения, обретения смысла жизни. Петрушевскую характеризует ассоциативное культурное мышление, порожденное стихией игры. Обширный аллюзивно-реминисцентный пласт прозы писательницы демонстрирует «включенность» ее эстетической

практики в целом мировой культуры и выстраивает особый бытийный хронотоп.

Можно заключить, что в прозе Ю. Мамлеева, Л. Петрушевской и В. Маканина нашли свое отражение кризисные процессы, происходящие в сфере паройкиального хронотопа. В его топике ведущими являются топосы *муравейник*, *переход* и *Ноев ковчег*, рассмотренные нами на материале произведений перечисленных авторов. *Муравейник* как топос перенаселенного бытового пространства воплощается в образах коммунальной квартиры, очереди, общежития и др. и становится топосом, в котором разворачивается заурядная, на первый взгляд, бытовая драма героя. Однако писатели не исключают возможности преображения героя, проникновения за пределы «помешанной» реальности к иному, высшему бытию. Эта идея находит свое выражение в обращении к топосу *перехода*, представленному мотивами туннеля, превращения, преображения, метемпсихоза и др. Данные мотивы составляют группу мотивов мифологической метаморфозы. Вторжение мистической реальности, сужающей специфически-человеческое пространство, чувство экзистенциального тупика характеризуют у названных авторов кризисность мироощущения современного человека. Однако культурно-мифологический контекст придает художественной реальности качественно иной статус, позволяющий увидеть в бытовом бытийное содержание. Топосом спасения, *Ноевым ковчегом*, оказывается не запредельная реальность, а пространство личной свободы человека, дома, семьи, изображенных писателями как вечные непреходящие ценности.

### ГЛАВА III

## КРИЗИСНОЕ ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО КАК ЭЛЕМЕНТЫ ПЕРЦЕПТУАЛЬНОГО ХРОНОТОПА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ КОНЦА XX–НАЧАЛА XXI в.

### 3.1. Проблема незавершенности человеческой природы в произведениях А. Королева

Работы П.А. Флоренского о пространственно-временной детерминанте культурного развития сделали проблему антропологического измерения времени и пространства одной из ключевых в гуманитарной науке [Флоренский, 1993]. В современной прозе также одной из наиболее востребованных хронотопических моделей остается модель перцептуального хронотопа, позволяющая изображать художественную реальность «изнутри» ее восприятия героем. Как уже говорилось выше, данная модель наиболее релевантна для художественных систем с ориентацией на модернизм (в генезисе – романтизм). Можно с уверенностью сказать, что в искусстве конца XX столетия модернизм «присутствует» как один из значимых художественных «кодов», как особое мировоззрение и эстетика<sup>1</sup>.

Одна из модернистских интенций связана с идеей абсолютной свободы, ставшей знаменем движения модернистов. Как известно, в модернистской традиции отношения индивида и общества придавалось преувеличенное значение. В главном модернистский конфликт сводится к оппозиции «Я – не-Я»; предметом изображения художников-модернистов становится рефлексивная личность, ищущая причины собственного, по сути, романического «бунта» против действительности. При этом герой стремится реализовать собственное, индивидуальное бытие, выходящее за рамки любых социально-исторических «матриц». Так, А. Платонов, Ю. Олеша, М.

---

<sup>1</sup> В русской прозе рубежа XX–XXI вв. модернистские установки прочитываются в произведениях таких разных писателей, как А. Битов, Ю. Трифонов, С. Довлатов, И. Митрофанов, Ю. Буйда, Д. Липскеров и др.



Булгаков и др. русские писатели-модернисты переходных 1920-1930-х гг. строят свои сюжеты на противопоставлении несовершенной действительности и некоего идеального мира. Социально-исторической реальности – абсурдной, мешающей полноценному осуществлению личности, противостоит «частный» мир героя – его мечты, воспоминания, творчество. Данная поэтика опирается на романтическую парадигму художественности, на что указывала, в частности, Л.П. Егорова, охарактеризовавшая стилевую ситуацию в литературном процессе 20-30-х гг. XX в. как «жажду романтизма» [Егорова, 1966, с. 4]. Подобное мировидение, на наш взгляд, характеризует творчество А. Королева.

Проза Анатолия Васильевича Королева (род. в 1946 г.) в 1970-1990-е гг. проходит путь «эволюции» от традиционной реалистической поэтики – к художественному мышлению на уровне модернистских экзистенциальных конструктов и культурных универсалий. Однако уже первые произведения А. Королева отличались значительным стилевым разнообразием. К примеру, наряду с психологической прозой (повестями «Рисунок на вольную тему», 1978; «Ожог линзы», 1988; «Гений местности», 1990), Королев создает в 1970-е гг. сюрреалистический «роман-представление» «Дракон», который был опубликован только в 2003 г.

Одна из ключевых художественных коллизий XX столетия «человек – время» в «Драконе» заявлена через образ часов без стрелок, ставший в мировом искусстве XX в. сквозным: «Мимо шел сумасшедший <...> Глаза – циферблаты без стрелок. Куклоподобный, в белом жабо» [Королев, 2003, с. 170]. Синтетическая природа «Дракона» во многом определит особенности художественных миров Королева 1990-2000-х гг., создаваемых, как правило, на пересечении дискурсов модернизма и постмодернизма.

«Программный» для творчества Королева роман «Эрон» (1994) репрезентативен для эпохи конца XX в., характеризующейся взорванным состоянием форм жизни и речи. Социально-историческое, т. е. собственно романное время в «Эроне» представлено эпохой 1970-1980-х гг. – временами

брежневского «застоя», когда разрыв между декларируемыми ценностями и действующими в жизни нормами привел к тотальной профанации этих ценностей. Автор обращается к проблематике порогового сознания и поэтике перцептуального хронотопа, изображая бытийность личностного пространства героя в сиюминутности его индивидуальной формы. Сюжетная линия персонажа строится как череда отдельных мгновений, которые, подобно отдельным светящимся точкам, выделяются на темном фоне целого бытия личности.

Фиксируя сложные мысле-чувственные проявления внутреннего «Я» героев, романский повествователь наталкивается на его непостижимость, принципиальную «неуловимость». «Рыхлое», «текущее» повествование представляет собой попытку – вернее, ряд попыток (удачных и не очень) – «нащупать» некое «ядро» человеческой сущности. При этом автор постмодернистски декларирует свой роман как «принципиальный черновик» [Королев, 2002, с. 208]. О подобной поэтике писал П.А. Флоренский: «Глубокая ошибка, когда исследователь мнит себя внимательным более автора и не понимает, что этот последний *не хотел* стирать следы своего творческого пути. Ведь они входят в самое построение, и уничтожить или сокрыть их – значило бы лишить произведение его структуры по линии времени <...> они <...> дают произведению его внутренний ритм, без которого оно мертво и механично» [Флоренский].

Проблема времени в романе является центральной. В образе «легкононого бога Эрона, сына Эроса и Хроноса», автор концептуализирует категорию времени и художественно воплощает хайдеггеровскую идею Dasein, определяющего бытие временными пределами человеческого существования. Эрон заявлен «автором» как «мистическая секунда бытия емкостью в полтора десятка лет»: события романа охватывают промежуток 1972-1988 гг. Выбор временных рамок связан с обозначенным все тем же М. Хайдеггером новым витком в познании бытия посредством космических исследований: в течение этих шестнадцати лет беспилотный космический

аппарат НАСА «Пионер-10» летит через Солнечную систему и передает новые сведения о ее объектах на Землю. «Как только двадцать четвертого сентября 1988 года “Пионер” пересечет незримую границу Солнечной системы, роман разом кончится, оборвется на полуслове...» – заявляет «автор»<sup>1</sup>. Эрон становится полноценным персонажем топоса *квази*, присутствие которого рано и поздно открывает каждый персонаж романа.

Экскурсы повествователя в макромир Вселенной воплощают идею космопланетарной составляющей в человеческой природе – причастности человека космическому бытию, его органичной включенности в процессы всего мироздания. К.Э. Циолковский писал: «Судьба существования зависит от судеб Вселенной» [Русский космизм, 1993, с. 274]. При этом траектория движения космического аппарата символически задает вектор развития романного сюжета: подобно Земле, погруженной в бесконечность Вселенной, «абсурдное времечко» конкретно-исторических событий становится частью универсальной реальности общечеловеческой истории и мировой культуры.

Постмодернистский синкретизм «Эрона», «агглютинативная совмещенность несовместимых эпох, судеб, событий» [Сердюченко, 1995, с. 226], достигается прежде всего обращением к полидискурсивной жанровой стратегии. По этому поводу критик иронически заметил: «А. Королев начинал “Эрон” явно как традиционный русский социальный и семейный роман-эпопею, затем дело перешло в роман-фантазмагорию и философскую утопию, затем разбавилось игровым и социологическим аспектами» [Кудимова]. Некоторые исследователи считают полидискурсивность сознательным приемом автора. Например, Н.В. Гашева и Б.В. Кондаков убедительно доказывают, что жанрово-стилевая эклектика «Эрона» подчинена структуре готического собора. Подобная архитектоника «позволяет многослойно развернуть художественный замысел произведения в интерполяции смыслов» [Гашева, Кондаков, 2010, с. 174].

---

<sup>1</sup> Королев, А. Эрон // Знамя. – 1994. – №7-8. – С. 43. Далее в тексте роман А. Королева цитируется по данному изданию с указанием страниц в круглых скобках.

«Полифонична» и повествовательная стратегия романа. Близкий автору дидактичный повествователь, анализирующий реальные события русской и мировой истории (см. разделы под названием «Хронотоп»), уступает место неуверенному хроникеру, наблюдающему перипетии жизни персонажей (ср.: «Поезд давно ушел, Антон умирая? воскресая? ожидая? – остается один на один с потоком <...> света» (с. 67)). И наконец, повествование может перейти в модернистский психоделический поток сознания одного из героев, как это происходит, например, в главе 9 «Die Zauberflöte». Данная субъектно-объектная нерасчлененность воспринимающего сознания обусловлена присутствием мифа как призмы авторского мировосприятия. «Агглютинация» в сюжете, отказ от причинно-следственных отношений – также элемент мифоцентристской симптоматики, поскольку мифологический сюжет в основе «анти-причинно-следственный» (О.М. Фрейденберг). Мифопоэтика в романе становится основным средством создания топоса *квази*.

Миф у Королева – это и текст культуры, «вживаясь» в который современный человек приобщается к вневременному, и способ материализации внутреннего мира человека, переживаний любви, тревоги, страха. В случае с «Эроном» имеет смысл говорить о мифе, который, как написал В.И. Тюпа, «неведом первобытному человеку». Это – «экзистенциальный миф о пребывании индивидуального внутреннего “я” во внешнем ему “мире”» [Тюпа, 2001, с. 78]. Таким образом, в поэтике Королева архаическое комбинируется с центральными для конца XX в. проблемами человека: одиночеством, разочарованием, кризисом идентичности. Помимо архаического и экзистенциального сознания в романе ощутимо присутствие учения З. Фрейда, провозгласившего фундаментальность стремления человека к смерти, подчиненность «принципа удовольствия», эроса, влечению к танатосу» [Фрейд, 1999, с. 424]. Романский «автор» дает следующую характеристику эпохе 1970-1980-х гг.:

«Мера той эпохи – один э р о н <...> Ее драма – потеря подлинности. Ее лейтмотив – насилие. Ее душа – абсурд. Ее нерв – эротика» (с. 90).

В «Эроне» А. Королев художественно исследует страх – один из основных модернистских мотивов, становящийся в романе проявлением топоса *квази*. Предметом экзистенциального страха, по С. Кьеркегору, является «ничто», которое и порождает страх [Кьеркегор, 1993, с. 143]. М. Хайдеггер предположил, что именно «страх выявляет ничто», лишает человека возможности понимать собственное бытие как привычное, обыденное. Страх погружает личное бытие в «бытие-в-мире» («Dasein»), которое и подвержено страху.

Страх сопровождает героев Королева и при активном отношении к жизни (в противостоянии, преодолении ее «сопротивления»), и при пассивном (в подчинении обстоятельствам). Писателя интересует и теологическое понимание страха как источника мудрости, а именно – христианский «страх Божий». Романного «автора» страшит дефицит человечности, лежащий в основе современной научно-технической цивилизации. Полет «Пионера» «освящает» «начало оледенения души, утратившей Землю» (с. 46). В мотивах «технизации» Королев символически изображает процесс девитализации существования человека, высвечивающийся потерю первичных чувственно-эмоциональных человеческих качеств.

Дефицит человечности одинаково глубоко переживается всеми центральными персонажами романа: и имеющим отношение к науке и технике архитектором Адамом Чарторьским, и «обыкновенными людьми»: ресторанным тапером Антоном Алевдиным, «лимитчицей» Надей Навратиловой, «красным принцем» Филиппом Билуновым. Все они испытывают давление обыденности как чего-то глобального, пытаются преодолеть время и осуществить прорыв к иной, подлинной реальности бытия.

Основные персонажи романа так или иначе причастны к слою московской «золотой молодежи», пребывающей в «альтернативной», т. е. не советской, реальности не только морально, но и физически. Они проводят время на «диком сафари» в Камеруне, отдыхают на побережье Карибского моря или в Европе (исключительно западной). И все же основным местом действия в романе остается Москва эпохи «застоя», когда «время <...> яростным волчком вертится на месте, не делая тем не менее ни шага в будущее и не являя никакого смысла» (с. 139). Москва предстает перед читателем, с одной стороны, привычно-советской: «нищета плохо одетых людей», «заплеванный железный умывальник» в общественной уборной и «мумия идола» в мавзолее. С другой – модернистски мистифицированной автором как город-призрак, являющийся одновременно «обсидиановым Мемфисом, глиняным Вавилоном и мрамористым Римом» (с. 146). Каждый из топонимов-двойников Москвы символизирует определенный мифологический сюжет топоса *квази*, проживаемый героями. Так, связанный с древнеегипетским Мемфисом архаический миф обыгрывается в сюжете Филиппа Билунова. Герой оказывается в нетронутом человеческой цивилизацией африканском тропическом лесу, озаренном «дождем света» и поражающем своей «бескорыстностью» и бытийной очевидностью.

Во время охоты Филипп нарушает табу и попадает в сакральную *квази*-реальность, где неожиданно встречает Сфинкса и вступает с ним в философский диалог. Оказывается, время Билунова – «вечное возвращение». «Ожидай в засаде бытия неизвестное <...> наше выжидание впускается в самое открытое, в простор дальнего, в чьей близости оно остается. Но, оставаясь, оно возвращается», – говорит Филиппу Сфинкс (с. 109). Не выдержав софистики Сфинкса, Филипп пускает в него пулю, и, согласно мифологическому принципу взаимосвязи всего со всем, обнаруживает рану в собственном горле.

Мир в восприятии Билунова подобен мифологическому универсуму, подчиненному циклическим моделям, поэтому смерть в нем неокончательна.

Мотив убийства/самоубийства в данном случае связан с мифологическими представлениями об умирающем и воскресающем божестве. В архаическом сознании «множественно-единичное начало <...> борется и переборает исчезновение появлением» [Фрейденоберг, 1997, с. 71]. Так, умерев и воскреснув под очищающими водами тропического ливня, Филипп осознает, что ответ на вопрос «жив он или мертв» «зависит только от него» (с. 111). Увиденный героем «поднебесный водопад», озаренный «розовеющим светом скал», ясно говорит о его выборе.

Сознательно нарушив табу, Филипп ввергает себя в экстремальную ситуацию и проходит «инициацию страхом». Именно в ситуации страха с ним происходит то, что С. Кьеркегор назвал «головокружением свободы» – герой обретает экзистенциальную свободу и осуществляет *переход* в иную, трансцендентную реальность, которая не теряет статуса *квази*, поскольку *переход* осуществляется лишь в сознании героя.

Сравнение Москвы с Вавилоном и Римом вводит в роман христианскую символику, связанную соответственно с сюжетными линиями Антона Алевдина и Адама Чарторыйского. В библейском контексте романа автор рассматривает теологическую концепцию страха как источника мудрости. Страх Божий – это страх грядущего наказания за нарушение христианских заповедей, сформулированных через систему надличностных запретов. Жить в страхе Божьем значит приобщиться к выстраданному человеческим родом духовному опыту, закреплённому в библейских заповедях.

Сюжет диск-жокея Антона Алевдина воплощает борьбу языческого и христианского мифов. Ритуализированная жизнь московской богемы, с любопытством постигаемая героем, – это языческий ад, «Аид», по которому Антона ведет его «Вергилий» Фока Фиглин, циничный завсегдатай этого московского «бестиария». Фока – типичный трикстер. В отличие от В. Маканина, создавшего подобный архетипический образ в лице лживого

прагматика, А. Королев изображает трикстера Фиглина как «Homo Ludens» (ср.: фигляр – Фиглин), игра которого однако чуть не стоила героям жизни.

Органичное окружающему миру телесное безобразие Фиглина контрастирует с физическим совершенством Алевдина, который «на Христа похож», и, следовательно, чужд внешнему миру. Однако с этим безобразным миром героя прочно соединяет любовь к «советской принцессе» Мелиссе Маркс, которая называет Антона «Аскилтом». При этом все происходящее с героем в шикарном московском апартаменте Мелиссы кодируется древнеегипетским обрядом подготовки умершего к погребению. Так с помощью мотива игры и мистерии Королев остраивает взгляд обывателя на жизнь советской элиты, изображая ее как *квази*-реальность.

В Антоне-Аскилте раскрывается трагедия нецельности, остро переживаемая современной личностью. Биполярность героя состоит в парадоксальном переплетении противоположных состояний – любви, жажды жизни, с одной стороны, и ненависти, страха и стремления к смерти, с другой. Возникшее чувство любви-страха к Мелиссе представляет собой более сложную модель, нежели просто сумма чувств, составляющих этот сплав. Подобное чувство «томительно-страшного наслаждения» переживает гоголевский Хома Брут, несясь странной ночью с ведьмой на спине, или «смешной человек» Достоевского, воскликнувший: «на нашей земле мы истинно можем любить лишь с мучением и только через мучение!» [Достоевский, 1975, т. 12, с. 533]. Любовь Антона к Мелиссе есть воплощение бытийного страха, сущность которого составляет неопределенность, беспредметность, тревожность как таковая. Преодолеть страх для героя – значит устранить бездну неопределенности в жизни.

В сюжете Антона Алевдина танатологические мотивы прочно связаны с женскими образами. Образ Москвы как «Вавилонской блудницы» персонифицируется в Мелиссандре (то ли матери, то ли приживалки Мелиссы) – женщине, обладающей «смачной телесностью самки», и в Асе Цап, «исключительной красоты ведьме» с «пастью римской волчицы» (с. 59).



Женщина у Королева становится интерпретацией имплицитного архетипического образа Матери как чего-то тайного и темного – «бездны, мира мертвых, все поглощающего <...> и отравляющего, того, что вселяет ужас и <...> неизбежно, как судьба» [Юнг, 1997, с. 31]. Таковой оказывается для Антона и Мелисса, взаимоотношения с которой превращают однообразную жизнь ресторанный тапера в фантасмагорию, *квази-реальность*.

В финале своего сюжета израненный герой оказывается в пустыне перед лицом Вечности, реализовывая тем самым христианский архетип Антония Великого, подвижника и пустынножителя, освятившего монашескую отшельническую жизнь. Как и в случае с Филиппом Билуновым, в финале пути Антона возникает свет, «заливающий человека приступом человечности»: «Свет – время, очертившее линией горизонта бытие» (с. 67). Но прежде Антон, как и Филипп, открывает для себя истинность естественного, «простого», мира: «Оказывается, в мире есть еще такие простые и прочные вещи, как деревянная вагонная полка, как агнец божий, есть поблескивание черного овечьего носа, есть вес, масса, объем, чистота дыхания, доверчивость глаз» (с. 66).

События, связанные с Адамом Чарторыйским, также обыгрывают христианский миф. Если Антон противопоставлен безобразной московской жизни как физически совершенный герой, то в Адаме подчеркивается прекраснотушность – почти детская растерянность и «редкая для циничного времени способность краснеть» (с. 9). Авторское отношение к советской «золотой молодежи» наиболее резко проступает в гротескном эпизоде с Чарторыйским, когда циничная Рика Билунова травит его собакой, а потом выставляет за дверь «в чем мать родила». Постовой, подобравший Адама, заключает: «Мы для них мусор» (с. 20).

Прозрение Адама так же, как и у Филиппа и Антона, связано с погружением в экстремальную ситуацию: Адам попадает в железнодорожную катастрофу, после которой ощущает время и пространство

как первозданные. В сюжете Адама также возникает мотив спасительного света. На этот раз его источником является видение Пресвятой Богородицы, свидетелем которого случайно стал Адам. Его благоговейному восторгу противопоставлено «адское скотство» толпы колхозников, которые «не то что благоговеть – даже не робели», намеренно совершая непристойности с ненавистью к видению и друг к другу. Посланная в наказание «вифлеемская свинья» символически «пожрав и исторгнув» грешников пробуждает в них давно забытый страх Божий и сострадание.

Глоток спирта, который неискушенному Адаму предложил «дядя Лишай», один из свидетелей чуда, преображает реальность, создает топос *квази*. Оказавшись на скотобойне, Адам ощущает себя одной из жертв, уготованных для заклания. Пьянящий запах крови и «музыка лезвий» отзываются в сознании Адама звуками «Волшебной флейты» Моцарта. Королев в очередной раз обращается к приему мистериально-игрового преобразования реальности. Музыка воплощает некую витальную стихию, символизирует жизнь, противопоставленную мертвенному, механистическому существованию человека. Музыка перестает быть только во времени, но и подымается над ним. Скотобойки, «бабищи-потрошители» в кровавых фартуках, оборачиваются жрицами-латницами, оплакивающими в своих ариях убитых ими животных, самих себя и, в конечном счете, «всех живых». В этом эпизоде действует закон «отрицания отрицания», когда в результате восприятия искаженной реальности искаженным алкоголем сознанием Адама рождается реальность нового порядка, близкая к идеальной.

К Адаму приходит осознание подлинности бытия как сопереживания, сострадания любой жертве. Это открытие героя вновь сопровождается мотивом света: «вспыхивает моцартианское форте <...> и совершается, наконец, окончательный взлет к свету, и все собрание: жрецы, латницы, рабы, коровы, овны, скотобойки внезапно озаряется победными лучами неземного сияния» (с. 135). В отличие от Антона, выбравшего надмирную

Вечность пустыни, Адам реализует христианский образ мирянина, призванного заботиться о «малых сих», то есть проживать отведенный ему *эрон* как «нравственное вещество в створе бытия» [Абашев, 1996, с. 239].

В романной линии Нади Навратиловой наиболее последовательно воплощается современный модернистский экзистенциальный миф. Ее статус «лимитчицы» воплощает топос *клетка*, символизирующий скованность человеческих возможностей и являющийся безусловным знаком кризисного пространства. Даже собственное тело становится *клеткой* для героини: она гермафродит. Весь путь, который проходит героиня, связан с последовательным преодолением ею собственной сущности и освобождением. Юная «козочка из Козельска», преодолевая свой провинциализм и природную скромность, приезжает в Москву, где, став работницей ткацкой фабрики, требует от начальства положенного рабочим аппретурного цеха бесплатного молока. Покупка велосипеда, от которого «взяло свободой», стала следующим шагом к преодолению клейма «лимитчицы». Новым этапом «освобождения» героини становится знакомство с богатой вдовой французского дипломата Норой Мазо, которая приглашает Надю в свой авангардный театр. Здесь в ее жизни появляется аспирант МГУ философ Франц Бюзинг. Именно он открывает в Надин «богатство интуиции» – единственного в экзистенциализме способа познания и проникновения в мир. Беременность героини – очередное «открытие, откровение внутри тела»: прежняя «Надя тайно умерла». Конечным пунктом восхождения Надин становится способность подняться над «бездумным проживанием», «взмыть над временем» вместе с «закатным Ангелом». Героиня видит Москву сразу во всех ее мистических ипостасях, соединяющих сюжетные линии всех центральных персонажей романа.

Однако триумфальное восхождение Нади оканчивается в палате психиатрической больницы, чем утверждается модернистская идея трагического абсурда человеческого существования. Тайна бытия, которую с помощью «Ангела», т.е. «падшего ангела», постигает Надин, состоит в

следующем: «Бог есть ребенок» (с. 153). Бытие – это его игра, лишённая смысла, а источник благодатного света – зеркальная ладошка бога-младенца. Игровое начало как суть миропорядка воплощается и в стилистике сюжета Нади Навратиловой. Ее фамилия – знак, культурный архетип, кодирующий образ героини фамилией реальной теннисистки (ср. маскулинность спортивной фигуры Нади, теннисные ракетки в машине Норы и т.д.). В повествовании часто появляется постмодернистский игровой интертекст, когда, например, включается апелляция к знатоку русской литературы XX в.: «Пружинными крупными шагами он перебегает широченную улицу Серафимовича, преодолевая железный поток машин» (с. 144) и др.

И наконец, ключевая для модернистов проблема выбора личности также остро стоит перед героями Надиного сюжета. Так, Франц прицеплял себе искусственный горб, пытаясь «умалиться» и сделаться тем самым неуязвимым для жизни. Мотив неуязвимости беззащитного – основной предмет «авторской» риторики в романе. «Автора» занимают парадоксы, цепочка которых становится закономерностью. Так, стая акул не нападает на беззащитную фигурку оказавшегося за бортом матроса; упавшая с огромной высоты после авиакатастрофы «маленькая хрупкая» мать-одиночка остается в живых; новорожденных находят невредимыми под завалами роддома на десятый день после землетрясения и др. Однако изображать беззащитность, как это пытается делать Бюзинг, невозможно. Поэтому «одиссея Улисса с фальшивым горбом», существующего в топосе *квази*, в реальности оканчивается самоубийством: прыжком из окна девятого этажа.

В отличие от Франца Бюзинга, Надя не выбирает смерть, напротив, соприкосновение с ней усиливает в героине чувство жизни. На все философские выкладки «Ангела» о бессмысленности бытия Надя восклицает: «Как прекрасна банальная жизнь!», потому что дочь ее жива и здорова, а самой ей нет еще тридцати (с. 148). И вершиной своего простого счастья Надя считает «объятия Бюзинга в забытой богом квартирке с видом на снежный дворик ... это и есть вечная жизнь» (с. 150). Как и все основные

герои романа, Надя испытывает страх, но страх этот – «очень прост, он связан с ощущениями взрослости – незрелости, рождения – нерождения, это страх об акмэ, страх не стать, не сбыться, не осуществиться» [Мамардашвили, 1991, с. 58]. Автор разделяет позицию философа в том, что человек, не ощущающий подобный страх, несовершенен.

Таким образом, индивидуальные мифы главных героев складываются в единый авторский миф о человеческом существовании, в котором абсурду, насилию, власти времени противопоставлена простота, естественность, уязвимость Вечности. При этом пространственно-временной опыт человеческой телесности является, по Королеву, определяющим в постижении значений и смыслов, открывающихся в горизонте жизни субъекта, его переживании и понимании мира.

В тератологической галерее «Эрона» «самоизвольный» урод Бюзинг занимает особое место. В отличие от «природных» уродов – «фавна»-Фиглина, деревенского дурачка «Коляно» или горбуна-расчленителя «дяди Зины», Бюзинг способен разбудить в людях совесть. В романе «Человек-язык» (2000) А. Королев воплощает идею человека-урода как «судящей вины» в образе Муму – человека с непомерно огромным языком. Безмолвие героя символично: «совесть, вызываемая к жизни человеком-языком, выступает как внутренняя речь Бытия» [Нефагина-2].

В романе «Человек-Язык» автор обращается к поэтике сказового, демократически ориентированного монолога героя. В обращении к сказовой традиции Королев идет вслед за Гоголем, использовавшим сказовую стилизацию как средство приобщения героев и автора к народной истине. «Я – Другой» – центральная антиномия романа, реализованная в сюжете существования физически «другого» героя – уродца Муму с генетической патологией языка. Созерцая Муму, каждый персонаж романа, по мысли автора, переживает «шок отчаянной подлинности присутствия одного существа перед другим» [Королев, 2000б, с. 48]. Выпады жестокости по

отношению к Муму есть не что иное, как проявление паники, которая безотчетно охватывает «Я» при столкновении с «Другим».

Посредством сказа автор изображает «норму реакции» на «Другого» изнутри народно-христианского опыта, озвученного голосом сельского плотника Петухова. Серьезная философско-мировоззренческая нагрузка не исключает в сказовом монологе Петухова игровых коннотаций. Так, не зная о «собачьем» прозвище Муму, Петухов специфически характеризует голос своего постояльца как собачий («лопочет мне по-собачьи»), что рождает каламбур. Также каламбуром становится неправильное употребление фразеологизма «язык не повернется сказать»: «А мне помочь неудобно. Как при живом человеке ему же могилу копать? Язык не повернется такое сделать».

Петухов не просто принимает Муму, но даже восхищается им: «А на бабье лето стал себе могилку копать. Ну, такой душевный человек, скажу вам! Лишь бы собой никого не беспокоить <...> скончался легко так. Не по болезни, а по своему характеру. Из одного только желания помер» [Королев, 2000б, с. 86]. В конце своего монолога Петухов и вовсе делает из Муму апокрифически-чудесный образ: «Я ему глаза-то и закрыл. Отмучился! И не знаю, говорить вам или нет – может, померещилось спьяну. Только гляжу, мамочки! Никакого у него языка нет на груди, и губы плотно-плотно сжаты» [Королев, 2000б, с. 86]. Прожив свою реальность как «предельно подлинную», без возможных альтернатив, Муму обнажает глубинный трагизм человеческого существования во «внешнем» мире, ставшей *клеткой* для героя.

В 2000 г. А. Королев пишет произведение с весьма «обстоятельным» названием, апеллирующим к заглавиям литературных опытов эпохи Просвещения – роман «Змея в зеркале, которое спрятано на дне корзинки с гостинцами, какую несет в руке Красная Шапочка, бегущая через лес по волчьей тропе». Называя А. Королева «наследником» эпохи Просвещения, А.

Агеев имеет в виду идейно-тематические установки прозы писателя [Агеев, 2006, с. 206]; как видим, Королев не чужд и поэтике XVIII столетия.

Используя постмодернистскую технику бриколажа, писатель создает многоуровневый романский мир, закодированный в названии не только синтаксически, но и семантически – посредством встающей за образом зеркала семантики удвоения реальности, создающей топос *квази*. Однако фольклорно-мифологические архетипы, содержащиеся в названии, полностью расшифровывается лишь после прочтения романа. Так, в «зеркале» прочитываются образы зеркального щита Персея и сферы-«зеркала» архангела Михаила, красная шапочка становится шлемом Афины Паллады, волк – оборотнем.

Каждый из трех эпиграфов, предпосланных тексту, задает определенный сюжетный уровень. Первый эпиграф представляет собой библейскую цитату о сотворении мира, в которой слово «Бог» написано как «Б-г», что, с одной стороны, напоминает принятую в русской православной традиции контрактуру, а с другой – похоже на сокращенное имя человека, что постмодернистски снижает образ творца. Этот эпиграф кодирует направляющую в развитии сюжета линию возникновения текста Святого Писания из духа античности. Второй эпиграф взят из хрестоматийно известной сказки Ш. Перро о Красной Шапочке. В романе именно в эту сказку «проваливается» герой и попадает в топос *квази*, представленный как аллюзивно-цитатный текстовый уровень. В третьем эпиграфе процитирован отрывок из рассказа А. Конан Дойла «Пестрая лента», задающий детективный сюжет романа.

Сложную комбинацию античного, христианского и детективного сюжетов цементирует тот же, что и в «Эроне», модернистский миф о нецельности человека. Королев изображает кризисную личность, ощущающую в своем человеческом «Я» некое (неких) «не-Я». Автор рисует бытие героя как своеобразную «экзистенциальную игру», предполагающую блуждание по полю многовариантных путей в реализации своей судьбы. Со

всеми главными персонажами романа происходит ряд преобразений, погружающих сюжет в новое символическое измерение. Фантастическое начало в изображении персонажа у Королева отвечает модернистской концепции человека как таинственного существа из иного измерения, существа «не от мира сего».

В детективном сюжете писатель использует авантюрное «время случая», представляющее собой время вмешательства иррациональных сил в жизнь человека, не способного проявлять свою собственную инициативу. Так, безымянный герой романа, «нулевой человек», потерявший память обитатель психбольницы, становится учеником великого ясновидца Августа Эхо и получает имя «Герман». Чтобы узнать свое настоящее имя, «Герман» должен выполнить задание своего учителя: найти некую Лизу фон Каузер, которой предназначено стать причиной смерти самого Эхо. Эхо погружает «Германа» в гипнотический сон, внутри которого тот просыпается и дальнейшее действие целиком перемещается в топос *квази*.

Однако этот детективный сюжет, разворачивающийся во второй половине XX в., оказывается проекцией, отражением истинной драмы, разыгравшейся много веков назад. В финале романа выясняется, что Эхо – это Зевс, мечтающий вернуть Олимп. Для этого ему нужно истребить Лизу – Герсу, которая свергла с престола языческого бога, чтобы освободить его для Бога христианского (Герсой в свою очередь была св. Елизавета). Для поэтики Королева характерно взаимопреображение «сакральной» и «профанной» реальностей: обыденность «Змеи в зеркале...» населена чудесными персонажами (оборотень Юкко, медиумы Хейро и Эхо), а богов обуревают вполне человеческие страсти (зависть, измена, пьянство и т.д.).

Экзистенциально-трагическое мироощущение в романе снимает постмодернистская оптика иронии: мифологический план событий XX в. – это, возможно, всего лишь плод галлюцинаций психбольного с inferнальной фамилией Курносов, соседа «Германа» по палате. Именно от Курносова узнает герой об истинной цели затеянной Августом Эхо игры, в



которой он, «Герман», был всего лишь пешкой. Назвавшись Гипносом, Курносов открывает «Герману» его настоящее имя – Гермес, «великое дитя метаморфоз», «повелитель всех превращений» [Королев, 2000а, с. 71].

Постмодернистская интертекстуальная поэтика множит коды образа главного героя и в романе А. Королева «Змея в зеркале...», превращая его то в одного из персонажей сказки Ш. Перро, то в античное божество, то в пушкинского Германа. В коллизии «Лиза – Герман», в мотиве тайны, а также в такой детали, как «оплывшая свеча в медном шандале» проглядывает и «Пиковая дама» Пушкина, и написанный Королевым в 1998 г. коллаж «Дама пик».

Роман «Змея в зеркале...» становится показательным в плане исследования одной из ведущих проблем современной антропологии – проблемы незавершенности человеческой природы. В многоуровневой кодировке мира и персонажа писатель запечатлевает процесс, когда привычные контуры человека приобретают статус условных, а прежнее разделение сфер человеческой жизни на материальную (бытовую и социальную) и духовную (бытийную) лишается своей фундаментальности и неоспоримости. Современный человек прочитывается Королевым как нелинейная, «диссипативная» система, допускающая вариативность путей и целей своего развития.

В романе «Быть Босхом» А. Королев обращается к форме «романа в романе», что вписывает его в активизировавшуюся в конце XX в. традицию «метапрозы», представленную романами «Ермо» (1996) Ю. Буйды, «Бесконечный тупик» (1997) Д. Галковского, «<НРЗБ>» (2002) С. Гандлевского, «Качество жизни» (2004) А. Слаповского и др. На наш взгляд, популярность «метапрозы» связана с заложенной в ее поэтике идеей самопознания автора, являющегося «родовым» свойством русской культуры.

В романе «Быть Босхом» Королев традиционно для своей творческой манеры играет границами бытия и искусства и вновь обращается к топосам *квази* и *клетка*. Герои романа являются одновременно персонажами

социально-исторической и бытийной драм, между которыми писатель устанавливает мистико-метафорические отношения. Главный герой погружается автором в пространство и время культуры, освобождаясь от своей природной, «внеонтологической» оболочки. Энергия культурного слоя эпохи Возрождения «питает» жизненные силы героя, находящегося в непростых условиях существования.

Сюжет романа двухуровневый. На внешнем уровне господствует топос *клетка*, воплощенный в образе дисциплинарного батальона в Бишкеке, «зоны», где проходит службу автобиографический герой: молодой писатель с вполне диссидентскими взглядами. В этом сюжете «авторское» художественное сознание характеризует реалистическая сублимация, т.е. превращение «любых явлений действительности в социально-моральные и эстетические ценности» [Гинзбург, 1979, с. 68]. Здесь вполне уместен такой, к примеру, самоупрек героя: «остекленев на ветру эголизма, ты скользишь мимо жизненной груды униженных и оскорбленных»<sup>1</sup>. Изображая «бишкекский ад» (очевидна переключка с романом С. Довлатова «Зона») как мир контркультуры, Королев противопоставляет его традиционным ценностям: писатель «сталкивает» язык (а значит и сознание) «зоны» и русский литературный язык (см. многочисленные «тезаурусы», которыми снабжено повествование).

Внутренний, модернистский сюжет разворачивается в пространстве высокой культуры, которое реализует топос *квази*. По ночам лейтенант Королев пишет роман «Корабль дураков» о Иерониме Босхе. Обращение писателя к экфрасису, предметом которого являются знаменитые творения художника эпохи Возрождения, связывает обе сюжетные линии в единое целое. Взаимоотношения персонажа с миром картин Босха становится средством его вхождения в контакт с собственной личностью, со своей духовной энергией. Кроме того, сюжетные линии сливаются в проблеме

---

<sup>1</sup> Королев А. Быть Босхом: Роман. – М.: Гелеос, 2004. – С. 90. Далее в тексте роман А. Королева цитируется по данному изданию с указанием страниц в круглых скобках.

искусства, которую исследователи считают центральной в творчестве Королева [Климутина, 2009, с. 5]. Для героя романа «Быть Босхом» искусство становится способом самосохранения человеческого духа: как замечает С. Чупринин, «фантазмы Босха погасили, сделали терпимым то, чего иначе и терпеть-то невозможно, то, от чего так легко либо сойти с ума, либо оскотиниться» [Чупринин, 2005, с. 196].

В реалистическом сюжете изображается эволюция героя от 1970-х к 2000-м годам, становление его писательской и человеческой идентичности «как субъективной, экзистенциальной (телеология творчества, место художника в мире, духовное самоопределение), так и социально-исторической (принадлежность к литературному поколению, кругу, формирование литературной репутации)» [Абашева, 2003, сс. 74-75]. Герой проходит путь от незавершившихся творческих поисков (роман о Босхе остается недописанным) – до создания некоего итогового произведения, расставляющего акценты в современности и дающего оценку всей прожитой жизни.

Модернистскую линию романа характеризует логика мифа. Здесь возникает топос *переход* – мгновенные превращения и преображения героев и окружающей их реальности. Королев художественно воплощает мифологическую концепцию сна как особого состояния «сакрального экстаза», во время которого происходит «приобщение к божеству» [Маковский, 1996, с. 302]. Ср.: «В состоянии сна земная цивилизация переходит на высший уровень общей памяти мироздания <...> Сон – ручеек в память Бога» (сс. 93, 96).

Мотив пробуждения героя внутри сна, восходящий, по-видимому, к гоголевскому «Портрету», был использован Королевым в романе «Змея в зеркале...». Сон не изображает *квази*-реальность, а «впускает» в нее: герою важно «уметь проснуться внутри собственного сна» (с. 94). «Точкой входа» в иное измерение для лейтенанта Королева становится репродукция одной из самых знаменитых работ Босха – триптиха «Сад земных наслаждений».

Сосредоточившись, герой «входит в лаз между дисками», изображенными на внешних створках алтаря. Выбор именно этого произведения Босха не случаен: сад, как отмечала Т.В. Цивьян, представляет собой устойчивую мифологическую модель универсума [Цивьян, 1983, с. 146]. В мифологеме «сад» профанное-бытовое-настоящее соединяется с сакральным-бытийным-вечным.

Сакральное пространство связано для героя с прошлым и географически воплощено в средневековом Хертогенбосе, родном городе Босха. В точке входа в иное пространство лейтенант Королев мгновенно превращается в одного из учеников великого мастера. Эта метаморфоза, позволяющая герою существовать за границами реальности, метафорически изображает идею полного погружения, растворения писателя в создаваемом им художественном мире. Субъектно-объектная система «Писатель – герой» превращается в свою противоположность: возникает пара «ученик – Учитель». В императивно сформулированном заглавии романа видится не только преклонение автора перед художником эпохи Возрождения, но и паронимическое «быть Богом», что декларирует авторскую интенцию как обретение статуса творца, Художника.

Автора-повествователя в произведениях Босха привлекает «творческая сила греха», порожденная «чувством вины», осознанием тяжести собственного греха художника. Босх у Королева заявляет: «на свете нет ни истинной красоты, ни истинной святости, и то, и другое лишь метаморфозы греха» (с. 284). Подтекстом в романе проходит идея о спасительной, искупительной силе искусства, буквализирующая метафору «творческие муки» в христианском аспекте. Эта идея звучит в финале: автор обращается к герою со словами: «цена входа <в средневековье> была одна – твои муки, герой» (с. 311). Таким образом, если писатель становится Богом-отцом, то его герой – Христом. А. Агеев назвал Анатолия Королева писателем, остро чувствующим трагическую основу бытия [Агеев, 2006, с. 208]. По Королеву,

единственным доказательством подлинности бытия является страдание: «бытие... невозможно без ран» (с. 184).

«Следы» мифологической реальности пронизывают реалистический пласт романа, «удваивая» образы героев. Так, начальник гауптвахты старшина Стонас, «нулевой человек» (метафора, обозначающая в романе «Змея в зеркале...» человека без памяти), «застенчивый нежный изверг», который по-отечески относился к Королеву, а солдат пытал хлоркой, – становится «Вергилием», помогающим герою преодолеть путешествие по всем кругам «бишкильского ада». Удачно скрывавшаяся среди солдат лагерная «мамка» с «легкими усиками и мальчишескими манерами» оказывается гермафродитом. Сквозной у Королева образ гермафродита (ср. «Коляно», «дядя Зина», Надя Навратилова) становится знаковым: по мнению Н. Бердяева, в эпохи упадка ярче всего проявляется «коренная, исконная бисексуальность, андрогинность человека» [Бердяев, 1989, с. 403]. Гермафродиты Королева представляют собой гротескное заострение проблемы раздвоенности современного «кризисного человека».

Раздвоенность героев, некая незавершенность начавшейся метаморфозы, воплощает идею потери идентичности, острую необходимость в которой ощущает кризисное сознание переходной эпохи. Возрождение, несомненно, было одной из таких эпох. Не случайно Королев вводит в свой роман о Босхе притчу о натуре для св. Вероники и Иродиады. Прекрасный одухотворенный образ Вероники Босх пишет с дочери своего соседа, а всего через несколько лет узнает эту девушку в «развратной старой колоде» – старухе из притона, которую он просил позировать для образа великой грешницы Иродиады. На наш взгляд, в романе Королева находит свое художественное воплощение мысли М. Хайдеггера о духовности, которая, по мнению философа, есть «принятие человеком того, что жизненное пространство, в котором он живет, создано не им». «Бытие» – это то, что «тотально озадачивает» [Хайдеггер, 1993, с. 97]. Интеллектуальная и духовная работа, которую осуществляют «обыкновенные» герои Королева,

вырывает их из контекста обыденности и, подобно персонажам Маканина, превращает в избранных, истинных героев времени.

Итак, проза А. Королева рубежа XX–XXI вв. отражает интенсивные поиски в сфере обоснования гуманистических духовных ценностей. Сопrotивляясь своему времени, пытаясь вырваться из топоса *клетка*, герой преодолевает прежде всего себя – и в этом залог его духовного роста. Русская история конца XX в. в движении обезличенной «естественной необходимости» изображается современным писателем как драма духовного саморазвития и самораскрытия героя. Идея незавершенности человеческой природы оформляется у Королева в топосе *квази*, позволяющему герою пребывать одновременно в нескольких реальностях и проживать несколько жизней. Постмодернистская стилистика снимает трагизм модернистского топоса *квази* через погружение его в условное игровое пространство.

### **3.2. Деструкция реальности как выражение кризисного сознания героя/повествователя в произведениях И. Клеха**

Обращение к мотивам деструкции – боли, деформации, безумию и др. – является у русских писателей одним из наиболее действенных способов деактуализации реальности. Чувство «убывания из жизни живого» – так охарактеризовал настроение русских писателей кризисных 1920-1930-х гг. В. Мильдон [Мильдон, 1997, с. 140]. Сходное ощущение испытывают и авторы конца столетия, обращающиеся к искусству страшного как к «репетиции смерти» (Л. Панн). Современным художникам близко «инфернальное мировидение» А. Платонова, прозу которого можно рассматривать как фундаментальную манифестацию идеи «нераздельно-неслиянного» единства жизни и смерти, «эроса» и «танатоса». Герои И. Клеха, М. Шишкина, Л. Петрушевской, Ю. Мамлеева, В. Маканина, О. Славниковой и др. так же, как и персонажи А. Платонова, постоянно находятся под влиянием

трансцендентных, inferнальных сил. У И. Клеха «танатологичны» уже сами названия произведений: «Поминки по Каллимаху» (1985), «Смерть лесничего» (1999) и др.

Ощущение дисгармонии реальности воплощается в прозе Игоря Юрьевича Клеха (род. в 1952 г.) в «принципе деструкции», который, на наш взгляд, можно охарактеризовать как кросс-уровневый, подчиняющий себе все «ярусы» поэтики и проблематики текстов этого автора и прежде всего – повествовательную структуру произведения. Повествование у Клеха характеризует фрагментарный дискурс, использование элементов стиля «потока сознания» и «автоматического письма», что позволяет обозначить его прозу как «барочную». Например, А. Уланов пишет о стиле Клеха как о «барокко, помноженном на обостренный взгляд человека XX века» [Уланов, 1999, с. 220]. В. Шпаков также говорит об избыточности прозы Клеха, в которой «сходятся собственная судьба, История, эмоция, мысль», рождающие «событийность» [Шпаков, 2000, с. 177-178].

Эклектичность эстетики И. Клеха проявляется в использовании поэтического арсенала разных художественных систем в пределах одного небольшого произведения. Например, в рассказе «Die Erotiesche MTC» автор обращается одновременно к модернистской стилизации и постмодернистской пародии. Стилизация и пародия как две родственные друг другу формы, тем не менее, четко противопоставлены друг другу, о чем писал Ю.Н. Тынянов: «В пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их <...>. При стилизации этой невязки нет, есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов: стилизующего и сквозящего в нем стилизуемого» [Тынянов, 1977, с. 201].

Предметом пародийной стилизации Клеха становится проза В. Сорокина, одного из самых одиозных современных авторов. Клех прибегает к чисто сорокинскому кровавому, тошнотворному натурализму, изображая процесс ремонта сельхозтехники «лучшим механизатором района» как совокупление его с агрегатами машинно-тракторной станции (МТС). При

этом названия машин – и реальные, и вымышленные – воспринимаются сквозь призму эротики, что создает комический эффект (ср.: «землесосный снаряд с фрезерными разрыхлителями», «жижеразбрасывательница торфофекальных компостов», «стогометалка марки Сук-КА-10» и др.). Клех утрирует ставшие «лицом» стиля Сорокина приемы деконструкции соцреализма посредством разрушения его стилистики, что достигается погружением типично соцреалистической образности в сферу «раблезианского низа». Так, в рассказе Клеха соцреалистический концепт «любовь к труду», один из выразительных символов советской культуры, получает гротескное физиологическое воплощение. Однако подобный постмодернистский эксперимент не является частотным в поэтике Клеха, ориентированной в большей степени на эстетику модерна.

Своеобразным «стержнем», на который «нанизывается» сюжет в произведениях И. Клеха, становится модернистский мотив памяти, реализующий топос *квази*. Воспоминание, будучи процессом, слабо поддающимся рациональному контролю, наиболее адекватно авторскому мироощущению. По мысли Э. Ауэрбаха, «реальность прошлого, поднимаясь из глубин вспоминающего сознания <...> начинает видеть перспективу времени <...> при этом современное представление о внутреннем времени сочетается с неоплатоническим воззрением, согласно которому истинный прообраз предмета заключен в душе художника» [Ауэрбах, 1976, с. 534].

Вспоминая, герой Клеха трансформирует прошлое, экспериментирует с «объективной реальностью». Предметом воспоминания становится не только «*curriculum vitae*» героя – детство («Диглоссия», «Светопреставление»), ранняя молодость («Смерть лесничего»), счастливое путешествие («Зимания. Герма»), но и чужая жизнь, прожитая, например, итальянским поэтом Возрождения Филиппом Буонаккорси («Поминки по Каллимаху»), иностранцем из одноименного рассказа, черепахой Филей («Крокодилы не видят снов») и др.



«Обратная перспектива» восприятия у Клеха, на наш взгляд, обусловлена особым интенциональным состоянием художественного мира его прозы, определяемого нами, как «бытие в тупике», за которым – «полный “к а п е ц”, капут» [Клех, 1998, с. 25]. Герои Клеха чаще всего пребывают в топосе *переход* – «пограничном» пространстве, где жизнь и смерть не полярны и даже обуславливают друг друга. Например, герою рассказа «Путешествие на кухню» даже привычное обыденное пространство способно явить иные лики – «шевелиющийся в углу под раковинной хаос» (цитата иронически обыгрывает тютчевские строки из стихотворения «О чем ты воешь, ветр ночной»).

Смерть в метафизической шифрописи писателя становится той «границей» человеческого сознания, за которой оно переходит в миф. Так, в «Поминках по Каллимаху» герой размышляет: «Осень <...> Пауки закрывают дело и вешаются на собственном изделии, будто полные банкроты, уставшие без конца умирать и воскресать» [Клех, 1998, с. 217].

В рассказе «Зимания. Герма» (1994) свое путешествие в Германию герой воспринимает как инициацию – «подарок другой загробной жизни» [Клех, 2002, с. 166]. Иная, фантастическая *квази*-реальность возникает в рассказе благодаря «садологии». Герой, советский «сидидомец», впервые открывает для себя Германию – таинственный и запретный мир, куда ему чудом удалось попасть «в делегации инопланетян какого-то фонда НЛО» [Клех, 2002, с. 161]. Фраза «тасуя пики впечатлений», созданная по тому же принципу, что и название рассказа, подчеркивает необычность и остроту образов немецкого мира, раскрывающегося для героя с калейдоскопической быстротой сменяющих друг друга картинок. Образ Берлина, искусственно разделенного каменной стеной на «советский» и «капиталистический», танатологичен: он представляется городом, который «лежит <...> разрубленный, обрызнутый мертвой водой» [Клех, 2002, с. 172].

В повестях «Диглоссия» и «Поминки по Каллимаху», написанных, по признанию автора в 1980-е годы «без надежды на публикацию»<sup>1</sup>, появляется еще один инвариантный мотив болезни, боли, деактуализирующий реальность. Уже в самом названии первой повести – «Диглоссия» – заложена идея дисгармонии человека, его обреченности существовать одновременно в «параллельных мирах» духа и плоти, прошлого и настоящего, реальности и снов. Риторический вопрос рассказчика «Где ты, мое надтреснутое детство?» оказывается просьбой к Творцу «повременить, помедлить» с его уходом, потому что, «думая о детстве», герой «думает о смерти» [Клех, 2002, с. 8]. «Частным случаем» смерти в прозе И. Клеха становится мотив болезни.

Через боль, болезнь, эту «квинтэссенцию бытия» [Клех, 2002, с. 12], человек, по Клеху, только и способен постичь жизнь. Герою вспоминается тетка, страдавшая болезнью сердца, серьезно заболевший соседский мальчишка-литовец, детская игра в «лечение шубы» и др. Автор изображает боль как один из ведущих человеческих экзистенциалов. «Все – люди, и больно всем», – напишет он позже в «Зимании...» [Клех, 2002, с. 25].

В «Диглоссии» символично финальное воспоминание героя, который видит себя пятилетним мальчиком, качающимся на качелях. Незатейливое их движение – «взад вперед туда и назад вверх вниз» – напоминает траекторию мысли героя-рассказчика. Так «коллаж детских воспоминаний, которые лирический герой тасует в памяти» [Костырко], организует энергия «притяжений-отталкиваний» маятника: навсегда покинутая «страна детства» (топос *квази*), не отпускает – так же, как и однажды понятая мысль о конечности собственного существования.

В повести «Поминки по Каллимаху», в отличие от «Диглоссии», наличествует классический сюжет, представляющий собой движение разделенных во времени параллельных линий, как, например, в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». В *квази*-пространстве воображения автобиографического персонажа, львовского реставратора, склонного к

---

<sup>1</sup> См. аннотацию к книге И. Клеха «Охота на фазана» (М.: МК-Периодика, 2002).

сочинительству, разыгрывается настоящий авантюрный роман, связанный с эпизодом из жизни итальянского поэта XV в. Филиппа Каллимаха. Бежавший из Италии из-за конфликта с Римским Папой, он оказывается на территории Речи Посполитой в городе Леополесе (современном Львове), где влюбляется в «прекрасную полячку» Фаниолу. Дальнейшие преследования вынуждают Филиппа и Фаниолу укрыться в соседнем Дунаеве под покровительством архиепископа Григория. В этом уютном для Каллимаха изгнании прекращаются не только все его невзгоды, но и сама любовь, что, по словам В. Костырко, превращает повесть в «притчу о том, что самое лучшее в нашей жизни – случайно и мимолетно» [Костырко].

Средневековая и современная сюжетные линии соединяются в «творческой мастерской» автора, что «внедряет» в текст постмодернистский «творческий хронотоп». Автор «разоблачает» своего героя-писателя как слишком вольно истолковавшего события подлинной исторической драмы XV в., чьими персонажами были поэт-шпион Филипп Каллимах и архиепископ-гуманист Григорий Саноцкий. Постмодернистская ирония проявляется не только в подрыве слова героя, но и в игровом «присутствии» в тексте автора-демиурга: в повествовании о XV в. упоминаются «*клехи*» (уничижительное прозвище католических священников в Польше), а в современном сюжете – Клеша, «антоним нирваны» и одновременно школьная кличка писателя [Клех, 1998, с. 217]. Совпадает и возраст писателя и его средневекового героя – 32 года.

Вся сюжетная линия современности строится в рамках «творческого хронотопа». Автобиографический герой обнаруживает скрытые механизмы текста через прямое указание на метод и интертекстуальные связи своей повести, сравнивая ее сюжет с «фантастическим реализмом» советской действительности: «Что может быть мертвеннее и фантастичнее рабочего дня рабочего человека?.. Можно ли построить сюжет на том, как, безо всяких Воландов, студентке на осенних работах отрезало картофелеуборочным комбайном голову? И Гоголь, и Зощенко не рискнули бы записать сюжет, как

невесте в день свадьбы вручили посеребрянные часы – все, что осталось от ее жениха, вышедшего в ночную смену после мальчишника накануне и упавшего в ванну с кислотой» [Клех, 1998, с. 220]. «Кто тут не почувствует себя полным идиотом?» – резюмирует свои рассуждения герой.

Мотив недоверия разуму является в произведении центральным. Буддийская Клеша, заслоняющая от человека истинный мир, названа в повести «болезнью мозгоцентризма»: «болезнью, которой больны все мы. Покрывало ума <...> спеленало так, что нечем дышать и жить» [Клех, 1998, с. 216]. Писатель рассматривает альтернативы логического познания мира – веру и творчество. Несмотря на то, что «автор» отдает приоритет творчеству, некоторые мысли архиепископа Григория о вере близки ему. Например, такие: «Разум, действительно, в состоянии осветить темные углы мира и очистить их, но значение его инструментально, а права конечны – по своей природе он может давать только конечные ответы на конечные вопросы» [Клех, 1998, с. 236].

Логическое, рациональное начало в жизни становится объектом полемики писателя, который вместе со своим героем в конце концов побеждает исторический Факт «отчаянной и прекрасной волей к творчеству» [Шпаков, 2000, с. 178]. В бесконечном жизненном потоке, поглощающем пространство, время, человеческие жизни единственной духовной опорой остается творчество. Мотив свободы творческой личности, романтический по своей сути, также деактуализирует объективную реальность внешнего мира, утверждая ценность внутреннего пространства человека, т.е. приоритетность топоса *квази*.

В новелле «Иностранец» (1991) и повести «Хутор во вселенной» (1993) автор продолжает исследовать внутреннее пространство современника средствами поэтики деструкции. В «Иностранце» центральным становится образ безумца, носителя помутненного сознания – знаковый для кризисной топики. По нашему мнению, в современной прозе образ безумца наиболее адекватно воплощает идею иррациональной природы человеческого

существования. Рубеж XX–XXI вв. вообще отмечен всплеском исследовательского интереса к феномену безумия. В этот период выходят в свет, переводятся и переиздаются работы В. Руднева, М. Эпштейна, М. Фуко, Ю. Каннабиха и др., посвященные теме безумия. М. Эпштейн предлагает даже методику анализа художественного текста, основанную на «обезумливании» или «сумасведении» – «сгущении образа писателя в зеркале его возможного безумия» [Эпштейн, 2004, с. 530]. Тема безумия активно разрабатывается в искусстве конца XX столетия. Оно является предметом изображения в таких «культовых» фильмах, как «Человек дождя» (1988), «Цареубийца» (1991), «Игры разума» (2001). Художник Илья Кабаков в своих «тотальных инсталляциях» «Сумасшедший дом, или Институт креативных исследований» (1991) и «Дворец проектов» (1998) демонстрирует утопические проекты по спасению мира, авторами которых якобы являются пациенты психиатрической больницы.

Очевидно, что «разорванное» сознание свидетельствует об интеллектуальной гибели субъекта. Однако это разорванное сознание, согласно Гегелю, только и способно адекватно видеть и оценивать разорванный мир, дисгармоничный и безумный. Социокультурные корни безумия в прозе И. Клеха и современном искусстве в целом обнаруживаются в сущностной характеристике эпохи, данной В.П. Рудневым: «XX век <...> навел страх и ужас, в нем было две мировых войны, полная смена культурных парадигм, тоталитаризм, геноцид и терроризм. Поэтому в XX веке главными болезнями стали... депрессия и шизофрения» [Руднев, 2007, с. 221].

Обилие художественного материала о всевозможных патологиях человеческой психики иллюстрирует понижение порога чувствительности к аномалии в современном обществе. Тема безумия получила широкое развитие в современной русской прозе. Так, одним из постоянных персонажей прозы Т. Толстой является «вечный ребенок» (Соня в одноименном рассказе, герой рассказа «Ночь», Ленечка в «Лимпопо», дядя

Паша в рассказе «На золотом крыльце сидели...», Бенедикт в «Кыси»). Л. Петрушевская создает целую галерею героев-безумцев: здесь и сумасшедшие старухи (Марфутка в «Новых Робинзонах», баба Сима в повести «Время ночь», бабка Онька в «Теще Эдипа», Вера Петровна в новелле «Кто ответит»), и персонажи среднего возраста, как правило, интеллигенты (героиня рассказа «Луны», Анна Андриановна в повести «Время ночь», героиня-рассказчица в новеллах «Свой круг» и «Новый Гулливер»), и больные дети (рассказы «Бессмертная любовь», «Как ангел») и др. К «шизофреническому дискурсу» обращается В. Пелевин в своем программном романе «Чапаев и Пустота» и др.

Однако, помимо социокультурной оценки, обращение И. Клеха к дискурсу безумия имеет и иные мотивировки, опирающиеся на достаточно богатую литературную традицию. Так, в текстах классической литературы, например, в «Записках сумасшедшего» Н.В. Гоголя или в «Сне смешного человека» Ф.М. Достоевского, мотив безумия символизирует отчужденность личности, поскольку трактуется как разрушение сознания, логической основы, связывающей человека с миром. Авторы XIX столетия вводят традицию изображения той формы безумного сознания, о которой писал М. Фуко, характеризуя безумца как «чужого относительно себя самого, *Отчужденного*» [Фуко, 1997, с. 503].

В 1989-1991 гг. публикуется ряд произведений неофициальной литературы, так или иначе повлиявших на развитие русской прозы последующего десятилетия, среди которых «Москва-Петушки» (1970) Вен. Ерофеева, «Школа для дураков» (1976) С. Соколова, «Жизнь с идиотом» (1980) Вик. Ерофеева. В этих андеграундных текстах безумие представляет собой авторский протест против тоталитаризма. По этому поводу Г. Померанц писал: «когда разум принимает сторону рабства, свобода становится юродством» [Померанц, 1990, с. 19]. Однако у авторов названных произведений безумие становится еще и способом мирозидения, неоднозначным, амбивалентным по своей сути. Такое мирозидение

подразумевает совмещение двух опытов безумия: «космического, где безумие предстает в его близких, неодолимо влекущих формах, и критического, где перед ним поставлен несокрушимый заслон иронии» [Фуко, 1997, с. 46]. Данные аспекты безумия реализуются в произведениях И. Клеха.

Поэтика деструкции воплощается в новелле Клеха «Иностранец» не только в образе безумца и таких мотивах, как болезнь, самоубийство и смерть, но и в особенностях повествовательной организации. Повествование в новелле строится на приеме остранения, которое, по Р. Якобсону, представляет собой «деформацию вчерашнего облика вещи» [Якобсон, 1987, с. 392], а также. Взгляд заглавного персонажа становится призмой авторского восприятия советского быта и обывателя. Остранение вскрывает не просто абсурд советской действительности, как это было сделано, скажем, М.М. Зощенко в рассказе «Приключение обезьяны», но бессмысленность человеческого существования вообще.

Типовая палата советской инфекционной больницы в восприятии иностранца становится «палатой №6», что сглаживает трагизм безысходности, присущий топосу *клетка*. Интертекстуальные связи новеллы Клеха с произведениями русской классики снижают в ней тотальность идеи абсурда человеческого существования. Прежде всего, в произведении просматривается интертекст чеховского рассказа. Число «шесть» упоминается в новелле троекратно: палата иностранца находится на шестом этаже, в игре в домино его более всего завораживает «магия дубля “шесть-шесть”», самоубийство совершается им «без одной минуты шесть». Оба произведения объединяет наличие перволичного повествователя: у Чехова он прямо признается в симпатии к одному из героев (Громову), у Клеха – делает это апофатически («Спи, мой мальчик, – говорит он иностранцу, – я тебя не люблю»). Также можно провести параллели в деталях описания больных у Чехова и Клеха. Например, чахотка «высокого, худощавого мещанина с заплаканными глазами» у Чехова – и «редкая разновидность астмы» у

Падалки Клеха; у чеховского «жида Мойсейки» – «хихиканье» и «детская веселость, у клеховского «пролетария с Красной Пресни» – «щель улыбающегося безгубого рта»; «оплывший жиром, почти круглый мужик с тупым, совершенно бессмысленным лицом» – у Чехова и милиционер «Казачья сотня», имеющий психическое отклонение в виде эхоталии – у Клеха. С главным героем Клеха соотносим чеховский сортировщик писем, который мнит себя иностранцем, заявляя, что он «представлен к Станиславу второй степени со звездой. Вторую степень со звездой дают только иностранцам» [Чехов, 1977, т. 8, с. 81].

И Чехов, и Клех изображают не просто помутненное сознание, но процесс психической ломки личности. Очень разные Громов и иностранец сходны в одном: каждый из них ощущает, «как потрескивают под ударами и размываются контуры его собственного <...> “я”» [Клех, 1998, с. 51]. Безумие обоих героев сопровождает «прозрение»: Рагин «открывает», что единственным стоящим человеком в городе является его сумасшедший пациент, а иностранец «постигает» истинный смысл игры в домино. «Высшее достижение в ней – это "Рыба"! А что такое Рыба? – Это же ИΝΤΙΟS! Сигнатура Христа, ΙΗΣ» [Клех, 1998, с. 52]. В этом «прозрении» опять-таки проглядывает деталь чеховского текста: от больничного халата Рагина пахнет «копченою рыбой». При этом в идее абсолютизации игры, возникшей у героя Клеха, интертекстуально прочитываются мотивы «Пиковой дамы» А.С. Пушкина и «Большого шлема» Л.Н. Андреева, что создает дополнительный шлейф ассоциаций и сглаживает трагизм финального события новеллы.

Автор изображает прогрессирующую шизофрению героя, по сути, драму больного сознания, в постмодернистском ироническом ключе, что придает финальному событию новеллы – самоубийству героя, амбивалентный характер. С одной стороны, самоубийство иностранца есть утверждение идеи абсурда человеческой жизни, а с другой – это *переход*



героя в иное пространство, выход из замкнутого круга бесконечной одиссеи и обретение в чужой стране пристанища и покоя, пусть и посмертного.

Остраненное восприятие России иностранцем И. Клех противопоставляет взгляду соотечественника в повести «Хутор во вселенной». Идея абсурдности существования выражается в повести в приеме трагической иронии. Мечта старого Николы о бинокле, о которой упоминалось в «Иностранце», наконец-то сбывается, но подаренный Николе агрегат бессмысленно «пылится на гвозде рядом с подзорной трубой». В игровом сочетании слов «НИКОЛА – БИНОКЛЬ» очевидна ирония автора-постмодерниста, в которой видится попытка снятия тотального трагизма ситуации.

В «Хуторе во вселенной» содержатся интертекстуальные отсылки к гоголевской повести «Ночь перед Рождеством». Игра с Гоголем заложена уже в названии: «хутор близ Диканьки» тоже расположен «посреди света» (молва о красоте Оксаны распространилась по «всему свету»: «и по ту сторону Диканьки, и по эту сторону Диканьки»). Праздник Рождества связан у Клеха с топосом *переход* – мотивом перерождения героя. Так же, как и Гоголь, современный писатель снабжает свой текст русско-украинским словарем.

В повести Клеха центральным является мотив болезни, который содержит целый спектр значений. Болезнь – это характеристика российского пространства, социальный диагноз: «Шинкуется в бочке время. Кислотна его квашеная капуста. Рассол. Россия. Остеохондроз» [Клех, 2002, с. 154]. Как и в «Диглоссии», боль – ведущее экзистенциальное «чувство» современного человека. Оказавшись в «деревянном хуторе», герой-рассказчик вместо умиротворения испытывает острое ощущение утраты цельности своего «цивилизованного существования». Это чувство ощутимо им как почти физическая боль: «зачем, – спрашивает он себя, – лежишь ты здесь, заболевая... как в предоперационном покое» [Клех, 2002, с. 132]. Мысль Н. Бердяева о времени как о «болезни к смерти» [Бердяев, 2005, с. 478] почти

буквально воспроизводится героем, который со временем «догадался, что заражен смертью» [Клех, 2002, с. 156].

Болезнь, помимо социальных и экзистенциальных коннотаций, приобретает в повести мифологически-сакральный смысл и становится воплощением топоса *переход*. Неомифологический «код» обозначен уже в названии, задающем не географический, а космический масштаб восприятия текста. Мифологические маркеры сакрального пространства – «верх» и «вечность» – даны в пределах одной фразы: «Вы поднялись – и оказались без времени» [Клех, 2002, с. 135]. Негативное восприятие леса («самый безысходный из всех лабиринтов») и сна (героя преследуют «мары» – ночные кошмары) так же маркировано мифологическим сознанием, считавшим пространство леса враждебным, «чужим», а сон – временным погружением в смерть.

Образный ряд повести представляет собой галерею «антропоморфных персонажей»: овцы, которые «анфас делаются похожими на пастухов в бурках», пес Вова, загадочные «*кошеваки*» – «зверьки с человекоподобными черномазыми ручками». Венчает этот ряд дикий «пританцовывающий медведь – мелко ступающий, опираясь на палку, – с мешком на плече» [Клех, 2002, с. 132]. Медведь – один из основных мифопоэтических образов, считавшийся «прародителем человеческого рода, символом неба и центра Вселенной» [Маковский, 1996, с. 214]. Как заметил герой, истории хуторян о медведях не имеют смысла: «Они – другое». Как и в ситуации с архаическим мифом, само изложение истории о медведе уже сакрально и становится актом посвящения, инициации слушателей.

Хозяин дома, где гостит герой «Хутора во вселенной», старый гуцул Никола, бывший сапожник, а ныне – умелый забойщик скота, причастен к сакральному миру, поскольку, согласно архаическим представлениям, «в прямом общении с миром мертвых находились те, кто обрабатывал кожу и свеживал тела убитых животных» [Иорданский, 1998, с. 93]. Как и положено архаическому человеку, Никола убежден в гармонии миропорядка и поэтому

спокойно и даже с иронией говорит о собственной смерти, как о моменте, когда его, словно медведя, «потянут за лабы».

Болезни и болячки Николы, его физические изъяны (отсутствие двух пальцев, лопнувшая барабанная перепонка, деформация тела вследствие остеохондроза) обретают в повести сакральный смысл. В изображении Николы у И. Клеха находят свое воплощение мысли С.Г. Семеновой о том, что больной «глубже знает удел человека, удел смертного – отсюда его большая метафизическая истинность <...> Больной переживает смерть в самой своей жизни, страдая из-за нее» [Семенова, 1989, с. 327]. Это «пограничное», *переходное* существование Николы отчетливо ощущает герой, уверенный в том, что его, на первый взгляд, естественный порыв ежегодно навещать старого одинокого человека на самом деле является неким ритуалом «календарной обрядности», поддерживающей, «воспроизводящей» в Николе жизнь.

В повести «Крокодилы не видят снов» (1997) И. Клех продолжает исследование современного «внутреннего человека», обращаясь к мотиву памяти – ведущему в авторской топике *квази*. Синтез модернизма и постмодернизма декларируется в игровой поэтике, когда повествователь, «выбирая» имя своему персонажу, размышляет: «наш герой – назовем его пока Икс, а лучше – Игрек», что является недвусмысленным намеком на автобиографический характер произведения (имя автора – Игорь).

В основе сюжета лежит факт биографии автора – жизнь в Берлине, среди немцев, которые всегда «знают, зачем живут и что должны делать». Внешнее совпадение с ритмами жизни чужой страны контрастирует с «аритмией» внутренней жизни героя. Механическое отправление бытовых процессов (вроде сортировки мусора или поминутного записывания продолжительности междугородних телефонных разговоров) сопровождается у героя рефлексией по поводу прожитой им жизни, для осознания которой и потребовался взгляд со стороны, из «иного мира» заграницы.

Воспоминания героя пронизаны мыслью о бесконечной череде утрат: «жизнь <...> оказывалась выстелена трупами неосторожно прирученных им животных. И он не был уверен, одних ли только животных?» [Клех, 2002, с. 227]. И действительно, чувство вины возникает у героя и перед отданными в чужие руки и погибшими там «чижигом Петрушей» и «черепашкой Филей», и перед тещей, чью смерть, как кажется герою, он спровоцировал своим строптивым характером, и перед одним сумасшедшим, называвшим себя его «учеником» и шагнувшим однажды из открытого окна. В финале герой осознает, что обидел и хозяина квартиры, скромного немецкого учителя Герхарда, от которого отгородился «невидимой чертой» внешней вежливости, на самом деле – ксенофобии. Он так и не сделал попытки сблизиться с этим, в сущности, очень одиноким человеком, воспитывающим, как случайно выясняется, неродную дочь.

Эти переживания превращают ночи героя в кошмары, и его мечтой становится сон без снов. И в то же время он понимает, что именно эти мучительные переживания и составляют суть его внутренней жизни, они и есть опоры «здания» его души. «Когда все перекрытия, стены и перегородки станут проницаемыми для взгляда <...> это будет означать только, что ты уже мертв» [Клех, 2002, с. 248]. Таким образом, в произведениях И. Клеха еще раз утверждается сквозная для современной русской прозы мысль о совпадении чувства боли (вины) и чувства жизни.

Повести «Частичный человек, или Записки сорокалетнего» (1991) и «Светопреставление» (2003) – проза о личностном кризисе, связанном с преодолением возрастных рубежей – сорок и пятьдесят лет соответственно. Первый текст имеет характер эссе, двойное название которого А. Касымов рассматривает как жест в сторону «не столько поколенческих проблем, сколько – восприятия темпоральности мира и жизни, совпадения/несовпадения личного времени персонажа и <...> времени как текучести бытия» [Касымов, 2003, с. 217]. И. Клех изображает кризис

сорокалетнего как конфликт исторического, психологического и онтологического времени героя.

«Частичный человек» – это, прежде всего, метафора тоталитарного субъекта, представляющегося рассказчику «веселым обрубок», лишенным «полноты человеческого Я» – приватной жизни, полового инстинкта, а главное – «неба» [Клех, 1998, с. 7]. Символом деформированной тоталитарной личности становится продукция скульптурно-керамической фабрики, выпускающей исключительно «уродцев».

Определение «частичный человек» – это еще и самоощущение героя-рассказчика как нецельной личности, чувствующей в себе присутствие «другого» (ср.: тот, «который лучше меня... который во мне болеет» [Клех, 1998, с. 20]). Психологический груз сорока лет связан у героя с ощущением половины пройденного жизненного пути, места «пересадки в кресло отцов»: «40 лет – это как Бологое, на полпути, со смертью на рельсах в конце по расписанию» [Клех, 1998, с. 10]. Герой ловит себя на мысли, что «мертвых он знает уже почти столько же, сколько живых», что делает его наполовину причастным к миру мертвых. Интерес рассказчика к биографиям Н.В. Гоголя и Э. По продиктован уже подсознательным страхом смерти в сорок лет.

Необратимость движения времени более всего страшит героя: «время, неумолимое и жестокое, и есть главный герой книги» [Касымов, 2003, с. 220]. Только *письмо*, творчество становится способом преодоления времени: читать написанную жизнь можно «с любого места и в обратном направлении». Финальное восклицание «Ты – свободен!», на наш взгляд, не только освобождает героя-рассказчика от груза ошибок прожитой жизни, но и утверждает преобразующую силу творчества.

В автобиографической повести «Светопреставление» вновь возникает мотив письма-исповеди, реализующий топос *квази*: «Я все равно доведу свою повесть до конца, пока не почувствую, что отпускает»<sup>1</sup>, – настраивает себя

---

<sup>1</sup> Клех И. Светопреставление: Повесть // Октябрь. – 2003. – №5. – С. 73. Далее в тексте повесть И. Клеха цитируется по данному изданию с указанием страниц в круглых скобках.

все тот же «задумчивый сквозной персонаж Игоря Клеха <...> Его рефлексия – скорее остановка в путешествии во времена, где он уже был или где никогда не будет» [Касымов, 2003, с. 217].

Название повести вводит новозаветный «код», который лежит в основе сюжета. «Завязкой» повести служит событие, происходящее перед Рождеством: перечитывая в очередной раз свои дневники, герой-рассказчик впервые понимает и принимает себя прошлого. Как он иронично замечает, «блудный отец оказывается неожиданно собственным сыном» (с. 56).

Христианский текст прочитывается в отдельных фразах (например, «Блаженны пострадавшие за други своя») и в образах: повесть Л. Кассиля «Кондуит и Швамбрания» становится для героя-подростка, бредившего морем, «апокрифической книгой», школьная задача о бассейне с двумя трубами – «притчей», а котельная под домом с котлами, манометрами и отблесками пламени – «преисподней».

События жизни самого рассказчика напоминают земной путь Христа. «Появившись» в ночь перед Рождеством, герой И. Клеха подвергается «искушению», «преображается», «воскресает». Так, рассказчик вспоминает об «искушении индивидуализмом», случившемся с ним в 10-12 лет: «Будто бес подмывал меня, или само так получалось: в силу действия какой-то дьявольской предрасположенности меня не могло даже случайно занести на сторону большинства и превосходящей силы» (с. 63).

«Преображение», правда, коллективное, происходит с рассказчиком в восьмом классе, когда его класс неожиданно меняет репутацию посредственного и превращается в центр школьной культурной жизни, увлекающей и взрослых. Карикатуры в стенгазете, беседы с учителями «обо всем» и, наконец, выпуск собственного литературного журнала автор называет «солнечным идиотизмом», подчеркивая «высокое безумие» романтических свободолобивых порывов героя и его одноклассников.

В главе «Фигуры из ящика Пандоры» изображается «смерть» и «воскрешение» героя. Основная идея этой главы – парадокс шахмат, когда

победа в игре оборачивается поражением и потерей в жизни. Так, начав выигрывать у отца, рассказчик окончательно разобщается с ним, а проигравшего ему восемь раз подряд друга теряет навсегда. Герой понимает, что чувство превосходства и желание самоутверждения, провоцируемые игрой, есть не что иное, как проявление «смертного греха» гордыни. Поэтому на мольбы своего юного соперника дать ему шанс отыгаться герой твердо говорит «нет», избегая на этот раз ловушек Вельзевула. «Я почти бежал из той квартиры, чувствуя, что еще чуть-чуть – и в самую ночь на светлое Воскресенье я окажусь <...> в аду» (с. 71).

На наш взгляд, обращаясь к архетипу Христа в воссоздании себя прошлого, герой-рассказчик проводит мысль о том, что прекрасное и бесконечно дорогое ему прошлое («бочка с кайфом») должно быть принесено в жертву во искупление настоящего – далекой от совершенства, но единственно возможной формы существования жизни.

Кроме того, заявленный в названии мотив апокалипсиса символизирует личностный кризис героя-рассказчика, подкрепленный настроениями эпохи рубежа веков. «Отстроенный» героем, принадлежащий только ему мир – *квази-реальность*, воскресившая «фигуры, образы и истории», «захороненные в другом времени», становится «репетицией» светопредставления – грядущего неизбежного «гала-представления», когда «в слепящем луче света покажутся <...> лица всех и каждого» (с. 85). Таким образом, выговариваясь, исповедуясь, герой, говоря языком психотерапии, «идет на свой страх», что и позволяет ему обрести внутреннюю гармонию, преодолев Страх как голос внутреннего существа человека, ощущающего угрозу небытия.

В повести «Смерть лесничего» (1999) автобиографический герой-рассказчик уступает место персонажу, чья степень «родства» с автором так же высока. Повесть написана от первого лица и, как и большинство текстов И. Клеха, лишена традиционного сюжета. Предметом изображения писателя становится «дрейфующее» сознание героя-интеллекта, некоего Юрьева. Поездка Юрьева к дяде, в город его молодости – единственное событие

повести, погруженное топос *квази* – цепь «бесконтрольных воспоминаний», смутных ощущений, «вытесненных на задворки сознания», неясных предчувствий.

Сюжетно-композиционный параллелизм, дублирование коллизии «дядя – племянник», на первый взгляд, обнаруживает предельную несхожесть судеб двух семейств: семьи главного героя и «потомственных сумасшедших» Щеков. Дядя Юрьева, бывший лесничий – типичный представитель послевоенного поколения и достойный сын своего времени. Его племянник, интеллигент Юрьев, так же неплохо интегрирован в советский социум, чего никак нельзя сказать о Щеках.

Старший Щек «чудил» в городке в довоенное время. Этот «проповедник-спортсмен» внушал жителям города открывшиеся ему истины, стоя на спиленной верхушке ели. Дядю превзошел племянник Иван, «контуженный в полную голову» плотник, подписывавшийся «князь Щек». Он создал «план» устройства «Небесной Украины на Земле» и всерьез готовился бежать за границу, где и собирался обнародовать этот свой проект.

Нужно сказать, что сквозь авторскую иронию в изображении Щеков проглядывает и иное отношение к этим героям. Их сумасшествие становится признаком незаурядности, «кодом» романтического статуса. Романтическое «священное безумие», проявляющееся в неистовстве или «странностях» в поведении, является знаком избранности героя, свидетельством его тонкой эмоциональной и духовной организации.

Однако сумасшествие Щеков изображается автором и как форма существования абсурдного человека. Если у А. Платонова и М. Зощенко экзистенциальный абсурд выглядел социально опосредованным (через реализацию коммунистических утопий), то у И. Клеха, как и у других современных писателей, абсурд является качеством, изначально присущим человеческому существованию. Поэтому образы безумцев являются в произведении центральными. Развитие мотива безумия в повести идет по спиральной траектории, с каждым витком охватывая все большее



пространство. Вначале сумасшествие характеризует конкретных героев: Щеков, «дебильную ученицу девятого класса» Марусю Богуславскую, впоследствии жену Ивана Щека; преподавателя Юрьева, «обескураженного навсегда собственным предметом, целый семестр читавшего зачем-то на филфаке курс техники безопасности, словно поехавшая мозгами Шехерезада с тысячами историй в жанре производственного черного юмора»<sup>1</sup>.

Далее мотив сумасшествия разворачивается в оценку образа жизни небольшого провинциального городка, «несущего на себе следы, а больше шрамы, специфического, чудаковатого центрально европейского сумасшествия: старые польки в шляпках с вуальками и прибамбасами и невероятным количеством кошек в квартирах, трубачи, скрипачи и уличные художники, хиппи, кухонные и подвальные проповедники, нищие, читающие навзрыд стихи в трамваях, – дурдома были переполнены» (с. 290). Юрьев замечает, что атмосфера «сумасшедшего города» в послереволюционные годы заставляла Исаака Бабеля, оказавшегося здесь в гражданскую, «сходить от тоски и безделья с ума».

Помимо экзистенциальной символики, мотив безумия в повести приобретает оттенок сакрального, что прочитывается в коллизии «Щек – Маруся». Амбивалентность образов Ивана Щека и Маруси Богуславской восходит к фольклорно-мифологическим мотивам оживших мертвецов и путешествия в мир мертвых. Мифический Щек и «сестра его Лыбедь» «оживают» в «контуженном плотнике» и «умственно отсталой школьнице». Отношения героев названы в повести «архаичной драмой» не случайно. Драма распада семьи Маруси и Ивана соизмерятся с трагедией, лежащей в основе широко известного в мировом фольклоре сюжета инцеста, на что указывают и имена героев. Согласно славянским легендам, цветок иван-да-марья символизирует кровосмесительный брак брата и сестры.

---

<sup>1</sup> Клев И. Охота на фазана. – М.: МК-Периодика, 2002. – С. 296. Далее в тексте повесть И. Клева цитируется по данному изданию с указанием страниц в круглых скобках.

Символическая глубина образа позволяет Марусе стать «рупором» авторских идей. Вслед за С. Соколовым, «поместившим» в своем романе сочинение ученика «такого-то» «Мое утро», И. Клех «приводит» текст сочинения Маруси по роману «Отцы и дети». В этом сочинении рассказывается о трагической любви Фенечки к Базарову, «прошляпленной русским писателем». Сочинение же Маруси по «Грозе», по словам Юрьева, «заголяло стилизаторский характер фолкнеровского повествования в лучшей части лучшего из его романов» и взывало к известной шекспировской «формуле жизни», трансформированной в такой пассаж: «повесть, рассказанная идиотом, полная... саунда и фурий» (с. 290) (для сравнения: в трагедии У. Шекспира «Макбет» в пер. М.Л. Лозинского в акте V, сцене 5 читаем: «Жизнь – <...> это повесть, // Рассказанная дураком, где много // И шума и страстей, но смысла нет» [Шекспир, 1950, с. 591]). Оформленные как «поток сознания», сочинения Маруси иллюстрируют авторскую концепцию жизни, представляющую собой, по мнению В. Костырко, «непрерывный, слепой, утробный поток» [Костырко]. Идею жизни-потока у И. Клеха также отмечает А. Касымов: «Человек, вчитывающийся в прозу Клеха, переживает не только жизни персонажей, но и переживает заново себя, вечно находящегося в потоке <...> информации/дезинформации» [Касымов, 2003, с. 220].

Образ потока, символически прочитывающийся в повести, возникает в финале в сне Юрьева, которому видится «чувствительный ухоженный кабан», пытающийся спастись от наводнения. Кабан – это, безусловно, дядя, о чем в тексте есть прямое указание («дядя <...> задрал край больничной рубахи и показал Юрьеву необъятный, кабаний какой-то почти бок» [Клех, 2002, с. 260]). Во вновь возникшем апокалиптическом мотиве (Всемирный потоп), по нашему мнению, окончательно торжествует идея «жизнепотока», иррационального по своей природе. Жизнь, по Клеху, поддается упорядочиванию только внешне. Подобно спасающемуся от наводнения кабану, в отчаянии вставшему на задние лапы, дядя Юрьева создает свою

«натурфилософию отчаяния»: ведет ежедневные погодные записи, пытаюсь таким образом «расподобить дни, нашарить их слабый пульс, обнаружить в их смене пусть хотя бы метеорологический смысл» [Клех, 2002, с. 314]. Не сумев помочь дяде ответить на его главный вопрос о смысле жизни, Юрьев, уезжая, испытывает угрызения совести. Но собрав воедино воспоминания о прожитой своей и «пережитых» чужих жизнях – дядиной, Марусиной, «князя Щека», школьного уборщика и др., Юрьев получает простой ответ на самый сложный для человека вопрос: «Смысл жизни – в самой жизни».

Итак, поэтика деструкции может рассматриваться в качестве одного из основополагающих принципов художественного изображения и организации событийной стороны в прозе И. Клеха. Деактуализирующие внешнюю реальность мотивы болезни, безумия, смерти традиционно воплощают разрушение вертикальной компоненты в душевно-духовной жизни человека. В произведениях Клеха постмодернистский «код», задающий амбивалентность восприятия тотально-деструктивного мира, «снимает» его трагизм лишь частично. Основным сюжетом у Клеха становится история своеобразного «самоисцеления», возвращения цельности внутреннего мира персонажа, главным образом, через рефлексию своей «больной» реальности, осуществляемую в топосе *квази* – мотивах памяти и творчества.

### **3.3. «Между настоящим и реальностью»:**

#### **альтернативные миры мечты, искусства, памяти в прозе Т. Толстой**

Вяч. Вс. Иванов очень точно охарактеризовал одну из основополагающих модернистских интенций как культуру «уединенного» сознания. В.И. Тюпа раскрывает это понятие следующим образом: «Жизнь уединенного сознания есть процесс автокоммуникации, который может осуществляться как в формах внутренней речи, так и в традиционных формах внешнего квазиобщения <...> Субъект уединенного сознания вступает в

коммуникацию с кем-либо лишь затем, чтобы актуализировать свою альтернативность этому Другому» [Тюпа]. Субъект «уединенного сознания» интериоризован, самообращен. Данный феномен очень близок новому культурному субъекту конца XX столетия – автономному, отпавшему от всего, находящемуся в пространстве «рассеянных» (по Ж. Деррида) смыслов. На наш взгляд, автономное, самообращенное сознание становится основным предметом изображения в прозе Т. Толстой. Ее персонажи всегда более погружены в себя, нежели во внешний мир «предлагаемых обстоятельств», что формирует перцептуальный хронотоп произведений писательницы. В прозе Толстой наиболее ярко воплощается топика альтернативной реальности, что в целом характерно для творчества писателей «кризисных», транзитивных эпох.

Творчество Татьяны Никитичны Толстой (род. в 1951 г.) представляет собой явление оригинальное, но в то же время симптоматичное для художественного сознания конца XX в. с его пристрастием к разного рода универсальным антиномиям. Стиль писательницы характеризует, с одной стороны, причудливая метафоричность языка, тяготеющего к русской орнаментальной традиции 1920–1930-х гг., с другой – постмодернистский эксперимент со смысловой и стилевой сочетаемостью слов, что вместе создает уникальное пространство ее произведений. Принципиальный «немиметизм» прозы Толстой, однако, не предполагает отказа от определенных логических и нарративных моделей. Писательницу одинаково занимают и вопросы «системного» исследования реальности, ее онтологических законов, и экзистенциальные аспекты существования отдельного, ничем не примечательного, героя. Образы вечности и быстро текущего времени соседствуют у писательницы с мотивами мечты и памяти.

На наш взгляд, единство пространственно-временных отношений в прозе Т. Толстой обеспечивает принцип художественной интериоризации – устремленности вектора воспринимающего сознания во внутренний мир героя или повествователя. При этом писательница не скрывает «гендерной

принадлежности» своего повествователя, которым, как правило, является близкая автору по духу героиня-рассказчица, что позволяет говорить, как и в случае с А. Королевым и И. Клехом, об автобиографическом потенциале прозы Т. Толстой.

Оппозиция «внешний – внутренний» сквозная в произведениях Толстой. Внешне инфантильный, личностно-незрелый герой изображается как носитель качеств, утраченных в расчеловеченном и лишенном духовных основ мире. Так, в рассказе «Соня» (1984) о главной героине сказано однозначно грубо: «Соня была дура». Нескладная внешне («голова как у лошади Пржевальского»), героиня и поведением своим вызывает недоумение и насмешки: «...если на поминках Соня бодро вскрикивала: “Пей до дна!” – то ясно было, что в ней еще живы недавние именины, а на свадьбе от Сониных тостов веяло вчерашней кутьей с гробовыми мармеладками»<sup>1</sup>; Соня искренне радуется, когда гости «хвалят» приготовленные ею блюда, сообщая, что они «в восторге от ее бараньих мозгов» или «потрясены ее выменем». Но, в отличие от «адекватных» героев – «негодяя и миляги» Льва Адольфовича или «змеи» Ады, «глупая» Соня – единственный по-настоящему человечный персонаж, имеющий «чуткий инструмент» – душу. Сквозь Сонину «глупость» – «незаменимость на кухне», «готовность погулять с чужими детьми» и, наконец, любовь и самопожертвование – просвечивает все несовершенство, бездушие и бездуховность современного человека.

Топос *квази* реализуется в рассказе в мотиве игры, затеянной Адой и ее веселой компанией, с простодушной Соней. Для ничего не подозревающей Сони игра и является подлинной реальностью, однако Ада с ужасом обнаруживает проявление этой *квази*-реальности в ее реальной жизни, когда чувствует, что постепенно «превращается» в мифического возлюбленного Сони Николая, существующего только в письмах. Победа *квази*-реальности

---

<sup>1</sup> Толстая Т. Река Оккервиль: Рассказы. – М.: Подкова, 2002. – С. 6. Далее в тексте произведения Т. Толстой цитируются по данному изданию с указанием страниц в круглых скобках.

над действительностью происходит в финале, когда Соня спасает Николая-Аду от голодной смерти в блокадном Ленинграде.

Поведение Сони – непосредственность, готовность к «игре» – однозначно маркирует сознание героини как детское. У Толстой инфантильность героев – это еще и символ их неприспособленности к жестокой и пошлой реальности, в которой они остаются «вечными детьми». Так, оставшись в одиночестве, нелепо замерзает дядя Паша («На золотом крыльце сидели...», 1983), скромный интеллигент Симеонов переживает крах мечты («Река Оккервиль», 1985), всю трагедию бессмысленности своей жизни ощущает Петерс, герой одноименного рассказа 1986 г.

В «Петерсе» традиционно для поэтики Толстой привычный, застывший в своей очевидности мир, «оживляют» многочисленные тропы, создавая *квази*-реальность. Этот рассказ, как и многие другие произведения Толстой, показателен в плане реализации отмеченной исследователями тенденции «компенсации» общей стилевой декоративности натуралистического начала. Так, Н.Г. Бабенко определяет стиль русской литературы последней четверти XX – начала XXI столетия как «лингвопоэтику синтеза, сплава идеальной, изысканной нормы и изощренной, принципиально значимой девиантности» [Бабенко, 2008, с. 7]. В стилистике «Петерса» вымышленность, праздничная фантастичность мира, изображенные в качестве первоначально открывшихся, оформляются ярким метафорическим языком. Например: «жизнь вставала на цыпочки, удивленно заглядывала в окно: почему Петерс спит, почему не выходит играть с ней в ее жестокие игры»; «мякотью цветущей фуксии было выстлано их <галош> нутро»; бесполезные объявления «провисели все лето, шевеля ложноножками», шпиль Петропавловки «мутно поднимал восклицательный палец» и т. п. У Толстой

Кажется, что в рассказе эта метафорическая, поэтическая реальность дана по контрасту к обыденно неприглядному герою, у которого «были плоские ступни и по-женски просторный живот». Однако сознание героя оказывается глубоко поэтичным. Читатель понимает, что возвышенный мир

говорящих вещей и явлений природы существует внутри мира героя, «живет с ним в симбиозе» [Генис, 1997, с. 230], являясь его перцепцией. Поэтому в финале рассказа «Петерс осторожно приоткрыл глаза и проснулся <...> И ничего не желая, ни о чем не жалея, Петерс улыбнулся жизни – бегущей мимо, равнодушной, неблагодарной, обманной, насмешливой, бессмысленной, чужой – прекрасной, прекрасной, прекрасной» (с. 236). Эти строки можно считать кульминацией рассказа о внешне никчемной жизни тихого малосимпатичного героя. Перед читателем проходит вся его жизнь, но повествование настроено на сознание и восприятие самого Петерса и создается впечатление, что жизнь – жестокая, скучная и равнодушная, но все же прекрасная – проносится перед глазами героя и этот вывод сделан им самим. Становится очевидным, что персонажи Толстой «вписываются» в галерею классических «маленьких» людей – внешне обезличенных, раздавленных жизненными обстоятельствами. Но, будучи изображенными «изнутри», эти герои обнаруживают свое величие, скрытую гармонию внутренней жизни.

Внутреннее пространство персонажа актуализируется у Т. Толстой посредством мотива памяти, одного из центральных в ее прозе. Как пишет А. Генис, «она доверяет только тому достоверному материалу, что поставляет память» [Генис, 2009, с. 214]. Для героя Толстой прошлое (воспоминание) и будущее (мечта) более ценностно значимы, чем настоящее. В рассказе «Лилит» (1998) дореволюционное время осознается рассказчицей как доисторическое, почти мифологическое. Женщины начала XX в., «бескостные ундины, наяды» «смотрят со старых черно-белых фотографий, с той стороны времени» (с. 286). XX век, «время пыльных дорог, телег, костров, вшей, солдат», преобразит женщину, сделав ее «отчаянной, отважной».

Но вот Толстая создает намеренно шаржированный женский образ: «сумасшедшая старуха», «широкая от старости», «древнее, чешуйчато лицо», на голове шляпка – «нечто, похожее на модель первого самолета,

построенного пионером-двоечником». Согласно апокрифам, Лилит – демон смерти в женском облике. Случайный пассажир троллейбуса смотрит на «Лилит» с «откровенным ужасом». Живущая в «воображаемом, нетленном мире» старуха принимает его взгляд за интерес к себе: она «кокетливо кивает головой» и прихорашивается. «Древняя, как океан» старуха – анахронизм нашего времени, однако именно в ней видится рассказчице утраченная сегодня истинная женственность. Старуха «осталась там, где всегда была» – «у моря, где лазурная пена», <...> где «очи синие, бездонные цветут на дальнем берегу» (с. 290). «Лилит» напоминает и «Марьиванну» из рассказа Толстой «Любишь – не любишь» (1987) – «задышающуюся тушу», в которой «погребено... белое воздушное существо в кружевных перчатках», и «Верунчика» из «Реки Оккервиль» – «огромную, нарумяненную, густобровую, громко хохочущую» бабу, бывшую «волшебную диву» русского романа (с. 16, 444).

Знак высокой поэзии неизменно сопровождает прошлое в рассказах Толстой: «Лилит» растворяется в строчках поэтов серебряного века, «Марьиванна» расцветает «принцессой-розой» в стихах «дяди Жоржа», с пластинок «Верунчика» «слышится дивный, нарастающий, грозовой голос, восстающий из глубин... над всем» (с. 448). Жизнь в топосе *квази*, в поэтически-прекрасном прошлом – форма романтического эскапизма, вскрывающего всю трагедию существования героя Толстой в физически безобразном настоящем.

Проза Т. Толстой репрезентативна в плане реализации такой стилевой интенции модернизма, как автобиографизм. Автор-модернист дает знать читателю о своем постоянном присутствии в тексте произведения, среди прочего – в виде особого героя – «автопортрета». По мнению С.С. Имихеловой, в русской прозе конца XX в. «вперед выдвинулась подлинная, – романтическая – сущность художника, поглощенного собственным “я”» [Имихелова, 1996, с. 7]. Отсюда особое «автопсихологическое» (Л.Я. Гинзбург) наполнение образа героя-повествователя Толстой.



Рассказ «Йорик» (1999) – детское воспоминание о жестянке со всякими мелочами: пуговицами, иглами, крючочками и петельками – «молчаливыми, чудесными черепками времени», среди которых оказался китовый ус – некогда деталь бабушкиного корсета. Метафорический язык не только «одушевляет» привычную реальность, но и формирует ретроспективный план представления «персонажа» – героине воображается «чудо-юдо, рыба кит» с усами («совершеннейший Мопассан»), проживший жизнь «светлую и короткую». В рассказе (авто)биографизм и события мировой культуры взаимосвязаны и взаимообусловлены. Образ бабушки, «декадентской Афродиты», Первая мировая война, революция, снова война, тушенка «союзников», жестяная банка, которая и стала последним пристанищем китового уса – «нашего собственного серого и гладкого полосатика», «нашего бедного Йорика».

Модернистское повествование в рассказе переплетается с историей его создания согласно принципу романтической иронии, которая характеризуется универсальностью и бесконечностью, т.е. своей направленностью на все без остатка в сфере реального бытия и в духовной жизни человека. Частичка «Йорика», зажата в кулаке, вновь делает сердце героини молодым и открывает «головокружительные бездны времени» (с. 452). Использование циклической временной модели в сюжете открывает в перспективе времени «некую символическую всевременность события, закрепленного вспоминающим прошлое сознанием» [Ауэрбах, 1976, с. 536]. Обыденное пространство преобразуется, обнаруживая в себе знаки сверхчувственного бытия. Так «мутно-костяная пластинка, непригодная ни на что», становится вещью, выполняющей функцию «портала в прошлое» [Лавлинский, 2006, с. 427]. Связанный с ней мотив идентификации предметного мира, оформленный нарочито таксономическим дискурсом (ср.: «Зубы только у т.н. зубастых К., к-рые питаются гл. обр. рыбой» (с. 450)), выводит к сквозной теме искусства «кризисной» эпохи – теме экзистенциального самоопределения личности. По мнению С.П.

Лавлинского, в рассказе Т. Толстой автобиографический «поток сознания», соединяющий «человеческое (культурное), природное, индивидуальное и всеобщее, вещественное и словесное», символически изображает «стихийную общность всего живого» (с. 434, 435).

*Квази-автобиографический мир становится предметом изображения в повести Т. Толстой «Лимпопо» (1991). Основные события в ней относятся к брежневским временам, однако увиденны они из времени написания повести – так же, как и в программном романе А. Королева «Эрон». Временная оппозиция «тогда – теперь» задана в начале текста. «Теперь» героини-рассказчицы окрашено печалью и иронией одновременно. Это время оплакивания своих друзей-интеллигентов, либо ушедших в мир иной («через летейские воды» или через двери аэропорта), либо сошедших с ума («кто по документам, кто на самом деле»), либо оказавшихся сегодня «странными и бесполезными». Единственный яркий социальный маркер настоящего времени в повести носит негативно-иронический характер: в финале, положив цветы к памятнику Пушкину, героиня торопит свою спутницу словами «Пойдемте, тетя Зина, пока милиция нас не разогнала» (с. 366).*

Полнота и «фактурность» прошлого, существующего в сознании рассказчицы в виде реальных образов и событий, достигается работой ее воображения. Сочетая романтическое мировидение с поэтикой постмодернизма, Толстая создает типичную для постмодернистской прозы картину мира, полного абсурда. Происходящее проникнуто духом шутовского карнавала, где реальное переплетается с фантастическим, а низкое с высоким, что характерно для прозы Т. Толстой в целом. Как и всякий постмодернистский «нарратор», повествователь Толстой апеллирует к знаковой для XX в. культурологической категории *Homo Ludens*. В повести, как и в рассказах Толстой, плоды фантазии повествователя превращаются в «живых людей», «играющих» с ним на равных.

Традиционные категории пространства и времени в «Лимпопо» причудливо трансформируются. Перцептуальный хронотоп повести – память

повествователя. В ее потоке все перемешалось: судьбы людей, страны, в конечном счете, мира. В этом потоке всплывают разные события и лица, не всегда «ключевые», повествование растекается, потому что за каждым из них – целый мир. Человеческая жизнь бесконечно сложна, уникальна, многообразна. Жизнь любого, хотя бы раз появившегося в повести героя, достойна внимания по той простой причине, что она есть часть общего неделимого Бытия.

Пространство в «Лимпопо» – это две «нераздельно-неслиянные» половины этого Бытия: действительность и мечта, для кого-то, например, для дипломата дяди Жени, воплощенная. Реальность рассказчицы – это пространство *клетки* – вязкий быт, полная абсурда, жизнь. Кухня, крики, седая щетина соседа Спиридонова, «ныряющая в стакан с чаем», теснота и эта «противоестественная парочка» – друг детства интеллигент Ленечка и приехавшая на стажировку по ветеринарному делу негритянка Джуди. «Все было, но завалышечное, пятого сорта». Пространственные образы реального и альтернативного миров дублируются: вместо далекой и загадочной реки Лимпопо – речка Унька, которая, говоря словами летописца, «бе зело широка и видом страхолюдна» (с. 337). Поэтому свою жизнь рассказчица считает убогой, тщедушной и безобразной, только репетицией настоящей, той, в которой должны осуществиться ее «планы на жизнь и кое-какие мечты» («выйти замуж, перевезти к себе маму из Фрязина или поменяться на однокомнатную») (с. 323).

Мотив «репетиции» подлинной жизни, также реализующий топос *квази*, – сюжетобразующий в рассказе Толстой «Огонь и пыль» (1986). Римма, героиня рассказа, живет, «вслушиваясь в шептавший для нее одной голос будущего – уж какие только венки, цветы, острова и радуги ей не были обещаны» (с. 77-78). Но ровная и гладкая жизнь Риммы, в отличие от постоянных приключений ее знакомицы «Пипки», прошла, и «пение сирен, обманно шепчущих глупому пловцу сладкие слова о несбыточном, умолкло навеки» (с. 90).

Так же, как и Римма, героиня «Лимпопо» слышит прекрасное «пение сирен». Гротескная фигура соседа Спиридонова с его способностью принимать радиопередачи «без всяких дополнительных приборов» (зубные пломбы у него во рту постепенно образовали необходимую для принятия радиосигнала комбинацию разных металлов) стала своеобразным катализатором воображения героини. «Музыка иных миров» звучала изо рта Спиридонова, «таинственное бормотание и смех мира».

Образ Спиридонова как «ходячего цитатника» персонифицирует постмодернистскую категорию интертекста, который входит и в арсенал поэтических средств автора, выводит хронотоп на уровень «творческого». Одним из наиболее ярких примеров использования интертекстуальной техники письма является стихотворение Ленечки, которое символизирует апофеоз разорванного сознания современного человека: «Над густою лебедою гуси-лебеди летят! // То как зверь они завоют, то ногами застучат! // Гуси-лебеди с усами, – страшно девице одной; // это ты, Иван Сусанин? Проводи меня, родной! // Нашим планам нет предела, всем народом рвемся ввысь, // и в распухнувшее тело раки черные впились! // Едут греки через реки, через синие моря; // все варяги едут в греки, ничего не говоря. // Холодок бежит за ворот, пасть разинул соловей: // не сдастся лютый ворог милой родине моей. // Соловей хрипит на ветке, гнется дерево под ним; // “кукареку”, – вопит в клетке шестикрылый серафим; // птичка Божия не знает ни пощады ни стыда: // сердце с мясом вырывает и сжирает без следа. // А струна звенит в тумане, а дорога все пылит... // Если жизнь тебя обманет, – значит, родина велит» [Толстая, 2002, с. 330].

Приведенное стихотворение представляет собой игру культурно-идеологическими клише и дает богатый материал для интертекстуального анализа. Здесь и избитые цитаты из классики, и фольклорная образность, и советская массовая песня. Не случайно Ленечка использует пушкинские строки о «шестикрылом серафиме», ведь для советского обывателя они были одними из самых ярких, поскольку на их восприятие «работает» прием

остранения. Слово «серафим» в атеистическом массовом сознании ассоциировалось не с «одним из девяти чинов ангельских», а всего лишь с женским именем. Получившийся у Леночки «постмодернистский мутант» – плод подсознания своего автора. Стихотворение, во-первых, актуализирует образ Пушкина как мифологему массового сознания, а во-вторых, символизирует отсутствие единого духовного стержня в сознании советского человека. И таким стержнем, по мнению героев, должен был стать новый Пушкин.

Фантасмагория, явленная в стихотворении Леночки, почти реализуется в событиях, развивающихся в пространстве города Р. Там московские гости активно включаются в приготовления к празднику по случаю приезда «побратимов» – племени Больших Тулумбасов. Однако Большим Тулумбасам так и не удалось побывать на торжестве, устроенном в их честь: уже на подступах к городу они случайно встретились с р-скими солдатами, перебившими их всех до единого. Джуди в этот день простудилась и через две недели умерла от воспаления легких. Она и Большие Тулумбасы – вестники «того», далекого и недоступного мира – «не прижились здесь, так же, как и дядя Женя – «там»: в Африке его растерзало какое-то «ихнее» животное. Для Джуди и Больших Тулумбасов «другая жизнь» и есть реальная, но ведь ищут выхода и они. Только «выхода нет, да и сторожа нет, просто уйти не дано», – размышляет героиня.

Топос *квази* – память и воображение героини – становится своеобразным центром мироздания. Ей одинаково доступны и Москва, и Лимпопо, и город Р., и полуостров Итака. Она совершает свое путешествие вместе с неизвестным князем, о котором упоминает летопись XI века, и вместе с Одиссеем, «бегущим на поиски себя». Появление Одиссея отнюдь не случайно. Этот образ – культурный код, символизирующий идею возвращения на круги своя. Герои повести попадают в этот круг: их побег от реальности – это бег по замкнутому кругу. Поэтому нужно принять эту свою реальность как «единственную, цельную жизнь».

Можно сказать, что для героев Толстой внутренне время сосредоточено в будущем или прошлом, которые приобретают статус некоего «абсолютного» времени, характерного для мифа. Неомифологическая стилистика, ставшая одной из продуктивных форм творчества в литературном процессе конца XX – начала XXI в., оказалась адекватной и для воплощения мировоззренческой концепции Т. Толстой.

В «Лимпопо» мифологические аллюзии придают сюжету особый отсвет. Один из эпизодов приключений в городе Р. рассказчица описывает так: «Трудно было сказать в хмелю и суматохе, кто куда сел, лег, встал и кто на ком повис, но мы, сплетясь в живой клубок, уже неслись в «Мерседесе» по кочкам и корням <...> и пищала Джуди, отпихивая толстый живот заснувшего Василия Парамоновича, и бляла Антонина Сергеевна, и Спиридонов, зажатый где-то под потолком, исполнял чей-то национальный гимн, и никто не делил нас на чистых и нечистых, и откуда-то взявшийся закат пылал, как зев больного скарлатиной, и рано было выпускать ворона из ковчега, ибо до твердой земли было далеко как никогда» (с. 361). Инфернальный сюжет повести, рассмотренный сквозь призму аксиологически прозрачного топоса *Ноева ковчег*, придает героям, «не пригодившимся, ни на что не понадобившимся» «маленьким людям», статус избранных. В финале происходит концептуализация категории времени, когда возникает мифологический образ всепорождающего и всепоглощающего времени, в котором и находит свое разрешение конфликт повести: «...никого больше нет, и не знаешь, жалеть ли об этом, сокрушаться ли, или благословить время, забравшее их <...> обратно в свой густой непрозрачный поток» (с. 363). Именно так завершает свое повествование повествовательница, находясь в мифологическом пространстве «уединенного», а значит, романтически приподнятого сознания.

Топика «уединенного сознания» раскрывается в романе Толстой «Кысь» (2000) в мотиве чтения, в котором главный герой реализует и мечту, и «генетическую память» субъекта русской культуры. Жанровое своеобразие

романа позволяет увидеть точки его соприкосновения с антиутопическим «текстом культуры» конца XX в., который представлен, в частности, фильмами К. Лопушанского «Письма мертвого человека» (1986) и Э. Рязанова «Небеса обетованные» (1991), повестями В. Рыбакова «Не успеть» (1989) и В. Маканина «Лаз» и др. На наш взгляд, стоит согласиться с Н. Ивановой, назвавшей «Кысь» не антиутопией, а пародией на нее, соединившей «массолит с элитарной, изысканной прозой» [Иванова].

Главный герой романа Толстой по имени Бенедикт хоть и гротескно, но все же напоминает маканинского раздвоенного Ключарева – интеллигента, учащегося жить по законам первобытного мира. В развитии Бенедикта мы наблюдаем обратный процесс. Рожденный после «Взрыва», разрушившего прежний мир (не только социальный, но и природный), герой, носитель «постцивилизационного», по сути, первобытного сознания. Личностно-незрелое сознание Бенедикта характеризуют в романе семантически и грамматически аномальные конструкции. Ср.: «сосед начал не знать», «какой эссе», «ни о чем таком Федор Кузьмич не выражает», «бабэль такой огромный, женского полу» и др.

Чувствуя свою ущербность, герой во что бы о ни стало пытается приобщиться к пространству высокой культуры. Самым адекватным символом культуры является, безусловно, книга, которая в новом мире подлежит уничтожению. Эта сюжетообразующая для романа Толстой коллизия отсылает его к знаменитой антиутопии Р. Брэдбери «451 градус по Фаренгейту» (1953). Как и «пожарник» Гай Монтег, Бенедикт, ставший «санитаром», должен уничтожать «старопечатные» книги – пусть даже и ценой жизни их обладателей.

«Взрыв» в романе Толстой – это одновременно и метафора разрешения некоего глобального кризиса, и метонимия ядерной катастрофы (или войны), и каламбур на тему общепринятой в современной науке космологической модели. Так или иначе, событие Взрыва изменило жизнь в пространстве Москвы и ее окрестностях до неузнаваемости. Москва теперь носит название

в честь главного правителя, «Набольшего мурзы»: в начале романа – Федор Кузьмичск, в финале – Кудеяр Кудеярычск; смена названия, но не сущности, подчеркивает мифологическую цикличность «послевзрывного» времени, в данном случае выражающую идею застоя.

Вот Бенедикт перечисляет жителей Федор-Кузьмичска, у которых уже побывала «санитарная команда». «Уж сколько народу перетряхнули: Феофилакт, Малюта, Зюзя, Ненила-заика, Мафусаил с Чурилой – близнецы-братья; Осип, Револют, Евлалия <...> Авенир, Маккавей, Зоя Гурьевна <...> Януарий, Язва, Сысой, Иван Елдырин»<sup>1</sup>. Название города и игровая эклектика списка имен указывают на неестественность «послевзрывного» пространства, изображаемого в произведении. В романе Толстой обыгрывается мысль о старославянской азбуке как закодированном послании. Традиционный для романного жанра принцип хронологии замещен здесь алфавитом, что актуализирует центральный в «Кыси» мотив безвременья.

Созданный писательницей сказочно-фантастический мир в романе овеществляет сказ, являющийся характеристикой перцептуального хронотопа, но в то же время и ориентирующий повествование на игру. Так, в самом начале романа обыгрывается фантастическое вторжение мутантов в деревенски-идиллический пейзаж: «Бенедикт натянул валенки, потопал ногами, чтобы ладно пришлось, проверил печную выюшку, хлебные крошки смахнул на пол – для мышей, окно заткнул тряпицей, чтоб не выстудило, вышел на крыльцо и потянул носом морозный чистый воздух. Эх, и хорошо же! Ночная выюга улеглась, снега лежат белые и важные, небо синее, высоченные клели стоят – не шелохнутся. Только черные зайцы с верхушки на верхушку перепархивают» (с. 5).

Игровая поэтика романа Толстой включает интертекст, источником которого являются классические сказовые произведения XIX-XX вв. Прежде

---

<sup>1</sup> Толстая Т.Н. Кысь: Роман. – М.: Эксмо, 2003. – С. 239. Далее в тексте роман Т. Толстой цитируются по данному изданию с указанием страниц в круглых скобках.



всего, писательница обращается к гоголевскому сказу. Как и Гоголь, Толстая стилизует повествование под «театр одного актера». В новеллах Гоголя рассказчиком-актером является Фома Григорьевич, а у Толстой – «чеченец». Оба героя сопровождают свои истории жестами, маркерами которых в тексте являются дейктические слова. Ср.: «место точь в точь вчерашнее: вон и голубятня торчит» (Фома Григорьевич); «у меня, я тебе скажу, прыщи вот такие были» («чеченец»). Ср. также почти идентичные реплики, произносимые рассказчиками, когда кто-нибудь из слушателей их прерывает: «Что, в самом деле!.. Добро бы по неволе, а то ведь сами же напросились. Слушать, так слушать!» [Гоголь, 1984, т. 1, с. 264] (Фома Григорьевич); «Приходят тут слушать... так слушай!» (с. 13) («чеченец»). Интертекстуально созвучны и образы Бенедикта, сидящего на своей избе верхом, и гоголевского мертвеца, оседлавшего трубу на крыше («Майская ночь, или Утопленница»).

Рассказы «чеченца» про «страсти лесные», про то, как «русалка на заре поет», про «лыко» и «Рыло» заставляют вспомнить оформленные сказом истории героев повести И.С. Тургенева «Бежин луг». Как и в случае с Гоголем, Толстая обращается и к тургеневскому интертексту. Ср.: «а видеть ее никто не может» (рассказчик Толстой о Кыси); «я его не видал, да его и видеть нельзя» [Тургенев, 1975, т. 1, с. 90] (тургеневский Ильюша о домовом).

В «Кыси», строящей фольклорный образ рассказчика, одним из адресатов игровой поэтики является цикл фольклорно-стилизованых сказов П.П. Бажова и, соответственно, его интертекст. Ср.: «дух от него нехороший» (о съевшем «черного зайца» – в романе Толстой) и «он <...> душной был – гниль какая-то в нутре у него, сказывают, была» [Бажов, 1976, т. 1, с. 54] (о приказчике – в сказе Бажова «Медной горы хозяйка»); толстовский «Полтораки» («у него полтора лица») и приказчик «Полторы Хари» у Бажова («Малахитовая шкатулка»). Обилие адресатов сказовой традиции в «Кыси» позволяет сделать вывод о том, что сказ в романе Толстой овеществляет

семантическую константу поэтики постмодернизма: «децентрализацию субъекта» (М. Фуко): «максимально выявленный через сказ голос повествователя на самом деле ему не принадлежит, он лишь проекция многочисленных и разноуровневых историко-культурных дискурсов» [Липовецкий, 1997, с. 247].

В романе ярко выражена социальная стратификация нового, после взрывного общества. Высшую касту составляют «Набольший мурза» со своим ближайшим окружением и «Санитары», уничтожающие старые, «довзрывные» книги под предлогом их возможной радиоактивности. Главный герой принадлежит к «среднему классу» «голубчиков», которые живут в избах и питаются мышами. «Голубчики» противопоставлены «Прежним» и «Перерожденцам» – людям, сумевшим выжить после катастрофы. И если «Прежние» – это интеллигенты, ставшие в результате «Взрыва» бессмертными, то «Перерожденцы» представляют собой по большей части деградировавший советский «класс-гегемон». «Перерожденцы» выполняют работу тяглогового скота и стоят в социальной иерархии на самой низкой ступени, сразу после «голубчиков-холопов».

Бенедикт – типичный романтический характер, в основе развития которого лежит противоречие. Двойственность героя проявляется во всем: начиная от происхождения (отец – обычный «голубчик», а мать – из «Прежних») и заканчивая выбором духовного наставника, коими являются и ставший тестем Бенедикта Главный Санитар Кудеяр Кудеярыч, и «Прежний» интеллигент Никита Иваныч, по наставлению которого Бенедикт устанавливает памятник «пушкину». Толстая изображает самоосознание героя как «Другого», отличного от всех. Об избранности Бенедикта говорит и его имя – «благословенный», которое, впрочем, для «голубчиков» звучит как собачье. Время от времени герой испытывает настоящий душевный разлад, когда «то ли злоба разжигает, то ли летать хочется», и определяет это свое состояние как «внутрих засвербившую ФЕЛОСОФИЮ».

С такой «душевной организацией» Бенедикт не может вписаться в мир «голубчиков», единственным наполнением которого служит бытовое пространство в красноречивой характеристике М.М. Бахтина: «Быт – это преисподняя, могила, где солнце не светит, и звездного неба нет. Быт дается как изнанка подлинной жизни. В центре его – непристойности» [Бахтин, 1975, с. 245] (ср.: обычное явление, когда девушка, дразнясь, забежит «вперед тебя на тропку, поперек пути встанет, подол задерет <...> чтоб обидно стало» или приглашение сослуживицы Бенедикта Варвары Лукинишны на своеобразные «интеллигентские кухонные посиделки», которое выглядит как зазывание на оргию, и т.д.).

Однако Толстая не менее гротескно изображает и близкий ей по духу мир «ЭНТЕЛЕГЕНЦЫИ». К примеру, на гражданской панихиде по одной «Прежней старухе» главным достижением всей ее жизни признается сохранение инструкции на мясорубку, которую выступающие называют «духовным завещанием», «весомым и зримым вкладом в дело восстановления Светлого Прошлого» (с. 132, 131). Комичен и эпизод, когда, пригласив из человеколюбия Перерожденца «Тетерю» в избу, обратившись к нему (неслыханное для «голубчиков» дело!) по имени-отчеству, Никита Иваныч и бывший диссидент Лев Львович, не выдержав грубой брани «Терентия Петровича» в адрес интеллигенции, «скрутили, пьяную скотину, выбросили наружу и наподдали пинка напоследок». И поют-то интеллигенты не Окуджаву или Визбора, а «Степь да степь кругом» – ямщицкую, т.е. почти «перерожденческую» песню.

Не осознавая всего ужаса своей жизни, Бенедикт, тем не менее, интуитивно чувствует его. Персонификацией этого тотального ужаса является заглавный образ романа – мифическое чудовище «кысь», стремящееся, по мысли героя, завладеть его «слабым, незрячим, захотевшим пожить сердцем». Антитезой кыси выступает прекрасная птица «паулин», о которой мечтает Бенедикт: «с улыбкой на пресветлом лице вечная моя невеста, неразысканная моя любовь» (с. 283-284). Если кысь

персонифицирует негативный полюс внешнего, «чужого», пространства, то «паулин» – однозначно позитивный.

Подобно тому, как для гоголевского Акакия Акакиевича в переписывании виделся «свой разнообразный и приятный мир», переписывание и чтение книг открывает для Бенедикта альтернативный мир, куда он постепенно перемещается. Замкнутость, локализованность внешнего пространства в романе дается по контрасту к беспредельным просторам книжной *квази*-реальности, открывающейся герою. «Вот читаешь <...> а сам другие миры видишь, далекие, али вовсе небывшие, а все рано как живые <...> сердце колотится, жизнь летит» (с. 183). А бытовая реальность Бенедикта, напротив, танатологична: то и дело умирают бессмертные «Прежние» – от ядовитых «грибышей» или ложных «огнецов»; типичные развлечения «голубчиков» – драки или игры в «поскакалочку» и «удушилочку», приводящие если не к смерти, то к членовредительству, и т.д. Став обладателем большой библиотеки тестя, Бенедикт буквально переселяется в книги, забывая о бытовой реальности и своем физическом теле, которые теперь воспринимаются им как *клетка*. «ФЕЛОСОФИЯ» Бенедикта составляет контраст миру «голубчиков», намеренно мифологизированному автором. Пытаясь порвать с этим миром, герой соглашается на отрубание собственного хвоста (такое у него было «Последствие»): обряд «инициации» проводит Никита Иваныч. Однако внутренне герой остается прочно связанным с миром «голубчиков», гротескно изображающим традиционное сознание.

Абсолютизирующее, сакральное значение книга приобретает именно в традиционной – устной – культуре, где всякий, умеющий читать, воспринимался как «чужой», принадлежащий сакральному миру. Устность народной культуры обуславливает и отсутствие противопоставления между рукописным и печатным текстом (ср.: до своего мезальянса Бенедикт работает переписчиком книг, якобы созданных Федором Кузьмичом – в

действительности же копий, снятых «Набольшим мурзой» со «старопечатных» книг).

Эпитет «старинная» по отношению к книге так же традиционно сакрализует ее, придавая ей, прежде всего как предмету, необходимый авторитет. И наконец в традиционном сознании «обладание книгой служит маркером носителя магического знания вне зависимости от того, направлено оно на з л о или н а д о б р о» [Мороз, 2005, с. 185]. Так, через «общение» с книгой образ Бенедикта приобретает черты амбивалентного: наивный, чуткий, сентиментальный по своей природе герой, почти поэт, защищая Книгу, убивает одного за другим нескольких «голубчиков», предает духовного наставника.

«Уединенное сознание» Бенедикта, «питающееся» гармонией художественного слова, получает настоящий удар, встретившись с тотально дисгармоничным сюжетом такой привычной нам сказки о «Колобке». Вот как через прием остранения изображено пережитое героем потрясение: «Погиб колобок. Веселый такой колобок. Все песенки пел. Жизни радовался. И вот – не стало его. За что?» (с. 43). М.Н. Липовецкий замечает по этому поводу: «...и мы не знаем, смеяться ли над таким идиотом или вместе с ним увидеть в детском сюжете всеобъемлющую (энциклопедическую, по сути) метафору человеческой жизни и смерти» [Липовецкий, 2008, с. 474].

Бенедикт поражен отсутствием границ между *квази*-реальностью мира книги и танатологичной действительностью. Мир книг становится проницаемым для окружающей реальности и не может более служить герою надежным убежищем. Теперь Бенедикт пытается найти в книге оправдание, объяснение несовершенному мирозданию – он ищет свою «Главную книгу», «трансцендентальное означаемое». Укорененность Бенедикта в традиционной культуре позволяет предположить, что он искал ту самую таинственную «Голубиную книгу», содержащую народную космогонию и трактовку основополагающих мировоззренческих категорий. В контексте романа название книги связывается уже не столько с христианским символом

голубя как провозвестника Истины или с искажением слова «глубинная» (так в Житии Авраамия Смоленского названы мудрые книги [Порфирьев, 1909, с. 312]), сколько с миром «голубчиков». «Голубчикам», в образах которых гротескно-заостренно изображено то звериное иррациональное начало, которое Н. Елисеев назвал «народным подсознательным» [Елисеев-1], просто необходимо это высшее духовное знание – Слово-Логос.

Финал романа прочитывается двояко. Казнь Никиты Иваныча, спровоцировавшая новый «Взрыв» и уничтожившая мир «голубчиков» и следы «прежней» цивилизации, разрешила «социально-психологический» кризис героя. В результате очередного апокалипсиса остаются трое: Бенедикт, Никита Иваныч и Лев Львович («Отец», «Сын» и «Дух Святой»), которые оказываются либо в докультурном мире, либо продолжают существовать в *квази*-пространстве послесмертия. В любом случае, финал обрекает поиск «Главной книги» на заведомую бесплодность.

Уже в первых рецензиях на роман Т. Толстой отмечался его литературоцентризм как стилеобразующий принцип. Так, Б. Парамонов, цитируя один из эпизодов «Кыси», признался: «Лучшего описания русской литературоцентричности и ее последствий мне читать не приходилось» [Парамонов]. М. Липовецкий, напротив, в литературоцентризме романа увидел не удавшуюся Толстой «попытку создать текст, и з о м о р ф н ы й «метафизическому» ядру России и русской истории» [Липовецкий, 2008, с. 382]. Причины неудачи, по мнению исследователя, состоят в несводимости опыта культуры к какой-то единой модели, а также в «самоподрыве» дискурса автора [Липовецкий, 2008, с. 404].

На наш взгляд, дискурс автора, напротив, остается выдержанным в едином ироническом ключе на всем протяжении романа. Иронию автора «Кыси» с полным правом можно назвать «романтической». По нашему мнению, релятивизм авторского видения в «Кыси» представляет собой модификацию принципа романтической иронии, диктовавшей художнику, не будучи связанным никакой окончательной «истиной», внутреннюю

установку все подвергать сомнению или отрицанию, свободно переходить от одного мнения к другому и подчеркивать относительность и ограниченность всех ранее установленных человеком «правил». Полифоничное повествование в романе еще раз утверждает идею релятивистского восприятия мира, лишенного какой-либо незыблемой, абсолютной истины. Однако Т. Толстую нельзя упрекнуть в абсолютном релятивизме. Да, миры, населенные людьми и «голубчиками», гибнут, судьба оставшихся в финале героев не ясна. И все же в романе торжествует одна истинная, абсолютная реальность – реальность художественного слова. И через «генетическую память» финальной строфы романа утверждается «авторский дискурс», ведь строки о «миге безрадостном, безбольном» принадлежат Н.В. Крандиевской, бабушке автора «Кыси».

Итак, для воссоздания образа субъекта кризисной эпохи конца XX столетия Т. Толстая обращается к романтически-модернистской традиции. Память, мечта, искусство – основные мотивы топоса *квази* – становятся у писательницы пространством пребывания центрального героя ее прозы – носителя «уединенного сознания». Романтический эскапизм в полной мере отвечает эстетическим приоритетам Толстой, выраженным в ее эссе «Квадрат» (1999), – главным эстетическим кредо писательницы выступает стремлению к внутренней гармонии, которую она выражает через формулу «любовное и нежное».

#### **3.4. Мотивы творчества, письма, языка в характеристике внутреннего пространства героя в прозе М. Шишкина**

Конкуренция взаимоисключающих дискурсов является чертой стиля Михаила Павловича Шишкина (род. в 1961 г.). М. Шишкин сочетает в своей стилистике модернизм, прозу non-fiction и постмодернизм. Так, Д. Бавильский назвал поэтику Шишкина «постмодерном, понятным и

исполненным как модерн» [Бавильский]. М. Липовецкий также усматривает в прозе этого современного автора «паралогический компромисс между модернизмом/авангардом и постмодернизмом» [Липовецкий, 2008, с. 518].

Постмодернистский дискурс М. Шишкина (техника коллажа, принцип ризомы в построении сюжета, языковая игра) уже раз становился предметом обсуждения в критике. Так, принцип построения романов Шишкина «Взятие Измаила» и «Венерин волос» можно назвать «коллажем стилизаций». В текстах соседствуют судебный протокол, античная хроника, древнерусская повесть и т. д., что создает полисубъектную структуру «авторского сознания» и формирует постмодернистскую зону смысловой неопределенности произведения.

Многочисленные случаи языковой игры в романах М. Шишкина, на наш взгляд, проявляются в таком языковом феномене, как палиндром («Ищи в себе свищи», «И нет тени», «А к ночи ж умер, о горе, мужичонка», «И ледены недели» и др. – роман «Венерин волос»). Он иллюстрирует постмодернистскую концепцию творчества у Шишкина, для которого художественное произведение, рожденное «языком», в «язык» и возвращается. В произведениях Шишкина возникают вариации на тему тютчевского стихотворения «Певучесть есть в морских волнах ...» – «мыслящий пестик» («Слепой музыкант») и «мыслящая варежка» («Венерин волос»). По-видимому, Шишкин апеллирует не только к осмысленному Тютчевым перифразу Б. Паскаля «мыслящий тростник», но и к основной идее стихотворения, выраженной строкой «Откуда, как разлад возник?».

Постмодернистский дискурс сочетается у М. Шишкина с модернистским «метарассказом» (Ж.-Ф. Лиотар) на философский, исторический или/и любовный сюжет, реализованным в рамках традиционного для модернизма перцептуального хронотопа. В рассказе «Уроки каллиграфии» (1993), написанном от лица героя, судебного секретаря и учителя чистописания Евгения Александровича, возникает центральный для прозы писателя мотив письма. В рассказе ощутимы аллюзии на



«влюбленного» в переписывание Башмачкина: у героя есть буквы-фавориты, а само письмо превращается для него в альтернативную *квази*-реальность, такую же «приятную», как и для Акакия Акакиевича. Сквозным в «Уроке каллиграфии» становится мотив распада семьи, в котором деструктивность художественного мира писателя проявляется на семантическом уровне, затрагивающем сюжетно-жанровую специфику. Разрушение традиционного для русской литературы «семейного сюжета», самой «идеи семейственности», служит отражением тотальной разобщенности людей в современном обществе, сигналом разрушения человеческих отношений во всех сферах индивидуального и общественного бытия. Рассказ «Уроки каллиграфии», названный автором «увертюрой ко всем последующим текстам» [Александров], написан в манере стилизации дореволюционной русской прозы, вернее, ее фрагментов.

Имена учениц Евгения Александровича очевидно литературны: Софья Павловна («Горе от ума»); Настасья Филипповна («Идиот»); Ольга и Татьяна («Евгений Онегин»), Анна Аркадьевна («Анна Каренина»), Ларочка («Доктор Живаго»). Героини разделены эпохами и их «истории», вместе взятые, являют собой некую внеисторическую судьбу русской литературной героини, несчастливой, прежде всего, в семье. Так, Оля, жена Евгения Александровича, вынуждена инсценировать свою смерть, чтобы уйти к другому. Ларочка, одна из учениц героя, рассказывает об измене как о чем-то тривиальном («ничего особенного не произошло»). Другая ученица, Настасья Филипповна, признается, что ненавидит мужа и что ей даже приходила в голову мысль убить собственного ребенка. Евгений Александрович приводит в ответ многочисленные подобные случаи из своей судебной практики: «Один, например, поссорился с женой и зарезал хлебным ножом ее и двух

детей <...> Другой принуждал к сожителству дочь, и та ночью убила его топором. Третий до смерти забил поленом брата»<sup>1</sup> и т. п.

Семейные отношения в «Слепом музыканте» (1994) не столь криминальны, но не менее драматичны. Например, Алексей Павлович, солидный преподаватель гимназии, «изменяет смертельно больной жене с юной дурочкой» Женей, которая, как выясняется, мстит таким образом его жене: Вера Львовна была любовницей ее отца и стала причиной сумасшествия и самоубийства Жениной матери. О матери Жени говорится, что она вышла замуж как в бреду – фразой, почти дословно повторяющей признание Настасьи Филипповны из «Уроков каллиграфии» «Я выскочила замуж как в бреду»; и только после свадьбы у обеих героинь наступает горькое прозрение. Заглавный персонаж повести, слепой пианист Рома, влюблен в Женю, но оказывается брошенным ею почти накануне свадьбы.

Из всей массы «историй», рассказанных в «Уроках каллиграфии», особенно выделяется микроновелла о сумасшедшей девочке, соблаздившей троих мужчин – «с положением, у всех семьи, дети». В этой микроновелле деструктивный мотив безумия, маркирующий внешнюю по отношению к герою реальность, обретает статус амбивалентного. Как известно, повествование в постмодернистском тексте часто осуществляется от лица, страдающего шизофренией. Евгений Александрович вполне может быть признан таким «лицом». В его бесконечной любви к буквам и письму сквозит одержимость: «И в эти удивительные минуты, когда хочется писать еще и еще, испытываешь какое-то странное, невыразимое ощущение. Верно, это и есть счастье!». На восклицание одной из учениц «Вы – сумасшедший!» герой возражает: «Вы не понимаете, Анна Аркадьевна, потеря рассудка – это привилегия блаженных, награда избранным».

Если в «Слепом музыканте» изменам, сломанным судьбам и смертям противопоставлено настоящее чувство, возникшее у Жени и Алексея

---

<sup>1</sup> Шишкин М. Урок каллиграфии [Электронный ресурс]. – URL: // <http://lib.rus.ec/b/411100/read>. Далее в тексте рассказ М. Шишкина цитируется по данному источнику.

Павловича, то в «Уроках каллиграфии» враждебной человеку «чужой» реальности противостоит *квази-реальность* – прекрасный и гармоничный мир письма. Евгений Александрович оказывается по-настоящему избранным, ведь в его уста вложены слова, которые становятся сквозной мыслью всех основных произведений М. Шишкина: «попробуйте напишите хоть слово, но так, чтобы оно было самой гармонией, чтобы одной своей правильностью и красотой уравнивало весь этот дикий мир, всю эту пещерность».

Повествование в первом романе М. Шишкина «Всех ожидает одна ночь» (1993) представляет собой записки симбирского дворянина Александра Львовича Ларионова, в которых он рассказывает обо всей своей жизни. Название романа является буквальным переводом строки Горация «*Omnes una manet nox*», что означает «Все смертны». Роман М. Шишкина – почти декларативная стилизация. В этом произведении автор реконструирует стилистику русской прозы XIX – начала XX столетия. Историческая реконструкция пространства классического русского романа сочетается с его интерпретацией и стилевой игрой, проявляющейся в использовании постмодернистской техники исторических аллюзий (например, на «чешские события» 1968 г.) и литературного интертекста. Последний включает в себя не только «цитаты» из русской классики (М.Ю. Лермонтова, И.С. Тургенева, И.А. Бунина, А.И. Куприна и др.), но и воспроизведение ее традиционных сюжетно-композиционных моделей и ситуаций: «дуэль», «салон», «rendez-vous» и др.

В цепочке традиционных биографических моментов (воспоминаний о детстве, гимназии, женитьбе и службе) особое место занимает событие, ради рассказа о котором Ларионов и предпринимает весь свой роман. Это история предательства, которое тяжким грузом лежит на душе немолодого уже героя, история, превращающая роман из тривиальных мемуаров помещика в исповедь.

Организуемыми в повествовании являются исторический и мифологический хронотопы. При этом миф можно рассматривать как

хронотопический «центр» романа, его «каркас», на который «нанализуются» исторические подробности. Фольклорно-мифологические топосы и мотивы возникают в самом начале романа при описании «родового гнезда» Ларионовых. «Вот там, в Стоговке, а вернее сказать, здесь, ибо за окном тот же сад, в саду виден сейчас, когда нет листьев, тот же дуб, да все то же, хотя прошла целая жизнь, я и родился и пишу сейчас эти строки»<sup>1</sup>. «Целая жизнь» – типичный для мифа временной интервал, а троекратно повторенная формула «тот же» апеллирует к Вечности. Мифологические представления о зыбкости границ между жизнью и смертью сосредоточены в иронической фразе Ларионова о своем болезненном детстве: «Как знать, не убежал бы из родительского дома и этот щедедушный мальчик туда, откуда протягивали ему руки братья и сестры».

Неомифологизм романного повествования проявляет себя в мотивах и образах. Так, сквозным является мотив чудесного исцеления / спасения: маленького Сашу вылечили от серьезного недуга болотной водой; позже его, решившего утопиться из-за несчастной любви, «выдернула» из волжской глубины какая-то «удивительная сила»; чудесным образом излечивается от холеры Кострицкий, сослуживец Ларионова. Ряд образов несет отчетливый фольклорно-мифологический отпечаток: «сиротка» Нина, жена Ларионова; лаявший на всех юродивый Андрешка («оборотень»); «находчивый» сторож-солдат, который «просил на водку к именинам, божасть всякий раз, что он Николай, или Петр, или Михаил» и др.

Несмотря на то, что в своем повествовании Ларионов придерживается четкой хронологии в изложении исторических событий, романное время не является линейным. Циклическое время задает кольцевая композиция и сквозной мотив возвращения героя домой в критические моменты его жизни. Ларионов приезжает в имение на гимназические «вакации», где забывает о «злых выходках товарищей <...> их плевках, щипках, подножках, толчках в

---

<sup>1</sup> Шишкин М.П. Всех ожидает одна ночь. Записки Ларионова [Электронный ресурс]. – URL: [http://royallib.ru/read/shishkin\\_mihail/vseh\\_ogidaet\\_odna\\_noch\\_zapiski\\_larionova.html#0](http://royallib.ru/read/shishkin_mihail/vseh_ogidaet_odna_noch_zapiski_larionova.html#0). Далее в тексте роман М. Шишкина цитируется по данному источнику.

спину» и «весьма обидных прозвищах». Вновь герой возвращается в родную деревню, когда переживает глубокое разочарование в своем благородном поприще: из-за стремления Ларионова к правде «засудили» майора Гущина, бесспорного преступника, но отца троих малолетних детей. И, наконец, Ларионов бежит в Стоговку, мучаясь угрызениями совести после выдачи тайной полиции «вольнодумца» Ситникова. По нашему мнению, в самом названии имения, Стоговка, этимологически обыгрывается мотив укрытия: М. Фасмер отмечает сближение русской лексемы «стог» с литовской *storgas* «кровля» и древнеиндийской *sthargati* «укрывает» [Фасмер, 1987, т. 3, с. 763].

Согласно мифологической модели мироздания, «свое» пространство человека окружено «чужим» – враждебным, аномальным. Пространство внешнего, «чужого» мира создается автором посредством использования целой системы образов и мотивов деструкции, что направлено на его деактуализацию. Прежде всего, следует отметить роль детали, которая, у Шишкина является одним из значимых носителей смысла. М. Шишкин наделяет своего героя, если можно так выразиться, утрированно-гоголевским зрением, «заставляя» его видеть исключительно деформирующие образ детали. Ср.: хромая тетка Елизавета, бельмо на глазу у истопника гимназии, чахоточная грудь сына Марии Николаевны, ожог на лице и шее у солдата Устинкина, «мелкие гнилые зубки» девицы Панкратовой, покрытое угрями лицо коллежского секретаря Барадулина, «культяпка вместо руки» у сторожа канцелярии и др.

Болезнь является лейтмотивом романа. Мать Ларионова страдает нервной болезнью, вынудившей ее в конце жизни спать сидя; неврастения отца постепенно переходит в буйное помешательство. Ощущение бессмысленности существования выливается у Ларионова в тяжелую апатию, усталость, превращающиеся затем в «*taedium vitae*» – отвращение к жизни. Свой закат «автор» мемуаров встретит «стариком, раздутым водянкой», запертым в свое тело, как в *клетку*.

Примечательно, что в романе М. Шишкина так же, как и в повести И. Клеха «Хутор во вселенной» (оба текста опубликованы в 1993 г.), мотив болезни становится диагнозом российского образа жизни. Так, Ларионов говорит о России как о «немой и слепой стране»; его друг доктор Шрайбер называет Москву «городом мочевых камней», а Казань – «столицей лихорадок». Репрезентируемые современными русскими авторами ментальные модели являются неким противовесом «ненормальности» социальной жизни.

«Чужой» мир в мифологическом универсуме – это пространство inferнального. Тема смерти является в романе основной, что следует уже из названия. Можно сказать, что все повествование представляет собой цепочку смертей. Ларионов подробно рассказывает, как умирали в детстве его старшие братья и сестры, как погибли при пожаре родители Нины, как покончил собой Устинкин, не выдержав издевательств сослуживцев, как жестоко был убит офицер Богомолов, как Шрайбер нечаянно отравил свою жену, перепутав лекарства, как нелепо, от шальной пули, погиб единственный сын Ларионова Саша и т. д. В финале романа герой видит в окне «занесенную снегом *дорогу* на Кудиновку и *черную* полосу леса» – сакральные символы смерти.

Тема физической смерти в тексте прочно связана с мотивом смерти разума. «Иногда мне начинало казаться, что я живу среди сумасшедших», – признается герой. Персонажи романа словно охвачены эпидемией безумия. Душевной болезнью страдает отец Ларионова; у «плац-мучителя» кадетов Брайко оказывается слабоумной дочь; страхась службы, сходит с ума «один рекрут»; выясняется, что у сослуживца героя чудака Пятова – сумасшедшая сестра, а у «карбонария» Ситникова – мать. Сам Ларионов с тревогой размышляет о том, что его нервная болезнь «близка к помешательству». Довершает картину образ сумасшедшего дома на Успенской, «откуда по ночам разносились по всей Казани истошные крики».

И вместе с тем мотив высокого безумия вводит в роман топос *квази*, как это происходит и в повести И. Клеха «Смерть лесничего». Деструктивной и обесмысливающей жизнь человека действительности у М. Шишкина противопоставлена поэзия преподавателя точных наук Козлова, музыка капитана Бутышева, увлечение соловьями Пятова, безответная любовь Орехова, гражданские идеи Ситникова, и наконец его собственные «записки». И все-таки контекст безумия обрекает на трагическое звучание мотивы поиска любви, истины, гармонии.

Роман Шишкина отличает обилие исторических и бытовых подробностей российской провинциальной жизни первой половины XIX в., а также изображение реальных исторических личностей (А.А. Аракчеев) и персонажей, имеющих прототипов (Г.Р. Солнцев, С.И. Ситников). Однако в данном случае нужно говорить не о реализме, а жизнеподобии, присущем типичному модернистскому роману. В сознании персонажа окружающий мир воспринимается трагически, его вполне можно назвать «больным». И дело здесь не только в воссоздании атмосферы драматичной русской истории (польского восстания 1830 г., аракчеевских поселений, холерных бунтов и т. д.). Исповедь для героя является способом избавления от болезненной фрустрации, ставшей следствием конкретного события из его прошлого.

Мотивы болезни и смерти вполне однозначно характеризуют созданный героем мир. М. Шишкин вводит в роман сквозную для русской прозы конца XX столетия идею иллюзорности действительности, которая находит свое воплощение в мотивах театральности, игры. Игра как элемент человеческого общежития является одним из конституирующих оснований бытия: Й. Хейзинга убедительно доказал, что в пространстве игры человек пребывает с рождения до самой смерти [Хейзинга, 1992]. Однако в постмодернистском контексте символика мотива игры связывается с идеей релятивизации ценностей и всей человеческой жизни в целом.

Ларионов неоднократно замечает, что он становится участником «какой-то дурной пьесы». К примеру, на собственной свадьбе герой будто

наблюдает себя со стороны в «роли жениха». У сослуживца Ларионова Кострицкого есть «чужачество говорить иногда что-нибудь в сторону, как говорят на театре». Еженедельные встречи за «пятничными картами» в доме Кострицких герой называет «пьесой». По России упорно ходят слухи о том, что «в гробу, который путешествовал через всю страну из Таганрога в Петербург, вместо тела императора лежит кукла» и т. д. Мотив игры, дискредитирующей реальность, связан с мыслью автора о том, что социально-историческая жизнь не может быть подлинным бытием человека.

На наш взгляд, художественное пространство романа Шишкина можно охарактеризовать как «сгущенное» в «центре» («бурная» жизнь усадьбы Ларионовых, связанная с заготовками, сельскими работами, воспитанием ребенка и т. д.) и «разряженное» на периферии, переходящее в конце концов в пустоту. Л. Данилкин писал о конфликте романа как о «столкновениях персонажа с пустотой» [Данилкин-4]. Так, Ларионов ощущает в себе болезнь отца, с которой у того началось сумасшествие. Болезнь эту доктор квалифицирует как *vacuum horrendum* – «пустота ужасающая». «Все казалось, что я в какой-то пустоте, будто падаю куда-то», – с тревогой вспоминает герой. Попадающие к Ларионову на стол жалобы, доносы, прошения он называет «воззваниями к вселенской пустоте». Наконец, доктор, которому адресуются, «записки» Ларионова, уехал, и переписка героя с ним превращается в диалог с пустотой.

Противоречия конкретной исторической эпохи выливаются в идею абсурда человеческого существования вообще. Герою-рассказчику важно передать открывшуюся ему трагическую истину о бессмысленности человеческой жизни, фатальной обреченности человека на смерть и забвение. Собственно, мемуары становятся последней попыткой Ларионова победить забвение, ведь со смертью единственного сына пресекся весь его род. Так в романе возникает сквозной для всего творчества М. Шишкина мотив письма как средства приобщения к Вечности. Работая над своими «записками», Ларионов упоминает о писаре Пантелеймоне, который «вел в имении все



хозяйство и писал ежегодные отчеты», и только благодаря «его бумажкам» впоследствии и оказалось возможным вспомнить, «что было».

Художественный опыт «Записок Ларионова» оказался во многом востребован в следующем романе М. Шишкина «Взятие Измаила» (1999). В романе пересекаются несколько исторических пластов: конец XIX в. изображается в сюжете адвоката Александра Васильевича; середина XX в. – в линии Евгения Борисовича (он же «земец Д.») и Марии Дмитриевны; в конце XX столетия разворачиваются события жизни провокативного (в духе Венички Ерофеева) персонажа – писателя по имени Михаил Шишкин.

Эти основные сюжетные линии-истории представляют собой вариации типичного для русского классического романа «семейного сюжета», который у Шишкина традиционно подвергается деструкции посредством введения мотивов смерти, болезни и безумия. Показательно, что безумие становится «ответом» на «вызов», брошенный герою самой жизнью, враждебной, не поддающейся рациональному объяснению.

Так, в сюжете об адвокате Александре Васильевиче и Кате героиня погружается «в сумеречную действительность» от того, что она, молодая здоровая женщина, родила умственно отсталого ребенка. Света, героиня стилизованной автобиографической линии романа, лишается рассудка, будучи не в силах вынести нелепую смерть сына. В сюжетной линии об ученом Владимире Мотте в глухой самоедской деревне тихо сходит с ума Д., раскрывший «заговор слов» против человека. Топос *клетка* возникает в романе в сквозном образе сумасшедшего дома.

Деструктивное содержание мотива безумия в романе отсылает его к рассказу В. Ерофеева «Жизнь с идиотом». Объединяет оба текста не только мотив смерти, но и мотив безумного, разорванного сознания, стилистически оформленного как соединение разнородных дискурсов. К примеру, герой Ерофеева размышляет: «упадет еловая шишка в снег, подымутся мириады слабо заметных невооруженному глазу снежинок, словно сказочный гость брызнул вам в очи бриллиантовой пудрой, брызнул – и растворился в

морозной дымке, а вы все стоите в полном восхищении, околдованные этим дивным явлением <...> Щебечут красногрудые усатые самцы, перебивая друг дружку, вон двое вроде бы даже повздорили, крылышками друг на друга замахали... – так на совещании в кабинете директора металлургического комбината вдруг напустятся друг на друга, как петухи, два молодых начальника цеха, горячие головы, один кричит: «Ты мне план срываешь!», а другой в ответ: «Я из-за тебя партбилет ложить на стол не желаю!» [Ерофеев, 1991, с. 8-9]. В приведенном отрывке романтический дискурс последовательно разрушается за счет введения элементов фенологической прозы, переходящей затем в эпизод, типичный для «производственного романа» социалистического реализма.

Сходный прием характеризует и стилистику романа М. Шишкина. Его полидискурсивный нарратив, «кунсткамера русской и мировой словесности» [Мирошкин, 2001, с. 7], организован как хор различных «голосов»: здесь и речи участников судебных процессов, за каждым из которых стоит человеческая СУДьба, и записки иностранцев, демонстрирующие «остраненное» восприятие России, и нарочито сниженные фольклорные тексты, и стилизация древнерусской повести, и т. п. Как отмечал М. Липовецкий, «взаимное столкновение... осколков культурных кодов порождает фигуру пустоты, поглощающую и субъекта, и дискурсы, и культурные установки <...> Синонимом этой фигуры пустоты становится... тема смерти и / или безумия» [Липовецкий, 1997, с. 248]. Таким образом, мотив безумия в романе Шишкина, как и в рассказе Ерофеева, связан с идеей духовной и культурной деградации человека.

В романе наличествует и такая форма реализации мотива безумия, как мотив «гиперрациональности», представляющей собой, по М. Эпштейну, «сверхрациональность, одержимость правилами, принципами, законами разума, которая переходит в свою противоположность – безумие» [Эпштейн, 2004, с. 524]. Так, Ольга Вениаминовна, героиня сюжета об адвокате, оценивает увлечение коллекционированием одного из персонажей

следующим образом: «Есть вещи, которые я не могу принять в этом человеке. Мне претит его безапелляционность, инерция разогнавшегося тяжелого предмета, самоуверенность обладателя ящичка, в котором шебаршится некое высшее знание, вроде его медитеранского навозника. Он весь – правильность и спокойствие, незыблемая уверенность, что наш нечаянный мир – не волос в чьем-то супе, но овеществленный смысл... Он раскладывает по полочкам эту бесконечную кашу из горшочка, что варит жизнь, как раскладывает по коробочкам свою безмозглую дрянь, в уверенности, что все на свете поддается классификации»<sup>1</sup>.

Позже мотив коллекционирования отзовется в сюжете о современном писателе, который «создаст» остранный образ музея как «кладбища» «лишенных жизни животных, высушенных растений, минералов и металлов, извлеченных из их естественных месторождений» (с. 316) (цитата принадлежит Н.Н. Федорову<sup>2</sup>). Как отмечал Н.А. Хренов, «яркое проявление стиля новой культуры – экстраверсивные ориентации искусства – следует усматривать в музейности» [Хренов, 2005, с. 54]. Однако очевидно, что у М. Шишкина «музейность» противопоставлена «чувственно-телесной» реальности, что еще раз подтверждает синтетическую, «модернистски-постмодернистскую», природу его художественного метода.

Сквозные мотивы и образы романа имеют амбивалентную природу. Так, с образом ребенка связаны не только инфернальные мотивы смерти и безумия, но и идея смысла жизни. Ср.: «Я <Александр Васильевич> стал думать о ребенке – и происходило необъяснимое чудо <...> Вещи, переставшие для меня существовать, потерявшие форму, вид, вес, цвет, ценность, снова проявлялись из пустоты и, обретая наличие, расставлялись по жизни» (с. 251); «Карпов прижимался к тому месту (животу беременной

---

<sup>1</sup> Шишкин М.П. Три прозы: Взятие Измаила. Венерин волос. Письмовник: [романы]. – М.: Астрель, 2012. – С. 74. Далее в тексте романы М. Шишкина цитируются по данному изданию с указанием страниц в круглых скобках.

<sup>2</sup> См.: Федоров Н. Вопрос о братстве, или родстве, о причинах небратского, неродственного, т.е. немирного, состояния мира и о средствах к восстановлению родства [Электронный ресурс]. – URL: // <http://vzms.org/delo.html>

жены. – *О.К.*) ухом, щекой <...> И в эти минуты его охватывало <...> удивительное, ни с чем не сравнимое чувство покоя, света, чистоты» (с. 331).

Амбивалентностью характеризуется и мотив коллекционирования, вновь появляющийся в финале. Обратная перспектива как композиционный принцип романа (на что обратил внимание Л. Данилкин [Данилкин-3]) позволяет всем сюжетным линиям соединиться в рамках творящего сознания писателя, чей образ возникает в эпилоге. Образом пишущего персонажа объединены все основные сюжетные линии романа. К примеру, автобиографию пишет Александр Васильевич; некто записывает протоколы судебных заседаний; античный публицист Гиперид (IV в. до н.э.) становится собеседником Михаила Шишкина; и наконец «коллекцию слов» собирает сам писатель. Подзаголовок романа «Лекция 7-я» также вводит мотив записывания, фиксации «живой жизни» печатным словом. На наш взгляд, заглавие романа может пониматься не только как отсылка к реплике отца героя «Эту жизнь, Мишка, нужно брать, как крепость!», но и как метафора творческого процесса, создания художественного текста.

По словам М. Ремизовой, автор стремится «переместить средство художественного изображения (то есть язык) на место живого действующего лица, сделав из него предмет изображения» [Ремизова, 2000, с. 192]. Конфликтное поле романа перемещается в плоскость языка, что делает последний одним из героев текста, как это происходит у Вен. Ерофеева или С. Соколова. М. Шишкин дает возможность ощутить плотность, фактурность языка, уподобляя непрерывный поток речи потоку жизни.

В романе М. Шишкина находит свое воплощение идея М. Хайдеггера о языке как «доме бытия», в обители которого живет человек [Хайдеггер, 1993, с. 199]. Именно язык, воплощающий Логос, способен упорядочить, гармонизировать жизнь, сделать ее прекрасной: «А я тогда, в ночном оглушительном поезде, кажется, впервые понял, зачем нужна коллекция (записанных «случаев из жизни». – *О.К.*). Зачем нужен вот этот гроб. Эта

женщина в крематории. Этот лифт. Вот зачем: это – прекрасно. И именно поэтому, а ни почему другому, нужно сохранить гроб с выросшим за ночь отцом, и эту Хароншу с голосом Наташи Ерофеевой, и этот лифт, зовущий к топору, ибо все это – прекрасно» (с. 370). В мотиве коллекционирования «случаев», воплощающем спасительную гармонию и победу над абсурдной реальностью, видится вариант реализации топоса *Ноев ковчег*, семантикой которого становится пространство Языка.

Земец Д., безумный герой Шишкина, перефразирует знаменитые слова из Нобелевской речи И.А. Бродского о том, что не язык является инструментом поэта, а он – средством языка. В эссе-рефлексии Шишкина «Спасенный язык» (1994) постулируется идея о том, что «живой» язык рождается в «борьбе и единстве» двух противоположностей – «нормы» и «косноязычия»: «Косноязычие, – пишет М. Шишкин, – начиная с “мама мыла раму” и через передовицу о врагах народа или “обзор тусовок” – к Бродскому, собственно, и есть единственно возможная форма существования языка»<sup>1</sup>. Лишь в такой форме язык способен осуществлять «вертикальную коммуникацию», что более всего удастся художественному слову. Так, в пространстве языка, возникает связь героя с Абсолютом.

В романе «Взятие Измаила» свои сокровенные мысли о языке автор вкладывает в уста безумного героя Д., прозревшего, что люди – «лишь форма существования слов. Язык является одновременно творцом и телом всего сущего» (с. 185). Использование стилистики древнерусской повести в отдельных эпизодах романа позволяет соотнести Д. с древнерусским архетипом «умного дурака», который, по словам Д.С. Лихачева, «говорит и видит правду» [Смех в Древней Руси, 1984, с. 16]. Спасительную, животворящую роль Слова в романе М. Шишкина можно охарактеризовать фразой одного из персонажей А. Платонова: «самый святой труд – делать из смерти жизнь» (рассказ «Цветок»). Философия «жизне-смерти»,

---

<sup>1</sup> Шишкин М. Спасенный язык [Электронный ресурс]. – URL: // <http://lib.rus.ec/b/411100/read>.

преломленная в Слове, аргументирует возможность преодоления хаоса повседневности в творческом сознании.

Как и во «Взятии Измаила», повествовательная ткань в романе «Венерин волос» (2004) состоит из чередующихся автономных сюжетных линий, ограниченных пределами определенного жанра. К примеру, истории чеченских беженцев изложены литературным сказом, сюжетная линия певицы Беллы оформлена как дневник героини, переписка «толмача» с сыном является эпистолярным романом, а описание похода греков в Переднюю Азию представляет собой историческое сочинение.

Основными в романе являются сюжеты начала и конца XX столетия, зеркально отражающие кризисное социально-историческое время слома эпох и судьбу человека как персонажа исторической драмы, развернувшейся помимо его воли. Прототип певицы Беллы – знаменитая «белая цыганка» Изабелла Юрьева. Дневник героини представляет собой чистую стилизацию, по-видимому, основанную на авторских впечатлениях от документальных фильмов В.В. Виноградова и А.А. Гиммерверта, посвященных Юрьевой.

«Толмач» Андрей – автобиографический персонаж, русский писатель, уехавший в начале 1990-х в Швейцарию и служащий переводчиком при «беженской канцелярии» – комитете, рассматривающем просьбы граждан бывшего СССР о предоставлении политического убежища. Еще до отъезда из России Андрей получил задание от одного коммерческого издательства написать роман о Белле, используя ее дневники. Сюжетные линии Беллы и «толмача» объединяет опыт жизни в Европе. Композиционной рифмой обоих сюжетов является также мотив переписки с умершим человеком, которую ведут Белла и жена «толмача» Изольда. Позже этот мотив станет сюжетообразующим в романе «Письмовник» (2010).

Выбор «материала» для основных сюжетных линий «Венериного волоса» отличается определенной тенденциозностью, создающей образ дисгармоничной, абсурдной реальности. Так, побочные сюжеты – «античный» и «чеченский» – повествуют о войне, о бессмысленных жертвах

и разрушениях. Топос *клетка* реализуется здесь в мотивах пленения и похищения людей. В центре сюжета Беллы – тоже война, Первая мировая, и революция 1917 г. Знаковым становится образ калек, которого Белла сравнивает с неаккуратно вырезанным детской рукой бумажным человечком без руки или с ногой по колено. Конец XX в. даже в благополучной Швейцарии, названной «толмачом» Раем, посылает герою тревожные «знаки». К примеру, в самом начале романа возникает такая деталь: «На газоне валяется красный зонт, как порез на травяной шкуре» (с. 391).

Одним из ведущих в романе становится мотив апокалипсиса, Страшного суда, появившийся еще в «Уроках каллиграфии» и реализовавшийся затем во «Взятии Измаила». Светопреставлением веет от фотографий Паши с «изуродованными детскими лицами», сделанными в разграбленных большевиками калмыцких хотонах, или от видеозаписи об издевательствах чеченских боевиков над пленными. «Апокалипсис... размазанный во времени», – такое определение эпохе дает Алексей в письме к Белле с передовой. И тем не менее, смерть в поэтике М. Шишкина становится основным условием обновления жизни.

«Намаявшаяся израненная душа» героев тоскует по гармонии, которую они ищут в любви. Дневник Беллы состоит из описаний ее любовных переживаний, для которых судьбоносные события мировой истории служат лишь декорациями. Диалоги «толмача» с «девушкой» и его взаимоотношения с «Изольдой» продолжают тему любви в произведении. «Культурный слой» романа, начиная с заглавия и заканчивая упоминанием Тристана, Изольды, Дафниса и Хлои, связан с проблематикой любви и эроса. На наш взгляд, эрос понимается М. Шишкиным как комплексный феномен, являющийся метафорой любви человека к жизни, к бытию вообще. «Мы говорим все это время о любви» (с. 716), – резюмирует возлюбленная «толмача».

Говоря о любви, М. Шишкин обращается к замкнутому внеисторическому времени притчи. Вынесенный в заглавие образ цветка венериного волоса обретает притчево-символическую природу. Этот образ

соединяет в себе мотив жизненной силы, пронизывающий роман через упоминание о волосах («волосы... цепкие, как жизнь» (с. 728), «волосы истончились, стали теряться» (с. 796) и др.), и мотив божественной, гармонизирующей сущности любви («травка-муравка из рода адиантум. Венерин волос. Бог жизни» (с. 803)).

Как и во «Взятии Измаила», рождение ребенка в романе становится символом обретения гармонии. В сюжете «афганца» Анатолия ребенок буквально возвращает героя к жизни. В финальном эпизоде линии Беллы, несмотря на его постмодернистскую трагифарсовость, также происходит преобразование героини, связанное с рождением ребенка. В данном эпизоде Шишкин обращается к проблеме соотношения внешнего, видимого, и подлинного, сокровенного. Так, внешне эпизод представляет собой неприглядную картину смерти сумасшедшей старухи, но переданный «изнутри» сознания Беллы, этот эпизод акцентирует внимание читателя на внутреннем состоянии героини, обретшей наконец покой и умиротворение.

Идея поиска гармонии воплощается в сквозном для всего романа мотиве дороги. Центральные персонажи произведения постоянно находятся в пути: «толмач» путешествует по Европе; гастролирует Белла; персонаж из детства «толмача» учительница «Гальпетра» оказывается в Риме силою фантазии героя. На наш взгляд, путешествие в «Вечный город» становится метафорой идентификации современной личности с общечеловеческой историей, с социокультурными дистанциями, с языком мировой культуры.

Тема поиска идентичности оформляется через мотив дороги и в притче о путнике, который попадает в дом лишь тогда, когда на вопрос «Кто?» отвечает не «Я», а «Ты». Как известно, хронотоп сюжета и хронотоп подтекста в жанре притчи асимметричны. Поэтому за примитивным сюжетом, напоминающим сказку «Теремок», прочитывается сложная философская проблематика взаимоотношений «я» и «другого».

В «Венерином волосе» автор обращается к «испытанному» во «Взятии Измаила» приему одновременного сосуществования разных исторических



эпох. Рассказ, начатый героем одного исторического времени, продолжается персонажем другой эпохи. Так, о репатриации чеченцев 1944 г. рассказывает древнегреческий историк Ксенофонт, «вписывающий» это событие в историю похода эллинов. Шишкин совмещает исторические события, разделенные тысячелетиями, создавая некое условное общечеловеческое время, в котором каждый конкретный исторический факт «корректируется» письменным или устным рассказом героя.

Таким образом, «Большая история», изображаемая в романе, организуется не объективной хронологией событий, а волей творящего субъекта, деактуализирующего линейное время. «Отменяя» линейное время, автор на первый план выдвигает категорию вневременного пространства текста, где не выглядит анахронизмом встреча у подножия Кавказа спасающихся от репрессий чеченцев и греческих наемников, потерпевших поражение при Кунаксе, или светская хроника в телевизионных новостях, рассказывающая о связи Лисикла и Аспазии как о «последнем известии».

Изымая из времени исторические факты и вписывая их в Вечность, М. Шишкин, как полагает И. Каспэ, пытается создать своеобразный «высший документ»: «Чаемый Шишкиным “текст текстов” – это в конечном счете “документ документов”, высший итог документирования» [Каспэ, 2010, с. 31]. Создание подобного текста является сверхзадачей автора, основного персонажа которого можно квалифицировать как Homo Scribens – «Человека пишущего».

Действительно, письмо становится смыслом и образом жизни для героя «Уроков каллиграфии», пишет свои «записки» помещик Ларионов («Всех ожидает одна ночь»), героями «Венериного волоса» также являются пишущие персонажи: писатель Андрей («толмач»); певица Белла, ведущая дневник; историк Ксенофонт, создатель первых дошедших до нас мемуаров; публицист Гиперид, автор древнейших рукописей, и т. д.

По нашему мнению, обращаясь к архетипу «человека пишущего», М. Шишкин утверждает постмодернистскую идею власти нарратива над

сюжетом человеческой жизни. Как отмечает С.Н. Лашова, «традиционные <...> фабульно-сюжетные, событийные связи у Шишкина оказываются ослабленными, взамен их концептуализирующие мотивы образуют метасюжет, общий для всех его романов: воскрешение через слово» [Лашова, 2012, с. 11]. Можно сказать, что в мире прозы Шишкина нет четкой грани между прошлым и настоящим, нормой и аномалией, разумом и безумием. Однако своеобразной «скрепой» этого насквозь относительного пространства становится Слово.

Итак, в произведениях М. Шишкина погружение в «метафизику танатоса» воплощает мысль о хрупкости и незащищенности человеческой жизни, призванной отвоевывать свое пространство у небытия. Особое внимание следует обратить на появление позитивной семантики у традиционно деструктивных мотивов и образов.

Так, у Шишкина возникает образ «умного дурака». В этом оксюморонном сочетании современный писатель выражает идею необходимости «промежуточного» между полюсами традиционной культуры «звена», которое играет спасительную роль: «...система перестает быть замкнутой на себе и проявляет стремление к саморазвитию и самовосстановлению» [Имихелова, Степанова, 2008, с. 149]. Оксюморонность хронотопического мира выражает настойчивый поиск М. Шишкина выхода из тупика безвременья, осуществляемый в пространстве Слова.

Можно заключить, что в прозе А. Королева, И. Клеха, М. Шишкина и Т. Толстой изображается ситуация кризиса, порожденного конфликтом перцептуального хронотопа, основанного на восприятии персонажа, и хронотопа концептуального, воплощающего объективно существующую действительность. Ориентация на модернистское мировидение, избранная писателями, органически вырастает из поставленных ими художественных задач.

Изображая действительность как деструктивную и враждебную человеку, писатели обращаются к трагическому, романтически ориентированному мировидению модернизма посредством мотивов безумия, боли, смерти, топоса *клетка*, реализующей идею скованности обыденного существования человека, и топоса *квази*, воплощающего стремление к иной реальности в мотивах мечты, памяти, творчества. Постмодернистский иронично-игровой дискурс становится одним из способов преодоления трагизма раздвоенного существования героя.

**ГЛАВА IV**  
**МОДЕЛИРОВАНИЕ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА КРИЗИСА В**  
**«ТВОРЧЕСКОМ ХРОНОТОПЕ» РУССКОЙ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ**  
**ПРОЗЫ 1990-х – НАЧАЛА 2000-х гг.**

**4.1. Игровая и деструктивная семантика пространства и времени**  
**в прозе О. Славниковой**

Ольга Александровна Славникова (род. в 1957 г.) занимается, на первый взгляд, исследованием обыденного пространства, гротескно заостряя противоречия, характеризующие микромир семьи и окружающий человека социум: коммунальную квартиру, службу, город (перечисленные образы составляют типичную для семейно-бытового хронотопа топику *муравейник*).

Особенностью повествовательной манеры Славниковой является последовательное воспроизведение мироощущения героини. Женская точка зрения на мир позволяет соотнести произведения Славниковой с таким направлением современной литературы, как «женская проза». В произведениях Славниковой, как и у представительниц «женской прозы» (А. Ванеевой, И. Полянской, Р. Мустонен, Н. Горлановой, П. Слуцкиной и др.) в фокусе внимания часто находится женская судьба.

Однако ни семейно-бытовой, ни гендерный конфликт у Славниковой никогда не выступают в чистом виде. Писательница реализует данную проблематику в русле постмодернистского «творческого хронотопа», гротескно утрируя и доводя до абсурда, как, к примеру, в сюжете «женской семьи», где перераспределены традиционные гендерные роли: мать выполняет роль Отца, обеспечивающего семью материально, а бабушка становится Матерью – хранительницей домашнего очага и воспитателем детей. У Славниковой семейно-бытовой и гендерный конфликты осложняются погружением в пространство постмодернистской игры со стереотипами массового сознания и мифологемами коллективного

бессознательного. Так, образ мужчины у писательницы, на первый взгляд, выглядит слабым и несостоятельным, что в целом характерно для «женской прозы». Однако это лишь внешняя характеристика героя. В действительности же автор обнаруживает сложность своего персонажа, многомерность организации его внутреннего бытия. Например, в романе «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки» в детском воспоминании Катерины Ивановны возникает Олег с «тяжелой, неправильной, будто каменной» головой, «брюзгливыми складками» носа и «маринованным» ртом. Но именно в этом образе обыгрывается архетип «вещего Олега», открывающего одинокой, «всеми забытой» девочке истинную природу человеческого счастья, которое можно «собрать вручную, из самого простого, что имеется вокруг» [Славникова, 2000, с. 291].

В гротеске социального абсурда кризисного времени, сопряженный у Славниковой с выходом к глубинным образам массового сознания, проглядывает игра с модернистской традицией русской литературы, прежде всего с традицией А.П. Платонова, о чем писали некоторые критики. Так, Е. Ермолин рассматривает прозу О. Славниковой сквозь призму платоновского творчества: «Славникова не пессимист, хотя что-то страдальческое (что-то подчас андрей-платоновское) и есть в ее новой прозе» [Ермолин, 2001, с. 185].

Игра с платоновской традицией у Славниковой заключается в воспроизведении узнаваемых стилистических экспериментов А. Платонова. К примеру, уже упомянутый Олег из романа «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки», собирает и хранит всякий хлам, что чрезвычайно напоминает деятельность платоновского Вощева из «Котлована». Играя с мотивами произведения Платонова, писательница стилизует и его «язык», используя идеологические штампы, эллиптические и семантически избыточные конструкции. Ср.: «Олег доказывал девочке, что такую работу пора вести на государственном уровне и в масштабах страны: в интересах непрерывной и сознательной науки создавать хранилища современной

истории» [Славникова, 2000, с. 290]. «Присутствие» Платонова ощутимо на протяжении всего романного повествования, что объясняется общностью мировоззренческих установок писателей. В одной из своих работ Т. Тайганова рассматривает «расшифрованные Ольгой Славниковой формы небытия-при-жизни» [Тайганова], прежде пристально исследованные А. Платоновым.

Как и у Платонова, впечатление о тягучем, странном, inferнальном художественном мире прозы современной писательницы вырастает из восприятия самого ее слова, которое получило в критике однозначную оценку как «тяжелое», «сложное для рецепции». Приведем наиболее показательные высказывания: «<Платонов> языком, что хоботом ворочает» (Н. Замошкин) [Цит. по: Чалмаев, 1989, с. 5]; «<проза Славниковой> – «какая-то липкая паутина слов» (анонимный читатель) [Беляков]. Обращает на себя внимание общее для обоих высказываний сравнение писателя с животным, очевидно, задуманное как инвектива. На наш взгляд, в этом сравнении автор высказывания подсознательно дает точную характеристику мировоззренческих установок писателей: животное начало символизирует глубинные, архаические и иррациональные слои коллективного сознания, к которым и апеллируют названные художники.

Прозу О. Славниковой отличает высокая степень литературности, что говорит о приоритетности для писательницы формы «творческого хронотопа». Так, в ее произведениях мы встречаемся с Катериной Ивановной, «заимствованной» у Достоевского, Софьей Андреевной, отсылающей к известному «персонажу» биографии Толстого («Стрекоза, увеличенная до размеров собаки»), набоковской парой «нимфетка – зрелый мужчина» («Один в зеркале») и др. Аллюзивно-реминисцентный слой прозы Славниковой оттеняет увиденный автором «тихий ужас повседневного

существования людей», как сказано в аннотации к ее первому роману «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки» (1997)<sup>1</sup>.

В романе быт типичной советской семьи изображается в вертикальном, поколенческом, срезе и в горизонтальном – социальном. При этом Славникова, как и Петрушевская, создает модель семьи «префигуративной культуры» (М. Мид), в которой максимально снижена ценность жизненного опыта предшествующих поколений, что порождает конфликты между родителями и детьми. Традиционной для России семье из трех поколений тесно не только в ограниченном пространстве малогабаритной «хрущевки», но и в «квартире с генеральскими потолками» («Новые Робинзоны» Петрушевской) и даже, как кажется героине Славниковой, в «по настоящему просторном жилье, где каждый видит в своем окне свой отдельный пейзаж»: «Получалось, Софье Андреевне, чтобы ужиться с дочерью, требовался целый дворец, но это ее не смущало, напротив – как-то соответствовало ее представлениям о масштабах переживаемых ею несчастий и обид» (с. 79). Как видим, изображая обыденное пространство героинь, Славникова обращается к топосу *клетка*.

В центре романного повествования – сюжет «семьи потомственных учителей, вернее учительниц, потому что мужья или отцы очень скоро исчезали куда-то, а женщины рожали исключительно девочек, и только по одной» (с. 21, 22). Софья Андреевна – учительница литературы, которая «жила в девятнадцатом веке, изредка выбираясь в начало двадцатого, где смертельно боялась пьяного Есенина с его кабаками, неестественно горящими рябинами и гармониями колесом» (с. 22, 23).

Почти насильно женив на себе Ивана, молодого человека, но уже страдающего алкоголизмом, Софья Андреевна разводится с ним еще до рождения их ребенка. Дочь Софьи Андреевны, одинокая и замкнутая с

---

<sup>1</sup> См. аннотацию к роману: Славникова, О.А. Стрекоза, увеличенная до размеров собаки: Роман. – М.: Вагриус, 2000. Далее в тексте роман О. Славниковой цитируется по данному изданию с указанием страниц в круглых скобках.

детства, превращается к тридцати пяти годам в крупную, тяжелолицую Катерину Ивановну, рано постаревшую, как две капли воды похожую на мать, «девочку-старушку», работающую машинисткой в одном научном институте. В дублировании внешности и, как впоследствии выяснится, судьбы матери и дочери Славникова в игровой форме воспроизводит единый тип романтической одинокой героини, по-постмодернистски утрируя его, что снимает его трагизм. Кроме того, повтор судеб героинь становится выражением замкнутости и цикличности времени существования героинь, ограниченного пространством квартиры-клетки. Этому замкнутому, негативно окрашенному времени-хроносу в романе противостоит концепция времени-кайроса, испытываемого Катериной Ивановной в момент влюбленности: «Запалившийся мужчина привлек ее, привставшую на цыпочки, к себе на узкую грудь, и была минута какой-то небесной нежности, когда все вокруг словно замерло в воздухе, даже цепкие ветви кустов не смели соприкоснуться, только луна, будто сова на рябых простертых крыльях облаков, летела вниз, высматривая мышь» (с. 123).

Гротесковую условность придает образу Катерины Ивановны использование приема интертекста. Своей «тайной и нежной любовью к словам» героиня-машинистка напоминает гоголевского Акакия Акакиевича. Аллюзия с неумением Башмачкина «слова сказать» окончательно завершает образ героини: «Руки Катерины Ивановны словно заговорили на канцелярском, но все же человеческом языке (сильно затормозив ее и без того неразвитую собственную речь)» (с. 261).

Кажется, что автор нарочито усиливает фатальность, роковую предопределенность сюжета, когда после смерти матери Катерина Ивановна вместо ожидаемого вступления в брак со своим сослуживцем Рябковым сходит с ума, что и приводит ее к гибели в финале.

Основная коллизия романа – взаимоотношения Софьи Андреевны и Катерины Ивановны. Для усиления напряженности романной коллизии Славникова «исключает» из нее представителя старшего поколения,



бабушку, которая, как сообщает повествователь, погибла под колесами грузовика. Еще одним приемом максимальной поляризации отношений матери и дочери является отсутствие диалога между ними: все повествование организовано как несобственно-авторское и диалоговые реплики героев в нем отсутствуют. Взаимоотношения матери и дочери с полным правом следует назвать «некоммуникативными».

Пространство маленькой однокомнатной квартиры, в которой живут героини, переполнено вещами. У Славниковой вещный мир произведения создает само время-пространство, организует хронотоп в структурно-семантическом плане. Внимание к «вещному миру» исследователи называют одной из черт художника переходной эпохи. Как пишет С. Батракова, «вещь завладела умами философов и воображением художников» [Батракова, 1984, с. 72].

В поле зрения Славниковой попадают исключительно деформированные вещи: «постель, перепутанная в узлы <...> опрокинутый ночник, висящий на собственном проводе <...> черная лепеха стоптанного тапка, оцарапанные половицы» (с. 21). Примечательны украшавшие стены картинки – «вышитая шелком стрекоза и акварельная собака одинаковой величины» (с. 26).

Воспроизводя «неэстетичные», гоголевские, детали «вещного мира», Славникова изображает дисгармонию бытовой реальности, для характеристики которой весьма подходит термин «минус-пространство», введенный В. Топоровым. Минус-пространство – это враждебный мир, окружающий человека, когда «жизнь, заставленная отовсюду стенками, убивает в человеке чувство пространства, мира <...> вместо неба – потолок, даль отрезана стеной и вообще все изрублено стенами и перегородками <...> Чрезвычайно трудно не усомниться, что за этим крошечком из пространства есть где-то и настоящее, за горизонт перехлестывающее пространство, классическая протяженность, одним словом, мир» [Топоров, 1995, с. 476].

Такая характеристика в полной мере отвечает семантике топоса *клетка* в нашем исследовании.

Апофеозом искаженной, деформирующей и десемантизирующей реальности выступает мотив «насекомоподобия» человека. Все основные персонажи романа сравниваются с насекомыми: разрушенное раком, скрюченное тельце Софьи Андреевны, лежащей в постели, «напоминало муху, извлеченную из компота и положенную с краешку» (с. 19); сама Катерина Ивановна, снимая обувь, «по-мушиному счесывала ее с ног» (с. 118); подруга Софьи Андреевны, некогда крупная «пробивная баба», превращается в «тонконогую и горбатую, будто комарик, с востреньким носом» «ветхую старуху», которую Катерина Ивановна называет не иначе как «Комариха» (сс. 12-13); Рябков, потенциальный жених героини, выпив, «делался обидчивым и странно рукастым, будто насекомое богомол» (с. 404) и др. Славникова не просто изображает искаженный «бытовой мирок» своих примитивных, насекомоподобных героев, но стремится отразить деформацию их сознания, произошедшую под влиянием советской идеологии, для чего писательница обращается к приемам образного и сюжетного гротеска.

Так, настойчиво звучащий в тексте мотив «человека-насекомого» можно рассматривать как обыгрывание идеологемы «человек-винтик». Изображение «семейного праздника по-советски» лишено у Славниковой благостного и гармонизирующего начала. «Семейный Первомай», который с гордостью отмечают деревенские родственники Софьи Андреевны, превращается в банальную пьянку, а единственным знаком причастности к «государственному празднику» становится пионерский галстук, повязанный «полулежащей на койке» престарелой свекрови, которой даже не нашлось места за общим столом. Галстук, одетый «матери-старухе», которая в собственном «домище» «болталась, будто отсохшая горошина» (с. 239) – это еще и гротескный символ мнимого единства поколений.

Славникова, как и Петрушевская, изображает те уродливые формы человеческих взаимоотношений, которые подготавливались некоторыми аспектами советской действительности. В частности, бытовая неустроенность, недостаток элементарных условий нормального существования, погружали человека в бытовые заботы, уводящие человека от сферы его духовного начала. Бытие заполнилось бытом, а духовность заменила идеология.

Идеология, проникшая в массовое сознание, заставляет его носителей мыслить штампами, полными авторской иронии. Например, Катерине Ивановне кажется, что она со своей подругой Маргаритой, такой же старой девой, «стали родней, слились, как только могут советские люди слиться в единую семью» (с. 310). А Маргарита о своем неожиданном семейном счастье с Николаем «думала, что это не они, обыкновенные и маленькие ростом, переживают такую любовь, а какие-то другие люди – возможно, люди будущего: люди коммунизма» (с. 335). Мать Катерины Ивановны, Софья Андреевна, «считала моральным долгом почти не иметь того, что называют телом», подчеркивая приоритетность «общественной жизни» над «частной».

Мотивы телесного участвуют у Славниковой в формировании топика *лабиринт*. Так, разглядывание собственного лица в зеркале ассоциируется у Софьи Андреевны с «удерживанием шарика в игрушке-лабиринте». Нестерпимая боль, испытываемая героиней в последние месяцы жизни, вызывает в ее сознании ассоциации с древнегреческим мифом о минотавре: «тело походило на *лабиринт*, и боль бродила там как дикий зверь, голодная боль» (с. 187). Внутренний *лабиринт* Софьи Андреевны материализуется в образе внешнего пространства, воспринимаемого ее дочерью как «лабиринт оставленной ею пустоты». Наделяя внешнее и внутреннее пространство свойствами *лабиринта*, Славникова постулирует лабиринтность как одну из основных черт кризисного мировосприятия.

Славникова показывает, как под влиянием идеологии разрушаются родственные связи в семье. Арестованный отец Софьи Андреевны получает клеймо «враг народа», которое бросает отсвет на всех членов его семьи, а его самого отправляет в *квази*-реальность небытия (ср.: «у Софьи Андреевны каким-то образом примешивался тошный ужас, словно перед встречей с собственным отцом, тридцать лет как канувшим в небытие и теперь способным явиться только как представитель небытия, загробного или ссыльного сибирского» (с. 110)). Теперь всей своей жизнью «дочь врага народа» должна была доказывать свою благонадежность.

Внешнее воспроизведение жизни идеальной советской гражданки – «отличные отметки» в детстве, «безупречная аккуратность конспектов» в юности, аскетизм в быту и общественная активность во взрослой жизни – постепенно становится мировоззрением Софьи Андреевны, т.е. овладевает внутренним пространством ее личности. Например, повествователь отмечает, что домашнее празднование Восьмого марта превращалось у нее в «мероприятие», на котором обязательно «заслушивалась» телевизионная трансляция «праздничного доклада». Даже во взаимоотношениях с дочерью Софья Андреевна в первую очередь остается учителем, и дочь ловит себя на мысли, что в детстве ей казалось, будто «мать ей, может быть, не мать, а чужая учительница» (с. 275) (заметим, официальное «учительница», а не детское «тетя»). Неудивительно, что представления о счастье связаны у Софьи Андреевны со «светлым будущим»: «по всем законам жизни <...> ей полагалось в финале полноценное счастье, соединявшее в ее представлении мир тургеневской усадьбы и победивший космический коммунизм» (с. 82).

Поскольку настоящая (не будущая) действительность, окружающая героев, не дает им душевного благополучия, они пытаются найти его в мире фантазий, который вводит в пространство романа топос *квази*. «Тайная жизнь» есть у Софьи Андреевны, зачитывающейся любовными романами, есть она и у Катерины Ивановны – в спрятанных от матери открытках, изображающих греческих воинов, или в мире кино. Особое чувство полноты

бытия охватывает Катерину Ивановну, которая, просмотрев фильм, «будто сама побывала на берегу гофрированного европейского водоема <...> и это было необыкновенное счастье» (с. 309-310).

Мотив «другого» мира, противостоящего пафосной лжи реальности, – сквозной и в творчестве Л. Петрушевской. Другая, лучшая жизнь возникает у ее героев в алкогольных галлюцинациях («Али-Баба», «Бал последнего человека»), в вымышленной реальности художественного текста («Время ночь») или, как у героини новеллы «Мост Ватерлоо» «бабы Оли», в «виртуальной реальности» любимого фильма. На каждом киносеансе она, о которой «забыли в целом мире», обретает любовь и душевное тепло. Баба Оля буквально «вплывала в сновидения, где один раз даже проехала с Робертом Тейлором в ландо, и он полуобнимал плечи бабы Оли» [Петрушевская, 1996, т. 1, с. 183].

Методичное отчуждение советского человека от предшествующей культуры и ее традиций закономерно рождает неосознанный поиск «знаков Абсолюта» в тех слоях обыденного сознания, которые хранят имманентные, «архетипические» знания о человеке и мире. Часто у Славниковой героини обладают каким-то «сверхъестественным» знанием (Комариха «сверхъестественным образом знала о многих событиях, почти не слезая со своей кровати» (с. 13)), подспудно чувствуют нечто («сознания <Ивана> касались темные догадки, вроде той, что женщины каким-то образом древнее мужиков, и ему хотелось их постичь, хотелось им поклониться, будто священным животным» (с. 232)), или совершают странные поступки, не имеющие рационального объяснения (такова kleptomания Катерины Ивановны, основанная не на стремлении к наживе, а на «природнении» к хозяйкам украденных вещей). Так автор актуализирует в сознании своих персонажей коллективное бессознательное – «глубинные пласты актуального бытия, мир человеческих констант» [Ермолин, 2001, с. 182].

Современный процесс разрушения семейной традиции Славникова обыгрывает представлениями об архаической модели семьи. Так, в «женской

семье» Софьи Андреевны проглядывает концепция матриархата, а в многочисленных изменах ее мужа Ивана обыгрывается идея полигамной семьи. Ср.: «он <Иван> любил своих разбросанных по стране подруг <...> Он верил, что они еще заживут большим и хорошим, как в песне, коллективом, а потом Иван, когда будет умирать, поставит их перед койкой теснехонько, как фотограф, – и если сумеет проскочить т у д а с открытыми глазами, то возьмет их всех с собою в смерть» (с. 222). Автор заставляет Софью Андреевну, интеллигентного человека, педагога, искренне верить в то, что Иван «зажигал» к ее соседке только потому, что та была ведьмой и в конце концов «умерла от любви» к далекому и недоступному Ивану.

Топика *перехода* реализуется в романе в одной из лейтмотивных идей отсутствия непреодолимых границ между жизнью и смертью. Например, долгожительство Комарихи повествователь объясняет тем, что она не сумела «вовремя умереть»; Рябкову дается вполне танатологический портрет («высоченный кривобокий рост» и «черная борода, отросшая словно у покойника»); о Катерине Ивановне говорят, что она только тогда и начнет жить, когда умрет ее мать; призраки «недоумерших», по выражению Т. Тайгановой, соседей осаждают лавочку возле некогда родного им дома и др.

Если в повести Л. Петрушевской «Время ночь» мифологическая антиномия *свой – чужой* реализуется в большей степени аллегорически, то в рассматриваемом романе О. Славниковой эта антиномия в игровой форме буквально воспроизводит суть *своего* и *чужого* пространств, характерную для архаического сознания. Мать и дочь тщательно оберегают *свое* пространство. Для приходящих в дом *чужих* – Комарихи или Маргариты – заводится специальная посуда: «это не было знаком приязни, наоборот: ни мать, ни дочь не хотели пользоваться посудой после гостыи так же, как не хотели сидеть после нее на единственном мягком стуле» (с. 39). О своем предстоящем замужестве Катерина Ивановна также размышляет с позиции *своего* и *чужого*: «ничего не произойдет, просто в доме ненадолго появится чужой и образует небольшую горку поганых вещей» (с. 489). Выходом из

замкнутого пространства *своего* мира для Катерины Ивановны становится бессмысленная кража – почти детское стремление приобщиться к *чужому*, которое свойственно и общественнице Маргарите, испытывающей «иррациональное чувство причастности ко всем вообще *чужим* делам» (с. 298).

Казалось бы, прав исследователь, увидевший в романе «вместо расширяющейся эволюционной спирали развития – ее сворачивание, факт небытия жизни при жизни» [Тайганова]. Однако момент смерти героя изображен у Славниковой как этап его наивысшего духовно-нравственного развития, когда, по словам С.С. Имихеловой, происходит «обретение <...> смысла собственной жизни, несмотря на трагический исход» [Имихелова, 2013, с. 142]. Так, перед смертью на Софью Андреевну «сходит благодать»: «в самый последний сознательный миг Софья Андреевна вдруг поняла, что ее так скоро прошедшая жизнь была нестерпимо счастливой, вынести это удалось, только выдумывая себе несчастья, которых на самом деле не было» (с. 456). Последние мысли героини – о самых близких и дорогих ей людях: она тоскует по «настоящему единению с дочерью», думает о встрече с умершими отцом, бабушкой и матерью как о «большом семейном празднике», еще не зная, что увидится т а м и с Иваном, «в присутствии которого у нее в душе <...> поднималась взволнованная жажда счастья» (с. 97).

Сумасшествие Катерины Ивановны и ее смерть вслед за матерью актуализируют в этом образе архетип Дитя, которому «хочется к маме – прилечь щекой на ее подушку и не знать никаких забот» (с. 48). И вместе с тем последнее мгновение перед смертью также становится откровением для героини, прозревшей, что между небом и землей «нет непроходимых границ». Топос *переход*, выраженный в мотиве предсмертного преображения обеих героинь, превращает игровой сюжет в притчу о смысле жизни.

Семейный сюжет лежит в основе наиболее значительных произведений О. Славниковой 1990-х гг. В романе «Один в зеркале» (1999)

постмодернистская условность «творческого хронотопа» выходит на первый план, что создается многочисленными интертекстуальными отсылками к известным произведениям, а также темой творческой мастерской: в романе в качестве персонажей, помимо героев, выступают их «прототипы» и «автор». И все-таки событийный костяк повествования имеет семейно-бытовую природу и представляет собой взаимоотношения семейной пары. Героями этой истории являются университетский преподаватель математики, специалист по фрактальной геометрии, Антонов и его бывшая студентка Вика. Возникшая у героя любовь выглядит как наваждение, поскольку между Антоновым и объектом его страсти целая бездна – Вика моложе его на 15 лет, интеллектуально посредственна и совершенно не питает взаимности. Математика в антоновском восприятии – это «приключение интеллекта и философский предмет», а для Вики «содержимым всех математических абстракций, предметом математики вообще <...> виделись деньги»<sup>1</sup>.

Начавшаяся семейная жизнь не вносит в отношения супругов гармонии. Став сотрудницей одной из частных фирм, Вика заводит служебный роман в надежде наконец-то «заполучить Наполеона» и в финале погибает, как и Катерина Ивановна, в результате автокатастрофы. Этот постмодернистский прием самоцитации не остался незамеченным критиками. Так, М. Амусин иронически отметил, что «к развязкам с появлением “Бога из автомашины” Славникова явно питает слабость» [Амусин, 2008, с. 204].

Параллельно романному хронотопу в тексте происходит, по выражению М. Ремизовой, «развитие интриги автора с самим собой» [Ремизова], в результате чего читатель попадает в творческую мастерскую писателя. Здесь появляются якобы прототипы романских образов – «псевдо-Вика» и «псевдо-Антонов». При этом образ Вики есть отчетливая проекция набоковской Лолиты, а в лице Антонова проглядывает не только Гумберт

---

<sup>1</sup> Славникова О.А. Вальс с чудовищем: роман, рассказы. – М.: Вагриус, 2007. С. 57. Здесь и далее роман О. Славниковой цитируется по данному изданию с указанием страниц в круглых скобках.



Гумберт, но и битовский Лева Одоевцев, восставший против авторского «произвола».

Сюжет романа создан рефлексией Антонова. Заявленный в названии и ставший сквозным мотив «человек у зеркала», представляет собой один способ «самообъективации» персонажа на фоне «другого». Собственно, настоящий «другой» для Антонова – это и есть Вика, с которой, единственной на весь роман, он никак не совпадает не только в пространстве (из-за частых ее измен), но и во времени. Их знакомство изначально становится «встречей трагически несовместимых миров» [Лукьянин, 2000, с. 199].

В романе создается образ дома, наиболее адекватный ситуации безвременья 1990-х. «Экзистенциальное одиночество» героя вырастает из одиночества физического: «Антонов зажигал электричество; полная видимость комнаты <...> давала понять, что он совершенно один»<sup>1</sup>. Само определение жилья как «зоопарковой клетки» редуцирует домашнее пространство и сообщает ему негативную семантику.

Танатологическое содержание образа дома прочитывается в описании запаха подъезда – «одновременно острого и пустого, намертво впитавшегося в голые стены <...> – запаха совершенно нежилого» (с. 12). Сравнение пустой квартиры Антонова с «самодовольным мебельным магазином» уничтожает человеческую теплоту, свойственную понятию домашнего очага. Офис фирмы «ЭСКО» – пространство лжи, криминала и, в конечном счете, причина смерти Вики – оказывается помещением, некогда бывшим двумя квартирами, что окончательно дискредитирует образ жилья в романе.

Мотив нереализованного таланта ученого, поглощенного любимой женщиной, впоследствии женой и хозяйкой дома, раскрыт у Славниковой через примечательную деталь: «пачечка чистой бумаги <заготовленной Антоновым для будущей монографии> одеревенела и покрылась какими-то

---

<sup>1</sup> Славникова О.А. Вальс с чудовищем: роман, рассказы. – М.: Вагриус, 2007. – С. 84. Далее в тексте роман О. Славниковой цитируется по данному изданию с указанием страниц в круглых скобках.

пищевыми пятнами, будто кухонная доска» (с. 220). Искаженное бытовое пространство символизирует нарушение не только духовного, но и физического равновесия в человеческих отношениях, некий «дисбаланс» мужского и женского. Так, Антонов замечает, что «мир его прежних друзей <...> становился, по общению и по интересам, все более женским – полным забот о покупке еды и выкраивании денег на ремонт» (с. 77).

Как и в «Стрекозе, увеличенной до размеров собаки», семейный сюжет в романе «Один в зеркале» подвергается деструкции. Семейное несчастье Антоновых попадает в циклический хронотоп, будучи спроецированным семейной драмой «тещи Светы», муж которой удалился в какую-то секту и обзавелся там новым родственниками. Семья Антоновых «прирастает» не ребенком, а пригретым грубияном и графоманом Герой, который «просто обладал счастливой способностью становиться родственником в самых разных семействах» (с. 144).

Кульминацией дисгармонии в романе становится сумасшествие Антонова, в которое переросла его одержимость Викой. Так, однажды Антонов с неприятным удивлением обнаружил, что он довольно громко разговаривает сам с собой: «Ему почудилось, будто он не то что сходит, а уже сошел с ума» (254). Описывая обитателей психбольницы, куда попадает герой, Славникова обращается к игровой поэтике. Писательница рассчитывает на внимательного и подготовленного читателя, когда видит среди больных «Достоевского» и «Чехова» – классиков, посвящавших свои произведения теме сумасшествия.

Топос *лабиринт* реализуется в этом произведении Славниковой в организации самого романного мира как мира «фрактальных возможностей», в котором романский сюжет, развивающийся по нисходящей и приводящий личность героя к катастрофе, не оказывается тотальным. Перемещаясь в «лабиринте сцеплений», Славникова выводит текст в сферу «авторского» сюжета, в котором финальный образ Антонова выглядит, пусть трагическим, но все же цельным. На протяжении всего повествования в дробящей образ

постмодернистской оптике множится количество ипостасей героя: «персонаж, ухитрившийся, пока о нем говорилось, частично превратиться в литературного героя, на самом деле реальный человек» (с. 247). Однако потеря Вики «собирает» образ Антонова воедино в его простом и понятном желании быть просто «человеком, имеющим право на собственное горе» (с. 306). Этот механизм «упорядочивания» образа оговаривается автором в предисловии: хаотическая материя в фракталах способна к самоупорядочиванию. Так, потеряв Вику, Антонов обрел себя.

Очередная семейно-бытовая история изображается у О. Славниковой в романе «Бессмертный» (2001). Буквализация метафоры является сюжетообразующим приемом в романе, где ядро советского времени – эпоха брежневского «застоя» – персонифицируется в образе парализованного Харитонова.

Кризисное время в этом произведении явлено в трех аспектах: философском, социокультурном и индивидуально-психологическом. Индивидуальное кризисное время для заглавного персонажа, ветерана Великой Отечественной войны Алексея Афанасьевича Харитонова, продолжается вот уже четырнадцать лет: именно столько длится его неподвижное послеинсультное существование. У Харитонова кое-как действует только левая рука, но сердце работает исправно, удивляя даже врачей.

Нужно отметить, что парадокс танатологичности человеческой жизни – сквозная тема А.П. Платонова. Она, например, присутствует в таком наблюдении повествователя над героями в повести «Котлован»: «Каждый существовал без всякого излишка жизни, и во время сна оставалось живым только сердце, берегущее человека» [Платонов, 1989, сс. 88-89]. Так и у героя Славниковой в обезображенном параличом «обабившемся» теле, «неудавшемся изделии смерти», упорно продолжает жить сознание, ведомое однако не волей к жизни, а тщетным стремлением к смерти. Все эти годы Харитонов каким-то непостижимым образом силится сплести себе удавку.

Пояски, веревочки и даже галстук мистическим образом оказываются в кровати больного, несмотря на неусыпное бдение Нины Александровны, его жены, преданно ухаживающей за своим супругом. В образе Харитонова, изолированного от внешнего мира не только своей неподвижностью, но и организованной вокруг него «дистиллированной» жизнью, очищенной от всех проявлений социального кризиса, воплощена идея внутреннего времени, функцию которого выполняет внутреннее пространство.

Для обреченного на неподвижность героя Славниковой внутреннее «пространство-время» становится единственно возможной формой существования, совсем как для персонажа новеллы Петрушевской «Смысл жизни» (1993) – парализованного пациента Евстифеева, такого же, как и Харитонов, «мечтателя о собственном убийстве». Евстифеева и Харитонова в их вынужденном бессмертии объединяет «томление бессмертной... души не свободного исчезнуть человека» [Петрушевская, 1996, т. 2, с. 27], понятное только самым близким им людям.

Значительная доля условности не заслоняет в романе Славниковой почти реалистические картины переходной эпохи 1990-х, которые могли бы стать самостоятельными новеллами. Здесь и трагическая история племянника Нины Александровны, убитого «черными риэлторами» ради продажи его квартиры, и сюжет о самоубийце, потерявшем на «мавродиках» чужие деньги, и рейдерский захват телестудии, и грязные предвыборные технологии. Социокультурный кризис постперестроечной жизни России персонифицируется в судьбе Марины, дочери Нины Александровны и падчерицы Харитонова. Неглупая, добросовестная и порядочная молодая журналистка не вписывается в новые рыночные законы. Начальству Марины, руководителю предвыборного штаба профессору Шишкову, становится неудобной ее совестливость, которую он считает «агрессивной тревожностью». Вместо обещанной должности замдиректора телестудии ее отправляют в унижительные «внештатники». Пока Марина занималась карьерой, рушится ее собственная семья. В финале романа героине предстоит

перенести еще один удар: смерть отчима, приведшую к краху главный «проект» Марины.

Именно в ее сознании возникает идея практического освоения времени – его остановки и полной консервации в отдельно взятой «дальней комнате» Алексея Афанасьевича, для которого малейшие потрясения могли оказаться смертельными. Несмотря на искреннюю любовь к отчиму, Марина понимает, что в случае его смерти семья лишится стабильного дохода – немаленькой ветеранской пенсии. Любовь и расчет так смешались в сознании Марины, что когда она страдальчески восклицала: «Мама, деньги!», то имела в виду «все-таки сердце Алексея Афанасьевича»<sup>1</sup>.

Сначала над золоченой трофейной кроватью Харитоновой появляется «орденоносный и бровастый» портрет Брежнева – лучшее олицетворение «застойного» времени, в котором и должен, по мысли Марины, оставаться больной. Марина проявляет свой многогранный журналистский талант, когда сначала редактирует газетные статьи, предназначенные больному для прослушивания, а затем монтирует «новости», которые по вечерам прокручиваются на видеомагнитофоне перед остановившимся взглядом Харитоновой. Этот новостной видеоряд, состоящий из «однообразных картинок», «коллективных аплодисментов», «крупных планов с рабочими», «поцелуев на высшем уровне», составляет яркую антитезу изменчивой и непредсказуемой реальности конца 1980-х – начала 1990-х.

Самозабвенная деятельность Марины, почувствовавшей себя «сердцем парализованного времени, героиней советского фильма», доводится автором до гротеска, когда она «на пару с компьютерщиком Костиком» подготавливает для отчима телерепортажи с XXVIII и XXIX съездов КПСС, состоящие из заседаний Думы, на которых даже Черномырдин был «отдаленно похож на Брежнева».

---

<sup>1</sup> Славникова О.А. Бессмертный: роман. – М.: Вагриус, 2008. – С. 31-32. Далее в тексте роман О. Славниковой цитируется по данному изданию с указанием страниц в круглых скобках.

И все же законсервированное в квартире Харитоновых время выглядит менее абсурдным, чем окружающая реальность, напоминающая «страшный сон убежденного коммуниста» начала 1980-х. Предвыборная кампания, в которой работает Марина, надеясь на карьерные дивиденды, изображается Славниковой в традициях гоголевской фантазмагии. Кандидаты с говорящими фамилиями Кругаль и Апофеозов, «обманутые» избиратели, почему-то считающие деньги за работу агитатором «благотворительностью», их активистка «Клумба», трясущая списками инвалидов, «до которых благотворительность не дошла», похожая на «свихнувшегося Чичикова, скупающего мертвые души не ради заклада, а ради вечного владения сонмом мертвецов» (с. 165).

Созданный Мариной псевдомир легко укореняется в доме, потому что каждый член семьи Харитоновых уже много лет живет своей, отдельной от окружающего мира, жизнью. Так, о Нине Александровне сказано, что даже в советские времена она «стеснялась понимать, как на самом деле устроена жизнь» (с. 14). Неудивительно поэтому, что происходящие в стране перемены она «наблюдает словно во сне», не вполне понимая пригодность некоторых нововведений для «обыкновенной человеческой жизни» (с. 52).

В отличие от героинь романа «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки», Нина Александровна вспоминает советские праздники как события ее «личной жизни»: «когда наконец раздавался тугой рассыпчатый залп... смеющаяся Нина Александровна переживала минуты полного женского счастья рядом с героем, ради праздника приобнимавшим ее за круглое плечико. На тех салютах она ощущала себя счастливее, чем подлинные героини 9 Мая» (с. 35). Если у Марины в желании вернуть «застойные времена» виден только практицизм, то у Нины Александровны это стремление имеет подсознательную, иррациональную природу.

О Маринином муже Сергее сказано, что он, «отделенный от мира преградой неодолимой физиологической трезвости, все время упирался в какую-то прозрачную стену» (с. 24). Сергей – антипод Харитонова: в

социальном плане (он, в отличие от тестя, не в состоянии содержать семью, несмотря на два незаконченных высших образования) и в психологическом (если парализованный Алексей Афанасьевич, хотя и стремится к смерти, но по-прежнему полон жизни, то в Сергее, «напоминающем анатомический муляж», жизненные силы словно бы угасают). Сама Марина ловит себя на мысли, что ее прошлая жизнь, «оставленная очень далеко, отделенная многими годами от сегодняшнего дня... окружала ее гораздо плотней и настоятельней, чем реальность» (с. 82).

В сущности, игра в «застой» – это сознательный ответ героев окружающей абсурдной реальности, для изображения которой Славникова обращается к топосу *лабиринт*. Так, Нина Александровна, выйдя из дома, наблюдает «стандартные многоэтажные дома, стоявшие без дворов на голом пустыре и соединенные сложной <...> системой тропок, сходящихся и расходившихся под разными углами» (с.200). Марина, ассоциирует картину «бунта обманутых агитаторов» с полотном живописца-абстракциониста, изображающим «переплетенную органику с диковинными избытками, пускающую кровотоки и нервные сигналы в блуждания по *лабиринтам*». И далее прямо называет всю эту «шевелиющуюся массу» «человеческим *лабиринтом*» (с. 250). Для героинь внешнее пространство, увиденное сквозь призму *лабиринта*, кажется хаотическим, лишенным всякого смысла, что противопоставляет это пространство их собственному четко организованному домашнему космосу.

Автор показывает в своих героях почти неосознанное сопротивление абсурдной, *лабиринтной* реальности. Несмотря на кажущуюся разобщенность, между героями существует прочная внутренняя связь. Так, для Нины Александровны вообразить на месте мужа кого-нибудь другого «было настолько же трудно, насколько невозможно было вообразить на месте Маринки другую дочь» (с. 180). Между супругами Харитоновыми возникла «бессловесная связь», позволявшая Нине Александровне буквально чувствовать мысли мужа. И, наконец, муж и жена становятся мистическими

двойниками: «Нине Александровне почудилось, будто она, вглядываясь в Алексея Афанасьевича, видит на взбитой подушке собственное лицо» (с. 103). Марина так же, как и ее мать, обнаруживает в себе потребность в Сергее: «про себя она неостановимо разговаривала с мужем, иногда улыбаясь разбитой улыбкой» (с. 80).

Славникова изображает спасительную силу быта, который преодолевает даже смерть. Тридцать лет назад тривиальный беспорядок, «какие-то рваные нитки», увиденные Ниной Александровной с высоты ее наспех сооруженной виселицы (беременная и брошенная, она решила свести счеты с жизнью), заставляет ее оставить свою затею и ... вымыть пол. В ее теперешней жизни «облегчение приходило, когда она физически занималась больным: кормила кашкой <...> выскабливала крепкую соленую щетину» (с. 36).

В затеянной Мариной и ее домочадцами игре время из объекта манипуляций превращается в самостоятельное действующее лицо. Прежде всего, Нина Александровна начинает понимать, что «застой» организован не Мариной, а самим Алексеем Афанасьевичем, который «всегда был творцом и центром советской действительности» (с. 99). Да и Марина «в глубине души догадывалась, что не она, а отчим какой-то непонятной силой держит около себя свой автономный маленький мирок» (с. 156). Поэтому мать и дочь почти физически ощущают неподвижность Харитонова, выглядевшую «действительнее и активнее, чем вся другая ходячая и говорящая семейная жизнь» (с. 12).

В монументальной фигуре Харитонова, единственно соответствующего статусу героя «повести о настоящем человеке» (таков подзаголовок романа в его журнальном варианте<sup>1</sup>), видится и авторский протест против социального абсурда российской жизни конца XX столетия, и обобщенный символический образ всего «советского народа», «парализованного с начала перестройки» [Липневич, 2001, с. 166], и олицетворение самого «застойного

---

<sup>1</sup> См.: Октябрь. – 2001. – № 6. – С. 3-104.



времени». Подобно тому, как «упражняющийся в смерти» Харитонов тратит мускульные усилия своей левой руки на манипуляции с веревочками, «застойное время» делается сильней и «по ночам заклеенное на зиму окно потрескивало, словно выдерживало напор какой-то растущей массы, словно парализованное бессмертие напрягало невидимый мускул» (с. 116).

Романное повествование, «тягучее и безнадежное», «точный слепок угасающего и недвижимого сознания» героя [Бавильский], намеренно контрастирует с теми стремительными изменениями, которые происходят за окнами квартиры Харитоновых. В конце концов, *Время* в лице «Клумбы», работницы собеса, разносившей пенсии, лавиной врывается в комнату Харитонова. Услышанная им ложь о Марине, якобы укравшей деньги избирателей, останавливает сердце ветерана.

Гоголевский интертекст, сопровождающий образ «Клумбы» (трясущая списками мнимых стариков-агитаторов, она сравнивается повествователем со «свихнувшимся Чичиковым, скупающим мертвые души не ради заклада, а ради вечного владения сонмом мертвецов» (с. 165)) играет в романе значимую роль. Так же, как и в поэме Н.В. Гоголя, в финале романа О. Славниковой возникает мощная лирико-философская струя. Смерть Харитонова преобразует всех персонажей романа, разрушая возникшую между ними ложь, и «оснащает их жизнь новым качеством, преодолевая одиночество героев» [Ермолин, 2001, с. 186]. Теперь Харитонов «знал гораздо больше, поэтому в прощении его сомневаться не приходилось» (с. 269). Измерением взаимоотношений супругов становится Вечность, что придает повествованию притчевый характер, отмеченный в критике. Так, М. Кучерская указывает на «глубинное родство повести Славниковой с притчей – жанром, не наблюдающим часов, всегда устремленным в пространство вне времени» [Кучерская, 2005, с. 155].

Итак, деструктивно-игровая концепция реальности в произведениях О. Славниковой становится воплощением амбивалентной природы кризиса. Однако обыгрывая штампы массового сознания, Славникова выводит

повествование на иной уровень, апеллирующий к сферам коллективного бессознательного. Изображая кризисную реальность как *лабиринтную*, писательница противопоставляет ей непреходящую ценность таких понятий, как дом, семья, мать, отец, дитя. В сложных перипетиях судеб своих персонажей, «заблудших и изнемогающих душ» [Ермолин, 2001, с. 183], писательница художественно воплощают озвученную современным философом Ф.И. Гиренком формулу: «Человек – это сизифов труд человека стать человеком» [Гиренок]. Деструктивно-игровое воплощение времени и пространства «работает» на эту важную идею произведений Славниковой.

#### **4.2. Образ лабиринта как выражение идеи абсурда реальности в произведениях В. Пелевина**

Начиная с самых ранних произведений Виктор Олегович Пелевин (род. в 1962 г.) изображает процесс становления самосознания и самоопределения героя как подлинно свободной личности. Внешний конфликт автор переносит во внутреннее пространство, что позволяет ему наиболее ярко изобразить феномен кризисной идентичности.

Постмодернизм, как известно, не избирает предметом изображения материал действительности. Однако Пелевин, так же, как и Славникова, сочетает в своей прозе постмодернистское мировидение и социально-политическую сатиру: сама вполне фантазмагорийная советская и постсоветская действительность с избытком «поставляет» художникам необходимый материал. В отличие от героя Славниковой, в достаточной степени условного, персонаж Пелевина более конкретен. Писатель целенаправленно избирает героем своего современника, изображая, по словам Е. Некрасова, «размолотое реформами поколение» [Некрасов, 1993, с. 185].

Деструктивные, танатологические интенции прозы Пелевина воплощаются в сквозном мотиве катастрофы. С. Бережной говорит о принципе «эпикастрофизма» как о плодотворной стилистике пелевинской художественной прозы. Исследователь комментирует понятие «эпикастрофизм» следующим образом: «человек (социум, мир) существует в условиях перманентной катастрофы – нравственной, социальной, космологической, etc» [Бережной]. Действительно, «большой» и «малый» Апокалипсис, конец истории, останавливающие передвижение героя по лабиринтам реальности, – наиболее частые коллизии прозы Пелевина.

По мнению А. Гениса, постмодернистский «творческий хронотоп» В. Пелевина основан на «стыках между реальностями» [Генис, 1999, с. 84]. Редукция действительности в произведениях Пелевина служит контрастом к изображению внутренней Вселенной героя. О.В. Богданова отмечает, что Пелевин «не приемлет отрицания некой позитивной сущности человека, внутренней психологической осмысленности субъекта» [Богданова, 2001, сс. 99-100]. Бунт против ложной, враждебной окружающей реальности, воплощением которой служит топос *лабиринт*, выявляет в персонаже Пелевина «код» романтической героической личности.

Во всех крупных текстах Пелевина, по мнению Д. Полищука, развивается «инвариант одного и того же архетипического сюжета»: «Есть некое неудовлетворительное состояние или осознание бытия, есть путь героя к выходу из этого состояния и непременно есть выход» [Полищук, 2005, с. 173]. Поэтому почти каждое произведение Пелевина можно рассматривать как фундаментальную манифестацию мифологемы свободы.

Очевидно, что в прозе Пелевина социальные тенденции, смысловые структуры и символы современной культуры не предъявляются читателю как зафиксированная данность или аналитическая характеристика «текущего момента». Они прослеживаются как подвижная, становящаяся, и прежде всего языковая реальность, в которой обретает полную свободу художественное сознание автора-творца, которое также можно вполне

адекватно интерпретировать как лабиринтное, но с иной, нежели у топоса *лабиринт*, семантикой – лишенной негатива. Языковая игра как знак пелевинского «письма» – это ключевая категория постмодернизма, имеющая романтическое «происхождение».

«Дух подлинной трансцендентальной буффонады» (Ф. Шлегель) присущ игровой поэтике, не только фиксирующей абсурд и трагизм человеческого существования, но и способствующей их преодолению, в чем, собственно, проявляется сущность игры. Согласно классическому определению Й. Хейзинги, игра – это «добровольное действие либо занятие, совершаемое внутри установленных границ места и времени по добровольно принятым, но абсолютно обязательным правилам с целью, заключенном в нем самом, сопровождаемое чувством напряжения и радости, а также сознанием «иного бытия», нежели «обыденная жизнь» [Хейзинга, 1992, с. 41].

Лабиринтное сознание В. Пелевина рождает новые лексемы и смыслы, делая это, как правило, с использованием иностранного языка, чаще всего английского. Поэтика иноязычных вкраплений в прозе Пелевина иллюстрирует активизировавшийся в 1990-е гг. процесс межкультурной коммуникации. Употребление иноязычных включений приводит к образованию семантически емких неологизмов: например, «Homo Zaprens» (от англ. «zapping» – «переключать телевизионные каналы»); жаргонное «лавэ», по Пелевину, есть сокращение англ. «liberal values» («либеральные ценности»); слоган «Шта, авиатор?» – калька лат. «Sta, viator!» («Стой, путник!»), а «аппарат» – англ. «upper rat» («верхняя крыса») и др.

В рассказе В. Пелевина «Ухряб» (1991) реализуется одноименный индивидуально-авторский концепт, представляющий собой, по ощущениям героя, идеальную модель сущего. Ухряб как «идея» (в платоновском смысле) находит свое воплощение сначала в бытовой жизни героя («Ух-ряб-зз... – Ух-ряб-зз... – пробило на стене»), затем – в общественной (надпись на плакате прочитывалась как анаграмма: «Успеха участникам / XI

международного фестиваля за / Разоружение и / Ядерную / Безопасность!») и наконец в культурной (фраза из наугад раскрытой книги гласила: «...вот-с, умял двух *рябчиков*, да еще...»). В финале рассказа «ухряб глядел отовсюду»<sup>1</sup>. Итак, созданный автором «заумный конструкт» становится воплощением идеи абсурда бытия.

В игровом обращении к табуированной лексике, реабилитирующей «дно» культуры, у Пелевина заложена карнавальная семантика освобождения от всяческих догм. Так, в рассказе «День бульдозериста» (1991) автор превращает советские лозунги, цитаты и идеологические штампы в элементы бранной речи, в результате чего создается «иное бытие» – новая реальность, граничащая с анекдотом. Вот как выглядит диалог рабочего «Самоварно-Матрешечного завода» Валерки с «химиком»: «”Точно, есть у нас ветераны, – не сдавался химик, – вон выпелов-то сколько насобирали, ударники майские, в Рот-Фронт вам слабое звено и надстройку в базис!” – “Лучше бы о материальных стимулах думали, пять признаков твоей матери, чем чужие выпела считать, в горн вам десять галстуков и количеством в качество”, – дробной скороговоркой ответил Валерка <...> Химик несколько секунд молчал, собираясь с мыслями, а потом уже как-то примирительно сказал: “Хоть бы ты заткнулся, мать твою в город-сад под телегу”. – “Ну так и отмиришь от меня на три мая через Людвигу Фейербаха и Клару Цеткин”, – равнодушно ответил Валерка»<sup>2</sup>.

Обращается В. Пелевин и к такой форме игровой поэтики, как стилизация. Так, рассказ «Водонапорная башня» (1990) представляет собой пример стилизации конкретного писателя-классика. Прочтение текста рассказа, состоящего из одного предложения с 266 предикативными единицами, создает впечатление блуждания по лабиринту. И вместе с тем такая организация повествования в рассказе является утрированием стиля Л.Н. Толстого, который, как известно, отдавал приоритет громоздким

<sup>1</sup> Пелевин В. Ухряб [Электронный ресурс]. – URL: //http://www.litmir.net/br/?b=68737.

<sup>2</sup> Пелевин В. День бульдозериста [Электронный ресурс]. – URL: //http://pelevin.nov.ru/pov/pe-buld/

синтаксическим конструкциям. На своего «адресата» Пелевин намекает в начале рассказа фразой «солдаты заканчивают работу, выкладывая белым кирпичом число “1928” на толстой верхней части каменного цилиндра»<sup>1</sup>: проницательный читатель прочтет здесь «<18>28 год, Толстой». Далее в рассказе рассыпаны «опознавательные знаки» в виде словосочетаний и отдельных «толстовских» слов: «время суровое и величественное», «война», «мир». Игра с толстовской стилистикой служит приемом ускорения развития сюжета. Через индивидуальное восприятие времени, «ускоряющегося» с годами, передана идея стремительности человеческой жизни, не чуждая Л.Н. Толстому.

Гротескный образ абсурдной действительности создается у Пелевина и с помощью топоса *клетка*, когда автор приравнивает «объективный мир» к режимному объекту – тюрьме («Онтология детства», 1992) или сумасшедшему дому («Чапаев и Пустота», 1996). Ценностно-нормативный этос современника как базовый слой культуры автор подвергает регулярной деструкции. Поэтика Пелевина является ярким проявлением «механизмов» переходной культуры, которая осуществляется в инверсионных, деструктивных формах. Пелевинский каламбур, основанный на обценной лексике, носит достаточно провокативный характер. Например, в романе «Священная книга оборотня» (2004) главные герои носят непристойные имена, что создает гротескную призму их восприятия.

Лейтмотивом сюжета у Пелевина является идея иллюзорности человеческого существования. Эту идею автор разрабатывает, начиная с ранних текстов. В «Онтологии детства» – «самом пронзительном и поэтичном», по мнению Д. Быкова, рассказе Пелевин [Быков, 1996, с. 4], преодоление сковывающих личность обстоятельств – основная задача героя. Если в повести «Затворник и Шестипалый» (1990) необходимо было лишь разорвать замкнутый круг существования в *клетке* среди «кормушек-

---

<sup>1</sup> Пелевин В. Водонапорная башня [Электронный ресурс]. – URL: // [http://www.pelevin.info/pelevin\\_18\\_0.html](http://www.pelevin.info/pelevin_18_0.html).

поилок» и «решительных этапов» и вырваться из стен «бройлерного комбината имени Луначарского» на волю, то в «Онтологии детства» герой размышляет о побеге в метафизическом смысле. Повествование от второго лица превращает рефлексию героя в самодовлеющую форму. На первый взгляд, автор рисует читателю типичную для традиционной реалистической прозы картину «взросления» личности, постепенного открытия ею мира. Однако «открытие» оборачивается своей противоположностью: осознанием иллюзорности окружающего мира. Эта идея реализуется в рассказе серией метафор.

«Знаки» истинного положения дел – «стена», «общие работы», периодическое «исчезновение взрослых», вначале прочитывающиеся как вполне нейтральные, к финалу обретают свой настоящий смысл, указывая на «место пребывания» героя – тюрьму. Здесь он был рожден и совершенно не подозревал о возможности «другой» жизни – там, за тюремной стеной. Правда, герой что-то интуитивно чувствует. Во всяком случае, он испытывает почти физическую тяжесть от разговоров взрослых «о пересменках, нормах и близкой смерти». Герой наделен сознанием художника, которое поэтизирует не только причудливые облака, но и тривиальную щель в кирпичной стене: видеть для него означает «накладывать свою душу на стандартный отпечаток на сетчатке стандартного человеческого глаза»<sup>1</sup>. Отдохновением для героя становится чтение – даже если в руки попал клочок газеты или роман Островского «Как закалялась сталь». К герою постепенно приходит осознание своего существования как суррогата истинного бытия: он видит «вокруг себя замаскированные области полной свободы и счастья» и понимает, что люди вокруг только и делают, что «стараятся убедить себя и других, что утро, жизнь, несколько минут на сборы – все это на самом деле». Параллельно раскрывается основная

---

<sup>1</sup> Пелевин В.О. Онтология детства [Электронный ресурс]. – URL: // <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-det/1.html>. Далее рассказ В. Пелевина цитируется по данному источнику.

метафора рассказа – обыденное существование человека как неподлинное, как тюрьма его сознания.

Мотив чтения в данном контексте становится метафорой «прочтения» мира, истинный смысл которого остается не проясненным для человека. Так, перед героем «зияет бессмысленная чернота», когда он встречает непонятные слова «онтология» и «интеллигент», которые в его сознании превращаются (не без авторской иронии) соответственно в «ручной фонарь» и «длинный разводной ключ со сменной головкой».

В финале повествование от второго лица, последовательно выдержанное на всем протяжении рассказа, меняется на аукториальное: «В этой же камере жил когда-то маленький зэк, видевший все это, а сейчас его уже нет. Видно, побег иногда удаются, но только в полной тайне, и куда скрывается убежавший, не знает никто, даже он сам». Смена повествовательной организации «устраняет» героя из сюжета, что, на наш взгляд, можно рассматривать, с одной стороны, как его физическую смерть, с другой – как фантастическое обретение истинной реальности свободного сознания. В любом случае, автор отказывается от «тюрьмы» обыденного мира, предпочитая ей «плен ума», который становится «инвариантом текстов Пелевина» [Степанов]. Пелевинский герой осваивает мир посредством его осуществления в пространстве сознания.

В рассказе «Бубен Верхнего мира» (1993) изображается лабиринтная реальность, в которой герои блуждают во времени. Предприимчивая молодая девушка по имени Таня использует возможности шаманки Тыймы, оживляющей немецких солдат, погибших в годы Великой Отечественной войны. В обмен на вновь обретенную жизнь солдат должен жениться на русской, чтобы вывезти ее за границу – «гражданство-то остается». Однако очередное шаманское камлание Тыймы в подмосковном лесу окончилось неожиданно: был оживлен русский офицер.

Среди поставленных на поток «оживлений» (потенциальные невесты записаны в очередь «на Тыймы» на два года вперед) бывали разные



комичные случаи. Однажды «оживленный» танкист из «Мертвой головы» обиделся, что ему не хотят продавать водку за его оккупационные марки и на своем «тигре» «утрамбовал» вокзальные ларьки. Так сакральный диалог с потусторонним миром у Пелевина помещается в сниженный, профанный контекст.

Прием совмещения сакрального и профанного Пелевин использует и в описании внешности Тыймы, у которой к чулку было пришито копыто, для путешествий по «нижнему миру», «болтающееся на унитазной цепочке». Пелевин постоянно намекает на неоднородность, лабиринтность реальности, наличие в ней определенных знаков, которые либо уравнивают два временных пласта (о военном 1943 годе напоминает название станции – «Сорок третий километр»), либо указывают на постоянное присутствие мира мертвых в мире живых (название предыдущей станции – «Крематово»). Не менее важным, чем изображение занимательнейшего колдовства Тыймы или событий, происходящих вокруг оживления мертвецов, становится для Пелевина ироническое изображение типических картин жизни конца XX в.: это и всеобщая коммерциализация жизни, и беспорядки в электричках, и стремление девушек во что бы то ни стало не стало выйти замуж за иностранца и попасть в почти мифическую за границу.

Этапным произведением В. Пелевина, синтезировавшим идейно-эстетические поиски его ранней прозы, стал роман «Чапаев и Пустота». Петька или Петр Пустота – гротескный образ кризисной исторически адетерминированной личности, сумасшедший современный поэт-романтик, укорененный в серебряном веке. Амбивалентность образа Петьки воплощает противоречивую концепцию модернизма в культуре конца XX в. С одной стороны, модернизм рассматривается как предтеча современного искусства, признается значимость его открытий и культурная преемственность разрушенной в советские годы традиции. С другой – модернизм становится объектом «отталкивания», пародирования, направленного на демифологизацию основных модернистских философских и эстетических

утопий, что, помимо текстов В. Пелевина, можно наблюдать в произведениях других авторов, например, А. Жолковского («Аристократка», «Дачники»), В. Сорокина («Настя»), Вик. Ерофеева («Бердяев», «Три свидания») и др. В ироничном, «борхесовском», подзаголовке романа – «Сад расходящихся Петек» – подчеркивается лабиринтная структура личности персонажа как органичного «продукта» его лабиринтной реальности.

Петр Пустота творит свою судьбу, стремясь к предельной свободе, символизированной многозначным образом пустоты, деактуализирующей пространство и время реальности. Прежде всего, пустота включается в оппозицию «внутреннее – внешнее», высвечивая на фоне пустоты окружающей реальности полноту внутренней жизни героя, ищущего сакральную истину. Как отмечает М.Н. Липовецкий, «деконструкция, обнажение пустоты, отказ от присутствия остаются для <...> героев единственным способом создания сакральных смыслов» [Липовецкий, 2008, с. 411]. Кроме того, образ пустоты в романе очевидно связан с восточной философией: с идеями буддийских мыслителей (Нагарджуны, Асанги) о пустоте как всеобщем начале и высшей цели, с индуистским понятием негативно определяемого Брахмана и др., т.е. с концепциями, которые, в сущности, не отрицаются современной наукой, утверждающей, что «вакуум находится в состоянии пустоты, и тем не менее потенциально содержит все формы мира частиц» [Гора, 2001, с. 106].

Так, буквально из пустоты в романе рождается образ «УРАЛА» как высшей гармонии, воплощенной полноты бытия: «Свет, которым он заливал нас троих, был очень ярким, но в нем не было ничего ослепляющего или страшного, потому что он в то же самое время был милостью, счастьем и любовью бесконечной силы»<sup>1</sup>. «Условная Река Абсолютной Любви» представляет собой фантастичный образ «абсолютного Бытия», которое является одновременно «наличием» и «отсутствием», полнотой и пустотой.

---

<sup>1</sup> Пелевин В. Чапаев и Пустота. Желтая стрела: Проза. – М.: Вагриус, 1999. – С. 331-332. Далее в тексте роман В. Пелевина цитируется по данному изданию с указанием страниц в круглых скобках.

К этой «абсолютной реальности» стремится и Андрей, герой повести В. Пелевина «Желтая стрела» (1993). Образом мира в повести является поезд, несущийся к разрушенному мосту. Замкнутое пространство поезда невозможность сойти с него позволяют идентифицировать его как вариант топоса *клетка*. Андрей способен слышать стук колес, неразличимый для остальных «пассажиров», накрепко «вмонтированных» в механику поезда и не способных смотреть на свое существование отстраненно.

Обратная нумерация глав в повести (от двенадцатой до нулевой), движение к абсолютному нулю, т.е. к пустоте, символизирует угасание жизненного огня героя, но одновременное обретение им новой жизни – в качестве свободного совершенного духа. Завершающим этапом духовного становления героя становится его отказ от материального (покидая поезд, Андрей не забирает свой багаж). Происходит смена культурного статуса персонажа: из субъекта «чувственной» культуры, по П. Сорокину, он превращается в представителя культуры «идеациональной», который способен достичь духовного совершенства – нирваны. В романе «Чапаев и Пустота» «нирваной» героя становится внутренне пространство, название которого обыгрывается реальной географической топонимикой – «Внутренняя Монголия».

На наш взгляд, пустота в романе – это и символический образ, характеризующий современную культурную ситуацию. Одной из причин глобального кризиса современной культуры стал процесс опустошения символов: новые символы, оказываясь безразличными по отношению к символизируемой ими реальности, составляют свою собственную замкнутую систему симулякров, не воздействующих на реальные процессы жизни. Идея «опустошения символов» лежит в основе изображения современности, показанной в восприятии главного героя через прием остранения. Петр Пустота, чьи внутренние часы остановились на отметке «1919 год», с неприязнью наблюдает Москву 1990-х, читая «электрические надписи на каком-то диком волапюке – «SAMSUNG», «OCA-CO A», слушая шансон и

грустя о «неспособности расшифровать эту странную культуру», которую так приветствовала публика с одним на всех «лицом старухи-процентщицы» (с. 355).

И наконец, образ пустоты напрямую связан с главной идеей романа и всего творчества Пелевина в целом – идеей иллюзорности мира и его параметров – времени и пространства. «Настоящее постоянно ускользает из пустоты в пустоту, – пишет представитель современной «философии несуществования» В.В. Филатов, – прошлое прекращается, а будущее не возникает. Поэтому все объекты во времени и само время не существуют» [Филатов].

Время как таковое занимает Петра Пустоту в большей степени, нежели переживаемые им «страшные времена» смены власти или его собственные прошлое, настоящее и будущее. В абсолютизации категории времени для героя видится сквозная для русской прозы рубежа XX–XXI вв. идея темпорализации бытия, отражающая, как уже говорилось, динамическую природу глобального философско-мировоззренческого кризиса эпохи. Главная цель героя – преодоление Времени, то есть достижение сверхвременного бытия, именуемого вечностью. «...К вечности не применимы <...> такие временные характеристики, как длительность и последовательность. Они применимы лишь ко времени, образуемому конкретными, конечными материальными объектами, составляющими мир» [Лолаев, 2007, сс. 34-135]. Поэтому в поэтике романа большую значимость обретает мотив секунды как бесконечно малого временного промежутка, не обладающего основной дефиницией времени – длительностью.

Если О. Славникова почти деактуализирует настоящее своего персонажа, то у Пелевина время «здесь и сейчас», как правило, является более значимым, чем вся прошлая, а иногда и будущая жизнь героя. Появляется мотив кайроса, мига, который фиксируется сознанием персонажа как нечто важное. На пути к своей «милый сердцу Внутренней Монголии» Петр Пустота постигает, что единственной подлинной ценностью в пустоте

реального бытия является миг, «секунда»: «...я подошел к ближайшему коню, привязанному к вбитому в стену кольцу, и запустил пальцы в его гриву. Отлично помню эту секунду – густые волосы под моими пальцами, кисловатый запах новенького кожаного седла, пятно солнечного света на стене перед моим лицом и удивительное, ни с чем не сравнимое ощущение полноты, окончательной реальности этого мига... И хоть оно длилось всего одну короткую секунду, я в очередной раз успел понять, что эта полная и настоящая жизнь никогда не длится дольше в силу самой своей природы» (с. 221). Рассуждая об «ощущении полноты мига», Петр задает вопрос Чапаеву: «Значит ли это, что этот момент, эта граница между прошлым и будущим, и есть дверь в вечность?» Чапаев отвечает: «Этот момент, Петька, и есть вечность» (с. 258, 259).

Семен Сердюк, сосед Петра Пустоты по палате, тоже пережил такую секунду, которая стоит целой жизни: «А в сегодняшнем вечере все-таки было что-то такое, чего не хотелось предавать, и Сердюк даже знал что – ту секунду, когда они <Сердюк и Кавабата>, привязав лошадей к веткам дерева, читали друг другу стихи... эта секунда была настоящей, и ветер, прилетавший с юга и обещавший скорое лето, и звезды на небе – все это тоже было, без всяких сомнений, настоящим, то есть таким, каким и должно быть» (с. 211).

Исследуя современную прозу, Т. Касаткина пишет о «поиске абсолютного значения каждого пережитого мгновения, неизбежно этой смысловой перегрузкой приравнивающегося к целому, оформляющегося в отдельную вселенную» [Касаткина, 2000, с. 199]. У Пелевина антитезой абсурдной реальности выступает космос отдельной «собственной вселенной» героя – как учил Чапаев: каждый «в силах создать собственную вселенную» (с. 331). Собственно, все четверо пациентов психиатрической клиники, участвующие в «коллективном сне», творят собственные миры, являющиеся, по определению И. Роднянской, «четырьмя социальными модусами “русской души”» [Роднянская, 1996, с. 214].

Объективация в мотиве секунды онтологического аспекта категории времени характеризует и повесть В. Пелевина «Принц Госплана» (1991). Виртуальная реальность в повести вытесняет собственно реальность, а персонажи не просто воображают себя героями компьютерных игр, но становятся ими. Герои повести собственной жизнью заполняют виртуальное пространство, становящееся их подлинной свободной реальностью. Как пишет А. Генис, «все эти миры не являются истинными, но и ложными их назвать нельзя, во всяком случае, до тех пор, пока кто-нибудь в них верит. Ведь каждая версия мира существует лишь в нашей душе, а психическая реальность не знает лжи» [Генис, 1995, с. 211].

Корреляция «секунда – вечность» несет в повести важную семантическую нагрузку. Саша Лапин, слившийся с героем игры-лабиринта «Принц Персии», стал случайным свидетелем медитации своего начальника, которую тот сопровождал чтением стихотворения: «Как капле росы, // Что на стебле // Сверкнет на секунду // И паром // Летит к облакам, – // Не так ли и нам // Скитаться всю вечность // Во тьме? // О безысходность!». В финале повести герой получает четкую инструкцию о преодолении любой безвыходной ситуации, позволяющей покинуть *лабиринт*: нужно только нажать определенную комбинацию клавиш, и «фигурка, где бы она ни находилась и сколько бы врагов перед ней не стояло, сделает очень необычную вещь – подпрыгнет вверх, выгнется и в следующий момент растворится в небе» [Пелевин, 2011, с. 76].

Петру Пустоте, как и Саше Лапину, удастся преодолеть Время и Пространство только в созданной им самим фантастической реальности, симуляции второго порядка, существующей вне пространственно-временных отношений. После устроенного Анной «апокалипсиса» («Вот и все, – сказал Чапаев. – Этого мира больше нет») герои попадают в вечность – каждый в свою<sup>1</sup>. И для сумасшедшего поэта Петра Пустоты Вечностью становится

---

<sup>1</sup> В образе броневика Чапаева, в котором герои укрылись от разрушающего действия «пальца Будды», проглядывает топос *Ноев ковчег*, иронически обыгрываемый автором.

творчество – его стихотворения «о потоке времени, который размывает стену настоящего», о «вечном невозвращении». Центральный в романе образ пустоты может быть истолкован в контексте романтической философии творческой свободы – как символ предельной независимости подлинного Художника.

На первый взгляд, серьезному восприятию духовных поисков героя препятствует карнавализованное пространство романа, оформленное с использованием обценной лексики и пронизанное авторской иронией: анекдотические Чапаев и Петька становятся соответственно буддийским гуру и его учеником. Однако, на наш взгляд, произведение «Чапаев и Пустота» решает «одну из самых основных задач романа», которой, по М.М. Бахтину, становится «задача разоблачения всяческой конвенциональности, дурной, ложной условности во всех человеческих отношениях» [Бахтин, 1975, сс. 311-312]. Кроме того, как представляется, книгу Пелевина можно рассматривать как одну из наиболее ярких иллюстраций тезиса о том, что постмодернизм – это не вид или этап культуры, а ее состояние, когда переход из одного качества в другое сопровождается изменением содержания и способа функционирования духовных ценностей. В романе «Чапаев и Пустота», как и в других романах Пелевина, как правило, существует второй план восприятия художественной реальности – философско-мифологический, в котором профанный контекст служит более зримому обнаружению сакрального содержания образа.

Образ Чапаева, «великолепного трикстера-медиатора» [Липовецкий, 2008, с. 437], не просто связывает в романном мире профанную и сакральную реальности, способствуя «вымыванию из мозгов и души Петьки противостояния космоса хаосу, сосуда и пустоты» [Курский, 1998, с. 182], но, по нашему мнению, глубоко символичен сам по себе. Если, по Пелевину, каждый образ – это Вселенная, то Чапаев являет собой идеальную модель Абсолюта, сущность которого, как отмечает Ю.М. Лотман, «проступает не в упорядоченности, а в беспорядке, не в закономерности, а в случайности...

Именно в бессмысленности, бездумности, эфемерности проступают черты бесконечности, вечности» [Лотман Ю., Лотман М.].

В следующем крупном произведении В. Пелевина – романе «Generation «П»» (1999), как и в предыдущих текстах автора, звучит тема лабиринтной реальности. Пелевин продолжает исследование человеческой субстанциональности посредством мотива превращения человека в виртуального субъекта, в «фигуру» или «форму» (как в «Принце Госплана», «Девятом сне Веры Павловны» и др.). С ранним творчеством связана и основная сюжетная линия романа о заложенном в основу политики магическом культе (тема рассказа 1989 г. «Зомбификация»).

Вавилен Татарский – главный персонаж романа, несостоявшийся поэт, но успешный рекламный «криэйтор», все та же лабиринтная личность, раздираемая противоречиями. С одной стороны, Татарский – автор эпатирующих своей пошлостью слоганов (типа «Солидный Господь для солидных господ»), которые сигнализируют о нарушении нормы, об аномалии и дисбалансе целого мироустройства. Более того, в этом аномальном мире герой является «избранным»: став в итоге восхождения по карьерной лестнице земным мужем богини Иштар, он оказывается главой «Гильдии Халдеев», создающей иллюзорную реальность для миллионов обывателей. С другой стороны, жизнь сознания Татарского и существование его физического тела в мире не-нормы протекают независимо друг от друга: «Мысли обрели такую свободу, что он больше не мог их контролировать»<sup>1</sup>. Татарскому удастся даже увидеть свой «ум»: «это была ярко-белая сфера, похожая на солнце, но абсолютно спокойная и неподвижная» (с. 50).

В образе героя, находящегося в «бессубъектном состоянии», Пелевин художественно воплощает сквозную для конца XX в. тему кризиса идентичности. Вызванный Татарским дух Че Гевары заявляет: «прорваться через identity назад к своему эго – это огромный духовный подвиг.

---

<sup>1</sup> Пелевин В. Generation «П»: Роман. – М.: Вагриус, 1999. – С. 50. Далее в тексте роман В. Пелевина цитируются по данному изданию с указанием страниц в круглых скобках.



Возможно, так оно и есть, потому что это не существует относительно, а identity абсолютно. Беда только в том, что это невозможно, поскольку прорываться неоткуда, некуда и некому» (с. 114).

В финале романа Татарский видит себя уходящим в рекламном ролике в виде фигуры странника, где его образ множится тридцатью копиями-двойниками и, наконец, исчезает за «ярко-синим горизонтом, над которым висят несколько легких высоких облаков». Этот эпизод связан с притчей, которую Татарский называет «восточной поэмой»: «Тридцать птиц полетели искать своего короля Семурга, прошли через много разных испытаний, а в самом конце узнали, что слово «Семург» означает «тридцать птиц» (с. 297).

Смысл притчи может означать поиск человеческой идентичности, состоящий в обретении цельности («многое» становится «единым») и свободы (образ птицы). Отождествление Татарского с героем притчи позволяет предположить, что ему удалось вырваться из замкнутого хронотопа «орануса» – гибридной реальности слитых с телепередачей «Номо Zapiens»'ов.

В романе «Священная книга оборотня» (2004) кризис «identity» связан с еще одной важной для писателя темой поиска Истины. Шаржированность культурно-исторических реалий и идея лабиринтности существования ставят это произведение в один ряд с романами «Чапаев и Пустота» и «Generation “П”». В новом романе сквозная авторская концепция смысла жизни как борьбы за свою судьбу с помощью энергии собственной фантазии и мечты оформляется как «программа поведения». Из всей разнообразной палитры возможностей культурной самореализации человека Пелевин вновь выбирает внутреннюю свободу личности, свободу сознания. Писатель воплощает современное понимание субъективности как уникальной комбинации различных элементов обыденного – вещей, слов, идей. Персонаж способен воссоздать свою подлинную реальность буквально из осколков чужих избитых философских концепций, научных фикций и культурных симулякров. Принципиальная нецельность, лабиринтность такого «я» – факт

его свободы, нуждающейся, однако, в дополнении рефлексией. Рефлексия в романе становится способом реализации субъективной «самости» героя.

Повествование в «Священной книге оборотня» ведется от лица главной героини – лисицы-оборотня, которая, подобно Петру Пустоте и Вавилену Татарскому, ищет ответ на сокровенный вопрос «Кто я на самом деле?». Пелевин трансформирует архетип оборотня: акцент с внешних «звериных» атрибутов образа смещается на его внутреннее содержание, представляя оборотня как личность, услышавшую «другого» в себе.

С помощью своего хвоста лиса наводит на людей «морок» – создает иллюзию наслаждения, в результате чего люди выделяют энергию сложной психофизиологической природы, которой и «питаются» оборотни. Иллюзорная реальность, создаваемая лисой, мало чем отличается от реальности предыдущих романов Пелевина – «коллективной визуализации», в которой участвует «Петька» или цифровой симуляции мира, творимой Татарским. Алису Ли (псевдоним героини по поддельному загранпаспорту, обыгрывающий клише массового сознания «лиса Алиса») сближает с пелевинскими персонажами и статус поэта, предопределяющий избранность героя, и, используя метафору Петра Пустоты, способность «выстрелить в зеркальный шар этого фальшивого мира из авторучки» [Пелевин, 1999а, с. 358].

В мотиве оборотничества как принадлежности топоса *переход* Пелевин художественно воплощает субъекта переходной эпохи, которого характеризует неустойчивая идентичность. Пелевин утрирует в своей героине это качество, изображая ее внутреннее пространство как *лабиринт* голосов: лиса поясняет, что у нее «бывает до пяти внутренних голосов, каждый из которых ведет собственный внутренний диалог; кроме того, они могут начать спор между собой по любому поводу»<sup>1</sup>. Заключительная деталь в портрете героини – профессия валютной проститутки, наделяющая ее

---

<sup>1</sup> Пелевин В.О. Священная книга оборотня: Роман. – М.: Изд-во Эксмо, 2004. – 384 с. – С. 45. Далее в тексте роман В. Пелевина цитируются по данному изданию с указанием страниц в круглых скобках.

статусом культурного маргинала, который также является «героем нашего времени».

Лиса-оборотень – типичный для Пелевина «не-антропный» персонаж (ср. в ранних текстах – персонажи насекомые или птицы) представляет собой метафору человеческой личности. Автор вновь исследует современного человека посредством очерчивания самостно-сущностного круга его личности, обнаружения пределов его бытия. Кроме того, традиционная для Пелевина ориентация на восточную традицию (в романе об оборотне это смесь буддизма и китайской мифологии) отражает момент переходности современной культуры, который сопровождается активной ассимиляцией элементов иных культур.

В китайских мифах лиса – амбивалентный образ. «В сознании китайцев с образом лисы часто связывается зло, и, как следствие, возникающее к ней отвращение <...> Та же самая лиса являлась и объектом ритуального почитания» [Ситникова]. Так, лиса А является одновременно и трикстером, и медиативным образом, совмещающим в себе разные миры: старость и юность, звериное и человеческое.

Как и в романе «Чапаев и пустота», записки героини представляют собой, по словам Д. Полищука, «цепочку обстоятельств от некой точки бифуркации, после которой события приобретают вид предопределенного движения к финалу» [Полищук, 2005, с. 174]. По предчувствию героини, приближался момент ее выхода из «духовного тупика, в котором она провела последние пять веков» (с. 264). Создавая свой текст, героиня не только пишет руководство к достижению «просветления» (статуса «сверхооборотня»), но и собственную исповедь, очищающую ее сознание перед финальной метаморфозой. Понятие «сверхооборотень» – очевидное обыгрывание ницшеанского «сверхчеловека». Причем, Ф. Ницше «присутствует» в романе и на уровне интертекста. Так, фраза Лисы А о «неглубоких чувствах нынешних моргателей глазками» напрямую соотносима с тем, что «говорил Заратустра». Ср.: «Что такое любовь? Что такое творение?.. – так вопрошает

последний человек и моргает <...> “Счастье найдено нами”, – говорят последние люди и моргают» [Ницше, 1997, т. 2, с. 11].

Топос *переход* сопровождает жизнь героини-оборотня согласно ее природе. Свою лисью сущность она обнаруживает во время «супрафизического сдвига», спровоцированного реализацией охотничьего инстинкта (охотятся лисы на кур или на английских аристократов – во втором случае «работает» прием излюбленной Пелевиным инверсивной поэтики). Супрафизический сдвиг сопровождается трансформацией оборотня и ее преследователей: последние постигают чудесную сущность мира: «Когда с лисой происходит супрафизический сдвиг, преследователи видят нечто разрушающее все их представления о мире. И дальше они бегут уже не за украденной курицей, а за этим чудом. Они гонятся за отблеском невозможного, который впервые озарил их тусклые жизни. Поэтому удрать от них бывает довольно трудно» (с. 229).

Восприятие реальности как «тусклой», неполноценной позже развернется в интерпретацию знаменитого полотна К. Малевича «Черный квадрат»: «Однако Малевич, хоть и называл себя супрематистом, был верен правде жизни – света в российском небе чаще всего нет. И душе не остается ничего иного, кроме как производить невидимые звезды из себя самой – таков смысл полотна» (с. 341). Эти размышления, являющиеся первой ступенью к достижению состоянию сверхоборотня, обнаруживают в героине ее «скрытую содержательность» (Е.Г. Эткинд). Как представляется, концепция субъекта в этом романе В. Пелевина, как и во всем его творчестве в целом, вписывается в русскую экзистенциальную традицию, ярким представителем которой был А. Платонов, писавший о том, что «последним средством жизни и страдания остается сам бедный человек» [Корниенко, 1991, с. 4].

В хронотопе романа топос *лабиринт* реализуется в форме мотива сна героини, который показывает, что подсознательно она готова к миссии пророка. «Мне снился фантастический сад, – пишет А, – залитый солнцем и

полный птичьего щелбета <...> Передо мной была отвесная скала, а в ней пещера, закрытая каменной плитой. Мне следовало сдвинуть эту плиту, но она была тяжелой, и я никак не могла этого сделать. Собравшись с силами, я уперлась ногами в землю, напрягла все мышцы и толкнула ее. Плита отвалилась в сторону, и открылась черная дыра входа <...> А затем из темноты навстречу солнечному дню пошли курочки – одна, другая, третья <...> Они все шли и шли к свету и счастью, и ничто теперь не могло им помешать – они поняли, где выход» (с. 276). В данном случае символика сада связана не с образом Рая, а, скорее, с понятием полноты бытия, которому противопоставлен образ пещеры – ограниченного пространства обыденной, земной реальности.

На пути к цели лису А ждет «последнее испытание адепта»: героиня попадает в лапы (в прямом смысле) представителей ФСБ, которые оказываются волками-оборотнями (Пелевин не упускает возможности обыграть расхожую фразу-метафору «оборотни в погонах»). Если в романе «Быть Босхом» лейтенант Королев иронизирует над неусыпным вниманием к себе со стороны КГБ, превращающим «частную жизнь в повод для истории» [Королев, 2004, с. 245], то Пелевин изображает гротескные, шаржированные образы «представителей силовых структур». Волколаки Михалыч и Александр являются едва ли не самыми выразительными образами в романе, а сцена их коллективного «камлания» перед черепом нефтяной коровы воспринимается как гоголевский «смех сквозь слезы»: «...все выли, подняв лица к луне, выли и плакали о себе, о своей ни на что не похожей стране, о жалкой жизни, глупой смерти и заветном полтиннике за баррель» (с. 253).

Гротеск приведенного эпизода связан с целым шлейфом фольклорно-мифологических ассоциаций, среди которых не только сказочная «Крошечка-Хаврошечка», в которую «превращается» лиса А, но и скандальный проект О. Кулика и В. Сорокина «В глубь России» (фотоальбом выпущен в 1994 г.), где пестрая корова наделена статусом тотемного животного России. Криминальный характер деятельности Михалыча и его «босса»

подчеркивается аллюзией-перекличкой образа Александра – «Саша Серого» с персонажем культового «бандитского» сериала «Бригада» (2002) Александром Беловым по прозвищу «Саша Белый».

Любовь, возникшая между лисой А и волком Александром, оказывается поворотной в судьбе обоих героев. Причем для лисы общение с Александром становится условием духовного существования, как и постоянное общение с потенциальными читателями ее дневника, для которых она как носитель «уединенного сознания» и создает эту своеобразную «памятку» по достижению духовного совершенства. Мотив любви выполняет в сюжете роль инициации героев. Александр претендует на статус сверхоборотня не в силу своей избранности, а потому, что, согласно открытию героини, «каждый может изменить себя, выйдя за собственные пределы <...> Сверхоборотень приходит не с Востока и не с Запада, он появляется изнутри» (с. 151). Если, пережив любовь, героиня продолжает свое восхождение (она постигает последнюю земную практику оборотней, именуемую «хвост пустоты»), то Александр, напротив, деградирует, лишаясь облика «благородного страшного зверя». Авторский сарказм по отношению к «силовикам» подчеркивается низостью падения Александра и превращением его в «беспризорно-помоечную собаку».

Ономастическая игра, предпринятая автором, способствует появлению у образа героя целого спектра метатекстовых коннотаций. Так, в начале романа Михалыч называет Александра «Нагваль Ринпоче». Слово «Нагваль» обозначает понятие «Учитель» в «Даре орла» К. Кастанеды, а также напоминает «Нагльфар» – название корабля в скандинавской мифологии, на котором мертвецы прибудут на эсхатологическую битву. Избранность героя подчеркивается титулом буддийских иерархов «Ринпоче» («драгоценность»). Прежде чем автор обнаружит всю необоснованность претензий Александра на статус «сверхоборотня», имя героя претерпит «разоблачающие» трансформации, превращающие его в Сашу Серого, а затем – в Пса П...

Цепь событий жизни главной героини представляет собой реализацию постмодернистского сюжета трансгрессии – *перехода* непроходимой границы между возможным и невозможным. Развитие сюжета завершает финальная метаморфоза, за которой следует немота: лиса А перестанет вести свой дневник. Это движение, по словам М.Б. Ямпольского, «совпадает с движением языка, который достигает такой границы выразимости, за которой наступает молчание непереводаемых интенсивностей» [Ямпольский, 1996, с. 62]. Героиня замечает: «Никаких философских проблем нет, есть только анфилада лингвистических тупиков, вызванных неспособностью языка отразить Истину» (с. 260). Пределом метаморфозы героини становится обретение полноты бытия в самой себе. Боль огромной силы, которую испытывает лиса, потянув себя за хвост («канал» связи с Абсолютом) – это метафорическое воплощение мук совести. Любовь и муки совести – идеальные сущности, утверждающие подлинность реального мира как проявления внутренней жизни субъекта.

«Радужный поток», напоминающий «Условную Реку Абсолютной Любви» из «Чапаева и Пустоты» – конечный пункт восхождения героини. Для определения сущности «радужного потока» героиня пользуется образами «света» и «воды», двумя древнейшими символами и реальными источниками жизни: «Сияние походило на ручей под весенним солнцем. В нем играли искры всех возможных оттенков, и в этот ласковый свет можно было шагнуть» (с. 365). Динамический образ потока может символизировать прорыв героини из застывшего, статического времени в вечность: такая концепция времени встречается, например, у Г. Немерова, представлявшего в качестве архетипа временного опыта комнату ожидания, описанную им как «куб, изолированный в пространстве и наполненный временем» [Цит. по: Арнхейм, 1994, с. 93].

Поиск выхода из духовного тупика в поэтике Пелевина воплощает мотив блуждания в *лабиринте* сознания, принимающем разные формы: индивидуального (под)сознания персонажа, коллективного бессознательного,

национально-культурной ментальности. В «Священной книге оборотня» также сквозным является топос *лабиринт*. Так, лиса А считает реальность «адским *лабиринтом*»; свои сны она называет «борхесианскими»; увиденный героиней нефтяной теплотрасс образует «*лабиринт* протянутых над землей труб»; наркотические фантазии Михалыча – движение в туннеле, «постоянно разветвляясь в стороны» и др. Однако в финале возникает образ «пустого утреннего поля», противопоставленного *лабиринту* и символизирующего истинную свободу, обретенную героиней.

Таким образом, изображение постмодернистски условной, конвенциональной реальности в прозе В. Пелевина связано с исследованием национального самосознания и культурной географии современной России. Писатель наиболее последовательно реализует нравственно-этическую установку современного искусства на поиск выхода за пределы ложного, «чужого», враждебного человеку *лабиринтного* бытия, изображая неприятие героем своего времени, романтическое бегство от абсурда современности – в виртуальную реальность или вселенную собственной души. Отсюда и возникает в его творчестве глубоко индивидуальная модификация кризисного времени и пространства в их социокультурном измерении.

#### **4.3. Лабиринтность авторского сознания как сигнал потери аутентичности «я» и «мира» в прозе М. Елизарова**

Начиная с дебютного сборника «Ногти» (2001), Михаил Юрьевич Елизаров (род. 1973) продолжает следовать выбранной им стратегии постмодернистской эклектики, сочетающей автобиографизм, условно-метафорическую прозу и поэтику абсурда. В отмеченном критиками приеме названия текста по его первой строке видится способ воссоздания «автоматического письма», характерного для сюрреалистической прозы. Данная стилистика позволяет автору сочетать «и жонглирование словом, и игру с табуированной лексикой, и фантазмагорию бытийных потрясений»



[Федченко]. Пространство прозы Елизарова характеризует лабиринтность, реализующаяся как спонтанное разветвление реальности на альтернативные варианты. При этом топос *переход* в елизаровской поэтике является не только одним из устойчивых мотивов, но и элементом языковой и шире – стилевой игры.

В основе нескольких рассказов сборника лежит традиционно-реалистическое повествование, в котором мифологические аллюзии расширяют границы обыденного пространства. Так, в финале новеллы «Фридель» о фокуснике-неудачнике Смоковине возникает фантазмагорическая картина, когда во время фокуса «руки Фриделя на мгновение превращаются в синие локоны пламени»<sup>1</sup>. Огонь, согласно архаическим представлениям, обладал очищающей силой. Таковым, по сути, оказывается нелепое «искусство» Смоковина, пробуждающее в рассказчике чувство сострадания к герою-чудаку.

Стилизованный автобиографизм этого и других произведений сборника «Ногти» связан с концептуализацией категории времени. Примечателен образ Времени, созданный Елизаровым в рассказе «Вот и настал час»: «я увидел Время, оно – туннель, статичный корпус шприца, в котором мы движемся, точнее, нас выталкивает поршень. Но эта внутренняя сторона, она – шероховата, и мы цепляемся за выступы, в надежде закрепиться. Неумолимый поршень продолжает нас выталкивать, а люди, по сути, как жевательные резинки, прилепившись к чему-нибудь, растягиваются на годы. Нам кажется, что мы остановили Время, ведь продолжаем осязать часть его, давно ушедшую. И этот обман длится до тех пор, пока не рвется связь. Тогда мы думаем, что оплакиваем человека, а на самом деле – безвозвратное Время, и жадно прилепляемся к чему-то новому». «Прилепиться», найти опору своему зыбкому существованию посреди

---

<sup>1</sup> Елизаров М. Ногти: сборник [Электронный ресурс]. – URL: // <http://lib.rus.ec/b/412964/read#t28>. Далее в тексте произведения М. Елизарова цитируются по данному источнику.

чужого, абсурдного пространства – тема, подтекстом звучащая в постмодернистской прозе М. Елизарова.

В автобиографическом рассказе «Госпиталь» на актуальную для русской прозы второй половины XX в. тему «дедовщины» создан ряд ярких реалистических образов-характеров. Выбор в качестве места действия больницы, варианта топоса *клетка*, символизирует дисгармоничное, «больное» пространство человеческих взаимоотношений конца XX столетия. Структурирует хронотоп рассказа мифологическая антиномия «верх – низ». На пятом этаже госпиталя располагается руководство, о котором рассказчик красноречиво заявляет: «Пускай они жили на верхних этажах и, как боги, не снисходили до нашей жизни, но даже формальное их присутствие служило защитой». На третьем и четвертом этажах находятся палаты офицеров и ветеранов, ниже – солдатские. «Дедовщина» напрямую связывается автором с проявлением темных сил «нижнего» мира.

Солдатская иерархия «”дед” – “дух”» соблюдается в палате, куда с подозрением на язву желудка попал герой-рассказчик, почти формально. «Духи» имеют возможность уклониться от унижений «дедов». Так, Яковлев и Прасковьян ежевечерне разыгрывают драку, Сапельченко придумывает о себе самоуничижительные истории, а солдат Кочуев обладает уникальной способностью быть невидимкой, «человеком-маскхалатом, чуть что сливающимся с больничным ландшафтом». Главному герою «индальгенция» достается за умение играть на гитаре.

Самые страшные солдатские байки оказываются сказками по сравнению с реальными событиями, связанными с появлением «деда» Прищепина. Его inferнальный портрет создан такими деталями, как «странная мускулистая худоба», в которой чудилась «сырая освежеванность трупа»; руки, «будто плетенные из коровьих сухожилий»; живот, «набитый камнями». Сравнение с гоголевским Виём довершает образ: Прищепин «азартно ткнул в пространство возле двери <...> и мнимая пустота вдруг обернулась недоумевающим Кочуевым».

Несмотря на негативное отношение к садисту-Прищепину, автор, словно помимо своей воли, отмечает в герое его умение разоблачать фальшь – будь то очередное представление, затеянное якобы наркоманами Прасковьиным и Яковлевым или спетая рассказчиком песня Высоцкого, явно диссонировавшая с образом исполнителя – мальчика, владевшего кларнетом. Думается, в образе Прищепина воплощается страшная правда о жизни и о человеке, скрытая за «культурным слоем» общественных и моральных норм, которые в кризисную эпоху, как правило, подвергаются деструкции.

В день отсутствия руководства «деды» затевают «пиршество», во время которого в них все более проступают черты «обитателей нижних миров», возглавляемых «Виём» Прищепиным. Опьянев, он казался «медленным и громоздким, обросшим сырой земляной теменью». Малый апокалипсис, случившийся в эту ночь в госпитале, окажется предвестником большого: вышедший из стен госпиталя со спасительным диагнозом герой сообщит точную дату событий – «понедельник, девятнадцатое августа тысяча девятьсот девяносто первого года».

Основной корпус текстов сборника «Ногти» составляют произведения, реализующие «творческий хронотоп», в котором автор приближается к бессмыслию, играет им, не разрушая при этом самой повествовательной ткани. Так, в рассказе «Почему не удавили детской шапочкой...» повествование строится на чередовании «жанровых картин» – сцен обыденной жизни («Обед», «Свидание», «Похороны», «На курорте» и др.) и портретных зарисовок («Бабушка», «Гизлер», «Сеня»), но оформленных нарочито «юродивой фразой» рассказчика.

Называя «среднестатистического персонажа» Елизарова «уродом», Л. Данилкин, как нам кажется, подразумевает его юродивость. Критик пишет: «"Комическая неизвестность"» автора, например, тоже позволяет ему причислить себя к этой категории – и начать очередную серию причитаний: «Почему не удавили детской шапочкой, почему не вытянули тонкую, в

пушистых иглах нить, не накинули петельку на бледное горлышко?»» [Данилкин-1].

Размытость границ личности персонажа Елизарова, отсутствие ощущения определенности позволяют разглядеть в нем и абсурдного человека А. Платонова, и ерофеевского Веничку (ср. свойственный Веничке «библейский слог» героя Елизарова в микроновелле «Николай Чудотворец»: «Истинно говорю: мир катится к концу»). Заявляя, что «путь его неведом» ему самому, герой Елизарова уподобляется «иррациональному» Степану Копенкину, считавшему «общую жизнь умней своей головы» и действовавшему поэтому «без плана и маршрута, а наугад и на волю коня» [Платонов, 1988, с. 120-121].

Однако в абсурдных, на первый взгляд, действиях героев скрыт сакральный смысл. Копенкину, например, положившемуся «на волю» Пролетарской Силы, удается сохранить себе жизнь и уйти от бандита Грошикова, который «никак не мог встретиться с ним – именно потому, что Копенкин сам не знал, куда он пойдет, а Грошиков тем более» [Платонов, 1988, с. 121]. А герой Елизарова неожиданным образом исцеляется от странной болезни («ватрушкообразные прыщи», «розовый пухлый шанкр, величиной с крупную горошину»), закружившись «в стремительном туземном танце. Извиваясь червивым телом, он плясал, и страшная тишина, что сопутствовала танцу, приближала <свидетелей> к обмороку». Метаморфоза, буквально возродившая героя, имеет мифологическую природу, поскольку, как указывал В.Я. Пропп, пляска по древнейшим тотемическим представлениям считалась способом создания мира [Пропп, 1999, с. 237, 252]. В танце герой заново создает не только свое тело, но и свой микрокосм, разрушенный душевными страданиями от собственного возникшего вдруг уродства.

Ощущение танатологических основ в метафизических глубинах самой жизни определяет интерес М. Елизарова к мифу. В рассказе «Район назывался Панфиловкой...» подросток Толик оказывается в потустороннем

мире, где он должен бесконечно чинить линии электропередач, пока не найдет себе сменщика – так же, как это сделал некий дядя Вася, обманом заманивший сюда героя. Дядя Вася увлеченно рассказывает о своей «замечательной профессии», и сюжеты его историй напоминают Толику «виденные ранее фильмы о комсомольских стройках, о дружбе и взаимовыручке, трудностях и опасностях и, конечно, о светлой любви с какой-нибудь укладчицей или поварихой». Однако вместо обещанного «комсомольского рая» подросток увидел картину, напоминавшую «панораму послевоенного лихолетья». Так автор символически изображает процесс «вытеснения» из постсоветского обыденного сознания советской мифологии посредством ее демифологизации. Архаический миф «поглощает» миф советский. Сюжет рассказа концентрируется вокруг ряда архетипических констант: «дом», «дорога», «сад», «вода», «мать», «ребенок». Препятствием прежней жизни Анатолия с *матерью в маленьком доме, окруженном, садом*, противопоставлено «новое пространство», насыщенное топосами «чужого» мира: «Бесконечная, укатанная колесами грунтовая *дорога* уходила в горизонт. По краям ее высились столбы с оборванными проводами. Вдоль дороги расстилались *поля*, виднелся *лес* и тусклая полоса *реки*».

Когда герой пытается попасть в деревню, которая ясно видна ему за рекой, он не может приблизиться к ней ни на шаг. Это происходит потому, что потусторонний мир, как пишет Ю.М. Лотман, лишь «притворяется обыденным, надевая его маску» [Лотман, 1988, с. 260], оставаясь при этом пространством, существующим по своим, враждебным человеку, законам. «Он пережил страх одиночества и само одиночество, страх безумия и само безумие», – сообщает о герое повествователь, и его спокойная интонация, контрастирующая с ужасом содержания фразы, придает ей уже не мистический, а экзистенциальный смысл.

В поэтическом мире большинства рассказов Елизарова ключевую роль играют сон, бред, полубред, проявляющие топику *лабиринт*. Являясь сюжетообразующими, онейрические мотивы создают некую лабиринтную

реальность, противопоставленную объективной действительности. В рассказе «На мгновение он ослеп» – прозаическом переложении известного романа «Четвертые сутки пылают станицы...» – раненому поручику Голицыну видится Бог, «похожий на дьякона-сатаниста». Штабс-капитану Глубинину, герою рассказа «Терек», контузия открывает «новые чувственные возможности. Когда он зажмурился, перед ним распахивалась черная бездна».

Образ «черной бездны» выглядит не столь пугающе в контексте игровой поэтики рассказа. Здесь мы встречаем интертекст в форме дважды атрибутированной цитаты. Приведем ее: «поручик привычным движением взболтал содержимое, – как говорится, не будь вина, как не впасть в отчаяние при виде всего того, что совершается дома! – Но нельзя не верить, чтобы такой портвейн не был дан великому народу!»<sup>1</sup>. В тосте поручика Голицына слышится «голос» И.С. Тургенева (стихотворение в прозе «Русский язык»), интертекстуально переосмысленный В.В. Ерофеевым в поэме «Москва – Петушки» (ср.: «Зато у моего народа – какие глаза!.. Что бы ни случилось с моей страной, во дни сомнений, во дни тягостных раздумий, в годину любых испытаний и бедствий эти глаза не сморгнут. Им все божья роса!» [Ерофеев, 1990, с. 27]).

Центральный в рассказе Елизарова образ философствующего русского офицера также можно прочесть как интерпретированную цитату. Диспут героев о Вселенной как «бесконечной, растянутой во времени и пространстве иерархии сознаний», о «колесе Сансары» и т. п. отсылает к роману В. Пелевина «Чапаев и Пустота». При этом в образах героев у обоих современных авторов прочитывается аллюзия на персонажей «Поединка» А.И. Куприна – рефлексирующих офицеров Ромашова и Назанского. Эти герои Куприна представляют собой пару «ученик – учитель» (ср.:

---

<sup>1</sup> Елизаров М. Ногти: сборник [Электронный ресурс]. – URL: // <http://lib.rus.ec/b/412964/read#t28>.

«”Прощайте”, – сказал печально Ромашов. Ему хотелось сказать: “Прощайте, учитель”» [Куприн, 1982, т. 2, с. 432]).

Коллизия «ученик – учитель» – центральная в рассматриваемых произведениях Елизарова и Пелевина, реализующаяся, соответственно, в парах «Оболенский – Голицын» и «Чапаев – Петька». Отметим, что ерофеевская цитата у Елизарова связывает все четыре названные произведения: у Голицына, у Венички, у Чапаева и у Назанского «духовное озарение» представляет собой «не что иное, как физиологическое действие алкоголя» [Куприн, т. 2, с. 258].

В рассказе «Элгхаш» сновидение, в котором возникает силуэт мифологического существа, «полугориллы-полуящера», оборачивается страшной реальностью, а обыденная жизнь героя, напротив, кажется ему ирреальной. Своим домочадцам он прямо заявляет: «Плевать я на вас хотел! Не было вас никогда!» В изображении онейрической сферы как пространства страха, болезни и смерти автор воплощает лейтмотивную для современной русской прозы идею разлада, дисгармонии внутреннего мира человека. Повествование от первого лица, создающее ряд авторских масок, протеистическое перевоплощение «автора» в «другого, прочитывается, на наш взгляд, как сигнал потери аутентичности собственного «Я». Однако общий иронически-игровой план рассказа сглаживает его трагизм.

Некоторые произведения сборника «Ногти» целиком созданы в традициях литературы абсурда (ср. пассаж героя рассказа «Почему не удавили детской шапочкой...», напрямую отсылающий к Д. Хармсу: «Как мало хорошего написано о старушках, об их повадках, привязанностях, местах обитания!»). Такие рассказы, как «Капля», «Ван Гог», «Старик Кондратьев», «Жертва» и др. характеризует тематический и концептуальный алогизм, формирующий «герметичность» текста, замкнутость его на самом себе. В произведениях этой группы метаморфоза является способом развития сюжета. К примеру, в рассказе «Голубь Семен Григоренко» комический

сюжет представляет собой цепочку абсурдных превращений: «голубь» – «Семен Григоренко» – «Федор Тютчев».

В рассказе «Сифилис» доведен до абсурда гоголевский мотив «живого Письма», реализующийся в «Шинели» с семантикой альтернативы человеческому общению и в «Выбранных местах из переписки с друзьями», где «автор» замечает, что «слово и буква» могут «преследовать и мучить» (письмо XXI). У Елизарова «слово и буква» становятся источником «дурной болезни», которой некая Лариса Васильевна, «тихого нрава и покладистого характера секретарша», заразилась при чтении «Тихого Дона», а именно – строк «Дарья криво улыбнулась и впервые за разговор подняла польшущие огнем глаза: “У меня сифилис”».

В рассказах «Старик Кондратьев» и «Жертва» Елизаров продолжает игру с гоголевскими мотивами, в частности, с амбивалентным мотивом «величия ничтожества». Так, «старик Кондратьев», герой одноименного рассказа, воображает себя одновременно Христом, Иудой и мешком с картошкой. В рассказе «Жертва» гипостазируется метафора «Христова невеста», в качестве которой выступает сумасшедший дед Матвей: «Отбросил тальянку Матвей, чтоб притронуться к Соболиной Красавице. Рука его коснулась зеркала, и Матвей понял, что он и есть красавица». Принцип «веселой относительности» карнавала воплощен в рассказе и в целом сюжета, и в пределах одной фразы: «Не бойся, Матвей, я твой папка, утонул еще ребенком – за двоеженство».

Мотив абсурдной метаморфозы – центральный в сюжете новеллы «Ван Гог». На мотивы гоголевского «Носа», трансформировавшегося у Елизарова в «ухо», накладывается абсурдно-трагикомическая реальность, связанная с эпизодом из жизни великого художника, в приступе безумия отрезавшего себе мочку уха. Лидочка, героиня новеллы, обнаруживает, что случайно оторванное ею у незнакомца ухо – автономное живое существо. В финале новеллы героиня, до смерти испуганная хозяином уха, воскресает в облике «Лидочки Маленькой» с «изогнутым вареникообразным гладким тельцем,



копеечной воронкой посередине и мягким плавничковым основанием», т. е. превращается в ухо.

В данном тексте гротескно акцентируется сквозной для всего елизаровского сборника мотив уменьшения человеческого тела. Так, в новелле «Фридель» рассказчику представляется, как фокусник-бездарь Смоковин расправляется со своим гениальным предшественником Белашевым, «с комичной обстоятельностью закупоривая маленького, беспомощного Белашева в жерло стилизованного фокуснического цилиндра». О Белашеве же известно, что одним из его коронных номеров было «умение до неправдоподобно маленьких размеров уменьшать ту или иную часть тела, стирать рукой свое лицо, так что зритель видел пустоту».

В рассказе «Фобия» моральная зависимость героя от жены ощущается им как физическое подавление его личности: «она унижает мое достоинство контролем поедаемой пищи, считает куски сахара к чаю. Изменяет мне с кем попало, а я уменьшаюсь, лысею, ношу грузные очки». Последняя деталь гротескно подчеркивает тщедушное физическое состояние героя, для которого даже очки – тяжелая ноша. Контуженный Глубинин, герой рассказа «Терек», задается гамлетовским вопросом «Есть я или нет? Я истоньшаюсь, испаряюсь, просачиваюсь сквозь сено. Я затеряюсь в сухих стеблях, никто не найдет, не потревожит». В момент опасности «сморщилась и притихла, сделавшись из дебелий гуляй-девицы, эдакой ресторанной отрады, заплаканным носовым платочком» Кулакова, героиня одноименного рассказа, и т. д.

Елизаров создает мир, в котором условность и умоглядность ведут к исчезновению как самой реальности, так и наблюдающего ее субъекта. На наш взгляд, мотив физического уменьшения/исчезновения человека или части его тела может быть истолкован как символизация процесса сужения человеческого пространства в современном мире, сокращения «территории жизни», которая в любой момент может оказаться проявлением мира небытия, смерти, первоначального хаоса.

Мотив контакта человека с inferнальными силами разрабатывается Елизаровым в повести «Ногти». В этом произведении реальность изображается глазами выпускника «школы для дураков» – интерната для умственно отсталых детей «Гирлянда», в этимологии названия которого («венки») иронически обыгрывается советский штамп «Дети – цветы жизни». Изображая безумие с точки зрения «обратной перспективы», Елизаров продолжает традицию раннего русского постмодернизма, когда «шизофреники и фанатичные визионеры в большей или меньшей степени похожи на тех, кому открыты истинные тайны, недоступные другим» [Решетников].

Главные герои – «шизофреническая пара» Александр Глостер и Сережа Бахатов – связаны не просто узами совместного специнтернатского детства, но прочной мистической связью. Глостер – талантливый пианист, Бахатов – его ангел-хранитель, который, совершая специальный ритуал, способен «корректировать» их общую, одну на двоих, судьбу. Обряд проводится раз в месяц. Бахатов с помощью собственных обгрызенных ногтей и клочка «Комсомольской правды» «получает программу поведения» на ближайшее будущее.

Во время проведения ритуала медиум Бахатов вступает на территорию смерти, персонифицированную в образах-мифологемах собаки («спутника дьявола») и черного колдовца («нижнего мира»), которым он приносит в жертву собственную кровь, а впоследствии и жизнь. При этом непосвященным медитация Бахатова кажется банальным алкогольным психозом: одна случайная свидетельница обряда «с легким испугом» проинформировала Глостера: «У кореша твоего, кажись, «белка» <белая горячка> началась, пойдй посмотри!»<sup>1</sup>.

Как и в рассказах, авторская ирония придает мистическому событию характер амбивалентного, вследствие чего оно может быть мотивировано

---

<sup>1</sup> Елизаров М. Ногти: Новелла. – М.: Ад Маргинем, 2008. – С. 69. Далее в тексте повесть М. Елизарова цитируется по данному изданию с указанием страниц в круглых скобках.

сумасшествием или временным помутнением рассудка героя. Согласимся с наблюдением Н. Григорьевой, считающей, что Елизаров, в отличие от В. Сорокина, «делает ритуальный текст доступным и понятным массе, освобождает от сопутствующих сложных смыслов его магическую подоплеку» [Григорьева].

Художественный мир повести Елизарова оставляет впечатление условного, лубочно-сказочного. Елизаров конструирует сюжет по модели волшебной сказки: текст содержит такие ее элементы, как путешествие в иной мир («двух дурачков» отпускают в город «на верную погибель»), нарушение запрета (Бахатова побеспокоили во время проведения ритуала, что привело к непоправимым последствиям), встреча с дарителем-помощником (участие в судьбе героев криминального мецената Миколы Тоболевского). Есть у Елизарова и своя «спящая красавица» Настенька – обитательница интерната, находящаяся в коме, и борец Кащеев и т. п.

Некоторые литературные и исторические аллюзии вербализованы самим рассказчиком: будучи гениальным музыкантом и горбуном, он сравнивает себя с Николо Паганини и Квазимодо. В тексте прочитываются интертекстуальные связи с романом С. Соколова «Школа для дураков» и рассказом А. Терца «Пхенц» (1957), что было отмечено критикой [Григорьева]. С героем «Пхенца» Глостера сближает остраненный взгляд на реальность, вскрывающий ее абсурд. Так, инопланетянин Терца называет обыкновенную колбасу «кишкой, проглотившей себя», а выросший в изоляции и «не знающий жизни» герой Елизарова удивляется основному принципу работы сантехников: «чинить, ломая». Кроме того, горб скрывает alter ego обоих героев: у «пхенца» это замаскированная «задняя рука», выдающая его нечеловеческую природу, а у Глостера – его двойник, гениальный пианист, образ которого так же связан с семантикой рук.

Автор вводит читателей в мир больных, умственно отсталых людей – «далеких от мира и речи, существовавших запредельной немой мыслью» (с. 17). И хотя их жизнь и даже смерть изображаются светлыми

сентиментальными тонами, читателя не покидает ощущение трагедии, обреченности их существования. Подобным образом, но более мрачно, изображены в повести бомжи: «Они действительно были все на одно лицо. Так похожи между собой бывали только дауны <...>. Их сознание находилось где-то далеко и оттуда изредка руководило телом; в поведении и в полусонном отношении к жизни чувствовалась невыносимая умственная заурядность» (с. 56). Немота, сон сознания, смерть – вот тот ряд, в который в данном контексте «вписан» мотив безумия.

Безумие героя-рассказчика повести носит амбивалентную природу. Сумасшествие Глостера-Артиста – это состояние «священного безумия», способное вызвать у слушателей и самого исполнителя «слезы высшей пробы». Но сумасшествие героя – это и банальная шизофрения, раздвоение личности Александра Глостера на «себя» и «музыканта из горба». Мистический план повести делает существование «музыканта» реальным. Описывая его, Глостер создает яркий психологический портрет: «Он был настоящий псих – тот, кто сидел в моем горбу, и настоящий урод. Каждая секунда его жизни заполнялась адовой мукой, о которой ему приходилось молчать – у него отсутствовал язык. Я знаю, что он не смог бы жить вне меня – у него от рождения не было кожи. Он играл голыми, мясо на костях, пальцами – так он общался – и это тоже причиняло ему чудовищные страдания. Но, жажда поведать миру о них, он преодолевал болью боль. Результат превосходил все мыслимое» (с. 132).

Образ «музыканта из горба» воплощает душу Глостера, которая немедленно откликнулась на смерть Бахатова, «братика» героя: «в опустевшем горбу завывал кладбищенский ветер» (с. 135). Можно отметить сходство в реализации мотива безумия у М. Елизарова и Ю. Мамлеева как, с одной стороны, способа трагикомической оценки современности, с другой – как метафоры выхода человека, пусть на мгновение, за рамки своих человеческих возможностей – в познании, в искусстве, в нравственной жизни.

Инфернальная реальность, с которой на протяжении всего сюжета взаимодействует Бахатов, поддерживая зыбкий баланс между бытием и небытием, после его смерти врывается в обыденный мир. Отправившись в «Гирлянду» хоронить Бахатова, Глостер становится свидетелем странного празднества, в котором участвуют мертвые и живые под аккомпанемент «музыканта из горба». Кукольные движения танцующих, их неодушевленность, символизирует торжество бездушия и бездуховности. Уничтожив бахатовскую «собаку», герой, тем не менее, не в состоянии противостоять всему миру смерти, отвоёвывающей себе все большее пространство. Неслучайно бывший «дом» Глостера и Бахатова, интернат и парк вокруг него, превращаются в криминальное кладбище, где орудует сторож-старик, уродливый «Харон», который регулярно закапывает здесь «жмуров».

В романе М. Елизарова «Pasternak» (2003) философская проблематика истинной и ложной духовности облекается в форму постмодернистского «перформанса». Давая жанровое определение роману, критик называет его «православным философским боевиком» [Данилкин-2], подчеркивая эклектичную постмодернистскую природу этого произведения. Идейный корпус романа составляют мотивы, реализующиеся в антиномических парах: «язычество – христианство», «отчуждение – причащение», «возрождение – самоликвидация» и др. В романе битва «дьявола с Богом» проходящая, по Ф.М. Достоевскому, в «сердцах людей», перемещается в культурное пространство постсоветской России.

Каламбур М. Елизарова о «прачечной, пыхающей влажным преисподним паром», обладающий, на первый взгляд, лишь комической семантикой, становится выразителем общей проблематики произведения – темы инфернальных сил, находящихся не вовне, а внутри (ср.: «исподнее») человека. Так в произведениях русских писателей-постмодернистов в игре слов, помимо комического эффекта, обнаруживается скрытая семантика,

прочитывающаяся на различных уровнях теста: сюжетно-фабульном, проблемно-тематическом, биографическом и др.

В романе автор создает одновременно сатирические и мистически-пугающие образы представителей различных «духовных сил», которые претендуют на «свято место», освободившееся от советской идеологии в результате ликвидации СССР. Здесь и «народная целительница», в действительности – ведьма-оборотень, и американский миссионер с оружием (металлическим брусом) в виде Библии, и персонифицирующий ложную духовность Пастернак – «огромное существо, распахивающее рваной формы крылья»<sup>1</sup>.

В романе отчетливо просматриваются две плоскости конфликта: культурно-эстетическая и социально-политическая. В свете последней поэзия Пастернака видится Елизарову воплощением глубоко враждебного ему прозападного либерального сознания. В романе обнаруживается пример собственно пародии. «Пастернак» изображается Елизаровым как предводитель объединенных лжедуховных сил. Один из представителей этих сил, американский миссионер, на свой лад декламирует «Рождественскую звезду» Б. Пастернака: «Зима стояля, / Дуль ветер из степи. / Беби в вертепе померз, бедненький <...> Фермери куртки отряхали от грязи» [Елизаров, 2012, с. 139] и т. д. Создается пародия, целью которой является не просто комическая перелицовка отдельно взятого стихотворения, но низвержение Пастернака как одного из мифов русской литературы. И хотя в авторском отношении к Б.Л. Пастернаку преобладает явная антипатия (см. вставное эссе-разбор его поэтики из 8 главы II части), все же думается, что мотивацией к выбору именно этого писателя в качестве объекта остракизма в большей степени послужила его фамилия, содержащая в себе каламбур «Пастор Нак».

---

<sup>1</sup> Елизаров М. Pasternak: роман. – М.: «Ад Маргинем Пресс», 2012. – С. 262. Далее в тексте роман М. Елизарова цитируется по данному изданию с указанием страниц в круглых скобках.

Эстетический конфликт романа связан с попыткой развенчания «высокой» литературы как полноценного культа, имеющего многочисленных «жрецов» и «адептов». Подобной демифологизации подвергается у Елизарова поэзия Ф.И. Тютчева («Голубь Семен Григоренко»), роман М.А. Шолохова «Тихий Дон» («Сифилис»). Мотив превращения живого писателя в мертвого идола связывает роман «Pasternak» со стилизованным эссе В. Пелевина «Мардонги», в котором тот низвергает с пьедестала идола-мардонга Пушкина, придумав «утрупняющую» мантру «Пушкин пушкински велик».

«Вдумывание в жизнь», неприятие насаждаемых стереотипов – характерная черта центральных персонажей романа М. Елизарова. Один из главных героев романа, Сергей Цыбашев, проходит сложный путь формирования своего духовного «я», постигая в конце концов всю несостоятельность интеллигентского, литературно-ориентированного, типа духовности. Отец Цыбашева показан типичным носителем атеистической духовности интеллигента, для которого Бог находится «среди добрых работающих людей, живущих честной серединой бытия в неверующей вере» (с. 156). Примечательно, что свои монологи на тему Бога и веры отец Цыбашева неизменно сопровождает чтением стихов Пастернака – «духовной отдушины» советской интеллигенции.

М. Елизаров продолжает в романе традицию изображения психологической пары героев, один из которых – явный лидер, реализованную в повести «Ногти» в образах Глостера и Бахатова. Защитниками истинной духовности становятся персонажи-носители двух типов сознания: православного и особого языческого, бывшего, по Елизарову, «колыбелью» православия. Православный тип сознания характеризует Сергея Цыбашева («Отца Сергия»), а языческий – Василия Льнова. Автор дает понять, что их напарников, соответственно – Алексея Нечаева и безымянного Любченева, связывает со своими «лидерами», прежде всего, чисто человеческая симпатия и только потом – единство убеждений.

Занимаясь общим делом борьбы с «мракобесами» и «нелюдями», герои объединяются и начинают действовать вчетвером.

Показывая взаимоотношения главных героев, автор делает акцент на таких забытых в современном мире категориях, как дружба и самопожертвование. После неравной битвы с «темными силами» в живых остается только Льнов, а цена его жизни – подвиг самоотречения товарищей. Данный аспект изображения человека позволил критикам охарактеризовать прозу М. Елизарова как «откровенно сентиментальную» [Басинский].

Идея спасения, возрождения человека через православную веру является определяющей в романе. Критики нередко упрекают современных авторов, в частности Ю. Мамлеева и М. Елизарова, за эксплуатацию православия как идеологии соборно-авторитарной потусторонности. Однако, на наш взгляд, у обоих авторов можно увидеть достаточно серьезное отношение к православной вере, которая никогда не становится объектом пародии в их условных, часто карнавализованных художественных мирах. «Сильный космический ветер колеблет все страны, народы и культуры. Чтобы устоять от этого ветра, нужна большая духовная сосредоточенность и углубленность, нужно религиозное переживание исторических катастроф» [Бердяев, 1990, с. 126], – писал Н.А. Бердяев. Обращаясь к религиозным мотивам, авторы конца XX столетия подтверждают мысли современного философа о том, что в сегодняшней жизни, «особенно в кризисных ситуациях, бывает невозможно обойтись без веры» [Балханов, 2002, с. 57].

Социокультурный кризис конца XX – начала XXI в. сопровождается «ренессансом» религиозности и веры, провозглашающей духовность сущностным началом человека, его способностью творчески перерабатывать реальность, внося в нее смыслы. В мотиве веры современные писатели раскрывают интуитивно-иррациональный энергетический потенциал личности своего героя, способ ее самоактуализации и персонификации. Посредством веры герои Елизарова преодолевают ограниченность



человеческого сознания, расширяя горизонт субъективной реальности, что становится способом интеграции персонажа в реальность Абсолюта.

Сквозной в романе «Pasternak» мотив убийства не является средством решения метафизической проблемы, что характеризует, например, роман Мамлеева «Шатуны»: Федор Соннов, его главный герой – «метафизический убийца», пытающийся проникнуть в тайну жизни и смерти «эмпирическим» путем. Убийство у Елизарова есть физическое истребление порока: герои ведут вначале партизанскую, а затем и открытую войну со злом. При этом для Цыбашева «убийство врага на войне не было жестокостью, православному священнику или монаху церковь не воспрещала быть ратником» (с. 213).

Анализируя «милитаристский дискурс» в романах «Pasternak» М. Елизарова, «Американская дырка» (2005) П. Крусанова и «Крейсерова соната» (2004) А. Проханова, критик В. Бондаренко задается вопросом: «Каким образом вдруг сошлись в главном молодой писатель из Ганновера, питерский модный автор и уже в летах и славе соловей Генштаба?» [Бондаренко]. Предложенный критиком ряд произведений может пополнить и написанный в это же время роман Ю. Мамлеева «Мир и хохот», в котором, занимаясь поисками пропавшего Станислава Нефедова, Данила Лесомин предлагает «высадить огненный десант в Питер». Сделанный В. Бондаренко вывод о том, что в 2003-2005 гг. сам воздух был «пропитан идеями русского реванша» [Бондаренко], представляется оправданным, поскольку подобные настроения инициировались даже официальной властью.

В романе Елизарова народное сознание изображается не только как ступень к православной духовности, но и как самоценный космос. Стремление раскрыть потаенные стороны народного мировоззрения и мирозерцания определяет приоритет предметно-изобразительного начала в создании пространства народной жизни, создавая детализированные описания обряда похорон, кузницы, охотничьего ножа и др.

Обращаясь к стилистике фольклорного сказа, М. Елизаров, как и А. Королев, создает традиционный для устного народного творчества речевой портрет сказителя – таков «дедушка Мокар», персонаж романа «Pasternak». Монолог Мокара последовательно выдержан в сказовой манере: «Давно в наших краях был говорящий мертвец, дед Тригорий. Его многие слушать ходили, он больше семидесяти лет говорил. Все, кто дорогу к нему знали, в революцию или Гражданскую войну померли. И я бы не узнал, да найти посчастливилось. Мне лет тогда семь было...» [Елизаров, 2012, с. 39].

Дедушка Мокар открывает маленькому Васильку (Льнову) не только бытовую сторону народной жизни, но и вводит героя в ее сакральное пространство. Будучи кузнецом, по архаическим представлениям, «пограничным существом», Мокар причастен к сакральному миру «говорящих мертвецов» и озерных «мострей». Владеет он и особым искусством «охорона» – управления временем: «Охорон – состояние ума, когда время в нем как холодец стынет, медленным становится. В драке тогда противник вроде как руками медленнее машет, а если и попадает, то удары не болезненные. Что – кулак, даже летящую пулю можно увидеть, как в замедленном кино, и от пули этой уклониться, а если и не успеешь, то она все равно в этом временном холодце увязнет и не причинит вреда» [Елизаров, 2012, с. 51]. Идея «охорона», как представляется, связана со сквозной для русской прозы конца XX в. поэтикой концептуализации категории времени.

Мифологическая амбивалентность категорий жизни и смерти формирует синкретичную духовность язычника, которая «неотделима от его естественного существования; согласно изложенным <в романе> представлениям, душа вовсе не покидает рая, а значит, и не отделяется от тела после смерти: земное существование (в согласии с собой и природой – в “раю земном”) есть лишь проекция, одно из отражений души» [Пирогов]. Эта смерть-сон (ср. выражение «уснуть смертью» в романе) противопоставлена подлинной смерти, «мертвечине», которую сеют «баб-тиски», «евон-глисты»

и другие лжепророки, отправляющие сатанинские танатологические обряды. Подобный смысл вкладывает в понятие танатоса и Ю. Мамлеев. В романе «Мир и хохот» один из персонажей сетует, что «если посмотреть на теперешнее земное устройство и проекты в этом плане, так сказать, то здесь такая мертвечина, такая скука смертная будет – что у тараканов глаза на лоб полезут».

На наш взгляд, сюжеты М. Елизарова воплощают событийную автобиографию и духовную «психобиографию» своего авторов. Апологетика России-Руси в его художественном сознании сформировалась, что называется, от противного: писатель имел опыт жизни за границей, который впоследствии оценивался им негативно (ср. слова М. Елизарова: «Мне <...> жаль те шесть лет моей жизни, которые прошли в чуждой мне стране»<sup>1</sup>).

Следует согласиться с характеристикой В. Бондаренко, данной роману М. Елизарова: «Сквозь весь набор авангардных литературных приемов, сквозь филологичность текста <...> идет яростная защита незабываемых вековых духовных ценностей русского народа» [Бондаренко]. Таким образом, идею восстановления духовной целостности русской культуры писатель отстаивают через смысловую репрезентацию концептов «Россия», «русский».

Итак, игровой эксперимент в поэтике М. Елизарова, возрождающий традиции отечественного авангарда, во-первых, служит средством создания образа эклектичного и релятивизированного кризисного пространства конца XX столетия; во-вторых – моделирует взаимоотношения субъекта и кризисной реальности, подвергающей его испытаниям на самоидентифицированность.

Анализ условного «творческого хронотопа» в постмодернистской прозе О. Славниковой, В. Пелевина и М. Елизарова позволяет сделать вывод о том, что погружение в пространство сакрального расширяет границы постмодернизма как творческого метода и выводит поэтику названных

---

<sup>1</sup> См.: <http://mikhail-boyko.narod.ru/interview/elizarov2.html>.

писателей за рамки постмодернистского эксперимента. «Встреча» в произведениях писателей-постмодернистов двух типов сознания – мифологического, для которого целостность мира *еще* не осознана, и постмодернистского, рассматривающего мир как *уже* не целостный, формирует особую напряженность изображаемого писателями «кризисного» пространства-времени.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Лейтмотивная в гуманитарной науке 1990-2000-х гг. идея перелома эпох получила статус определяющего «диагноза» современности. Теория кризисов и трансформаций приобретает статус важной составной части обществоведения, помогая «диагностировать» признаки и причины кризисов, бифуркационных потрясений, катастроф, которыми отмечена жизнь общества переходного периода, а также прогнозировать ход этих «социальных болезней» и предлагать эффективные методы их «лечения». Процессы социокультурной деструкции выражаются в общей маргинализации человека, его культурной дезориентации, утрате социальных связей, отчуждении и десакрализации всех форм бытия. На эскалацию деструктивных тенденций повлияли крупные социально-исторические катаклизмы – распад СССР, чеченская война, теракты, спровоцировавшие в сознании людей рост идей упадка и разрушения.

Кризис базовой аксиологической модели – образа совершенного человека – выступает фактором различных девиаций в современном культурном сознании. На рубеже XX–XXI вв. тема тотального разрушения социокультурной целостности активно разрабатывается в исследованиях социологов, культурологов, философов, общий пафос которых, на наш взгляд, формулирует П.С. Гуревич, охарактеризовавший культуру 1990-х как разрушительно-танатологическую, кризисную [Гуревич, 1992].

Необходимостью обновления языка и технологии интерпретации текста современной русской прозы, способствующего более глубокому пониманию авторской идеи, было продиктовано обращение к культурологическому и философско-антропологическому аспекту изучения литературного произведения, предпринятое в данной диссертации. Исследование художественного текста с точки зрения его пространственно-временной организации позволило не только увидеть субъективную авторскую интерпретацию реальности, но и проследить процесс ее

онтологизации, поскольку освоение категорий времени и пространства в современной русской прозе связано с раскрытием такой проблематики, как «временное – вечное», «социокультурная история», «экзистенциальная хронософия» и др.

Как доказывает наше исследование, пространственно-временная организация мира в русской прозе 1990–2000-х гг. в значительной степени обусловлена духовным характером эпохи, кризисностью ее социокультурного сознания. Пространство и время рассмотрены нами как текстообразующие категории, отражающие авторскую модель кризисной реальности. Эпоха рубежа XX–XXI вв. получает свое художественное осмысление в произведениях ведущих представителей отечественной прозы этого периода – В. Маканина, Ю. Мамлеева, Л. Петрушевской, А. Королева, И. Клеха, Т. Толстой, М. Шишкина, О. Славниковой, В. Пелевина, М. Елизарова. Русские писатели при этом художественно воспроизводят целостный набор культурных метафор кризисного времени – «переходность», «конец истории», «кризис идентичности».

Нами подробно рассмотрены теоретико-литературные и экзистенциально-антропологические контуры категорий кризисного времени и пространства, специфицированных посредством таких типов хронотопа, как паройкиальный (семейно-бытовой), перцептуальный (психологический) и «творческий» (текстуально-игровой).

Произведения Ю. Мамлеева, Л. Петрушевской и В. Маканина отражают содержание кризисных процессов, осуществляющихся в сфере паройкиального хронотопа. Ведущими топосами кризисного пространства в произведениях В. Маканина, Ю. Мамлеева и Л. Петрушевской выступают *муравейник*, *переход* и *Ноев ковчег*. Данные топосы являются сквозными для современной русской прозы, однако в произведениях названных авторов они получают наиболее емкое художественное воплощение.

Основным топосом кризисного пространства в паройкиальном хронотопе является *муравейник*, воплощенный в образах коммунальной

квартиры, очереди, демонстрации, общежития, мегаполиса, обладающих семантикой перенаселенности. Наше обращение к символике «дома-муравейника» продиктовано идеей «человека-насекомого», заявленной многими современными авторами: Л. Петрушевской («Дикие животные сказки»), Ю. Мамлеевым («Жу-жу-жу»), О. Славниковой («Стрекоза, увеличенная до размеров собаки»), В. Пелевиным («Жизнь насекомых») и др. Вторжение фантастической реальности нарушает привычный ход жизни и символизирует сокращение человеческого пространства. Экзистенциальный тупик, ощущаемый персонажами, характеризует кризисность существования современного человека.

Вместе с тем писатели не отказывают своим героям в возможности преобразования их кризисной реальности, в осуществлении прорыва к бытию, чему способствует топос *переход*. В прозе Маканина, Мамлеева и Петрушевской этот топос является сюжетообразующим. Его семантику формируют образы и мотивы туннеля, коридора, лаза, преобразования (в том числе предсмертного), мифологической метаморфозы (мотивы оборотничества и метемпсихоза), создающие культурно-мифологический план произведения. Миф как средство выверения наличной исторической реальности по канону вневременного резче обозначает для современного человека такие духовные константы, как свобода, любовь, семья, родина.

Топос *Ноев ковчег* воплощает для героев Маканина, Мамлеева и Петрушевской идею спасения. Статус *Ноева ковчега* получают образы привычного обыденного пространства – семья, дом, Россия, что подчеркивает ориентацию авторов на традиционные ценности, а также позволяет говорить о слитости бытового и бытийного пространств как черте авторского мировидения.

В произведениях А. Королева, И. Клеха, Т. Толстой и М. Шишкина представлены различные модификации перцептуального хронотопа. Ориентируясь на традицию модернизма, писатели реализуют единую для них концепцию современной кризисной личности как трагической.

Действительность в произведениях этих авторов предстает деструктивно-враждебной человеку, на что «работают» такие лейтмотивы, как боль, болезнь, безумие, деформация, смерть. Деактуализация кризисной реальности происходит и за счет обращения писателей к топосу *клетка*, символически изображающему несвободу личности, скованность ее существования внешними обстоятельствами. Топос *клетка* представлен образами и мотивами больничной палаты, военного плена, метафорического «плена души».

Альтернативная реальность – топос *квази* – становится для героя единственным способом полноценного существования в гармонии с собой, что осуществляется в мотивах памяти, мечты, творчества. Выделение топоса *квази*, по нашему мнению, отвечает принципиально новому пониманию мира, возникшему с наступлением информационной эпохи и вторжением в жизнь обывателя виртуальной «quasi-реальности». Фиксация начавшейся «эпохи *quasi*» происходит прежде всего в русском языке: с начала 1990-х гг. одним из наиболее частотных «слов-паразитов» становится «как бы». Топос *квази* характеризуется проявлением фантастических свойств объектов реального мира (зеркала, книги, картины и др.). Это идеализированное пространство центрируют символы, идеи священной гармонии и единства человека с Абсолютом.

Прозу Королева, Клеха, Толстой и Шишкина характеризует ассоциативное культурное мышление, порожденное стихией игры, которая снимает модернистски-романтический трагизм раздвоенного бытия героя. Функцией авторской игры с архетипами и стереотипами массового сознания становится обращение к глубинным слоям человеческой психики и сфере подсознания культуры.

Исследование прозы О. Славниковой, В. Пелевина и М. Елизарова дает возможность говорить о специфике «творческого хронотопа» постмодернизма, в котором кризисность эпохи воплощается в парадоксальных качествах пространства и времени. Погружение в стихию



языковой игры, множественная кодировка образа и сюжета, неаутентичность изображаемого писателями мира являются выражением топки *лабиринтность*. Лабиринтность характеризует и качество созданного писателями мира как временного и пространственного *лабиринта*, и само художественное сознание автора. Лабиринтность формируется переплетением разновременных и взаимоисключающих традиций, приемами стилизации, интертекста, центонной техникой письма. На наш взгляд, полисемантика «творческого хронотопа» не только воплощает ризоматичность постмодернистской эстетики, но и символизирует механизм ориентации в современном поливалентном культурном поле.

В «творческом хронотопе» произведений Славниковой, Пелевина и Елизарова игра проявляет себя как «код» художественного сознания рубежа XX–XXI вв., характеризующий эпоху рождения нового типа культуры – информационной. В прозе перечисленных авторов игра приобретает статус метаязыка культуры, субъектом которой стал Homo Ludens. Многообразие форм и средств игровой поэтики обеспечивает реализацию постмодернистской установки на деавтоматизацию восприятия художественного текста.

Интертекстуально-игровая дискретность повествовательной ткани воплощает идею трагической нецельности, разорванности кризисного сознания. Писатели фиксируют нарушения в речевом укладе бытовой и культурной сфер эпохи, сигнализирующие о миропорядке, далеком от нормы. Художественная экспликация игровой деструкции слова реализует такие стилевые принципы постмодернизма, как нонселекция, симуляция, трансгрессия. Постмодернистские тенденции формотворчества превращают произведения русских писателей конца XX – начала XXI в. в «феномен языка». И в то же время словесный эксперимент ориентируется на производство смыслов, отвечающих литературной традиции, социокультурным и духовным запросам сегодняшнего времени. Игра с

присущей ей энергией обновления и пробуждения становится способом ремоделирования кризисной реальности.

Свидетельством тому выступают аллюзии и интерпретации мифа в «творческом хронотопе», которые преобразуют художественную реальность, создают более рельефные смыслы, подчеркивая при этом мозаичность и плюралистичность созданного мира. Однако мифологическая топика формирует в нем центростремительные тенденции, структурирует его художественный космос и вводит нормативно-ценностные предикаты.

Русские писатели-постмодернисты не подвергают абсолютной игровой релятивизации созданные ими миры. Условность, на первый взгляд, схематизм их миров лишь гротескно заостряет основные проблемы современной кризисной эпохи: поиск подлинной реальности, кризис идентичности, хрупкость человеческой жизни. Интертекст и игровой гротеск соседствуют с символически-образным воплощением данной проблематики. Бытие своего героя авторы измеряют такими традиционными категориями, как дом, семья, любовь, дитя и др., что позволяет писателям выйти за рамки постмодернистского эксперимента и показать в своем персонаже узнаваемый тип кризисной личности рубежа XX–XXI вв.

В типологии образа кризисной личности мы выделили основные модели, к которым обращаются современные писатели. Это, прежде всего, безумец – носитель искаженного, деструктивного сознания (Пекалов, Веня – у Маканина; ряд героев и героинь у Мамлеева, Петрушевской, Клеха), юродивый – обладатель «чистого», незамутненного сознания («Коляно», «Муму» – у Королева; Надька – у Петрушевской; Бахатов – у Елизарова), трикстер – образ, воплощающий искусственно-искаженное сознание кризисного субъекта (Ловянников – у Маканина; Фиглин – у Королева; Лиса А, Чапаев – у Пелевина), исторически адетерминированный тип – носитель специфически-кризисного потрясенного сознания (Петрович, «агэшник» бесцензурных 1990-х – у Маканина; выпавший из времени Павел Далинин – у Мамлеева; «первобытная община» маргиналов конца XX в. – у

Петрушевской и др.). Общей характеристикой всех перечисленных типов является присущие им амбивалентность и лиминальность, воплощающие кризисное сознание.

Как установлено нами, в основе ведущих темпоральных моделей русской прозы рубежа XX–XXI вв. лежат мифологические концепции циклического времени и кайроса. Цикличность выражает идею отсутствия линейной перспективы, что в полной мере характеризует ситуацию кризиса. Однако в контексте паройкиального хронотопа цикличность символизирует стабильность и постоянство, по которым тоскуют современные авторы. Кайрос – сквозной мотив современной русской прозы воплощает идею возможности переживания полноты бытия и в деструктивной кризисной реальности. Как правило, таким моментом становится общение с близким человеком или природой.

Темпоральность как «код» современной кризисной культуры фиксирует ее пороговость, нестабильность и выражается в идее приоритетности времени по отношению к пространству. Данная идея находит свое выражение в концептуализации категории времени, способами которой выступают поэтика заглавия («Время ночь» Л. Петрушевской, «Андеграунд, или Герой нашего времени» В. Маканина, «Блуждающее время» Ю. Мамлеева), хронологические меты сюжета («стояло лето 68-го года» – «Смерть лесничего» И. Клеха; «Был понедельник, девятнадцатое августа тысяча девятьсот девяносто первого года» – «Госпиталь» М. Елизарова), выделение категории времени в качестве лейтмотива текста, создание ярких образов хроноса («время прокручивается, как гайка» – «Взятие Измаила» М. Шишкина, «парализованное время» – «Бессмертный» О. Славниковой, «лабиринты времени» – «Священная книга оборотня» В. Пелевина), деактуализация внешнего пространства героя, выраженная в топосе *квази* (мотивы мечты, памяти, чтения, творчества, искусства) и топосе *лабиринт* (мотивы лабиринта, сна, бреда, галлюцинаций), а также организация временного плана текста посредством культурно-

мифологических антиномий (время – вечность, хронос – кайрос, цикличность – линейность).

Итак, исследованные нами пространственно-временные модели и модификации кризисного сознания в художественном творчестве конца XX – начала XXI в. позволяют говорить о том, что проза целого ряда писателей воспроизводит их как живую память о недавнем прошлом, способную излечить недуги современности. Наш анализ подтверждает данную – спасительную – функцию самой кризисной эпохи, осмысляемую гуманитарным сознанием и воплощаемую в художественном дискурсе. Именно этот вывод демонстрирует более или менее единые ценностно-эстетические приоритеты в творчестве рассмотренных авторов, что дает возможность сделать вывод об отсутствии конфликта писательских поколений в восприятии современной кризисной реальности. Можно заключить, что широкий диапазон художественных открытий, сделанных русскими писателями рубежа XX–XXI вв., не позволит их текстам бесследно исчезнуть в сумеречных зонах культурной памяти.

## ЛИТЕРАТУРА

### Художественные тексты

1. Бабель, И. Э. Собр. соч.: в 2 т. / И. Э. Бабель; вступ. ст. Г. Белой; коммент. С. Поварцова [Текст]. – Москва: Альд, Литература, 2002.
2. Бажов, П. П. Соч.: в 3 т. [Текст] / П. П. Бажов. – Москва: Правда, 1976.
3. Гоголь, Н. В. Собр. соч.: в 8 т. [Текст] / Н. В. Гоголь. – Москва: Правда, 1984.
4. Достоевский, Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. [Текст] / Ф. М. Достоевский. – Ленинград: Наука, 1972-1990.
5. Елизаров, М. Ногти: Новелла [Текст] / М. Елизаров. – Москва: Ад Маргинем, 2008. – 176 с.
6. Елизаров, М. Ногти: сборник [Текст] / М. Елизаров [Электронный ресурс]. – URL: // <http://lib.rus.ec/b/412964/read#t28>.
7. Елизаров М. Pasternak: роман [Текст] / М. Елизаров. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2012. – 304 с.
8. Ерофеев, В.В. Жизнь с идиотом. Рассказы. Повесть [Текст] / В. В. Ерофеев. – Москва: Интербук, 1991. – 256 с.
9. Ерофеев, В. В. Москва – Петушки и пр. [Текст] / В. В. Ерофеев; сост. А. Л. Лейкин; предисл. и текстологич. ред. В. С. Муравьевой. – Москва: Прометей; МГПИ им. В. И. Ленина, 1990. – 128 с.
10. Зощенко, М. Голубая книга. Рассказы [Текст] / М. Зощенко. – Москва: Правда, 1989. – 624 с.
11. Зощенко, М. Социальная грусть: рассказы и фельетоны. Сентиментальные повести. Перед восходом солнца [Текст] / М. Зощенко. – Москва: Школа-Пресс, 1996. – 768 с.
12. Клевх, И. Инцидент с классиком: рассказы и эссе [Текст] / И. Клевх. – Москва: Соло; Новое литературное обозрение, 1998. – 256 с.

13. Кле́х, И. Охота на фазана [Текст] / И. Кле́х. – Москва: МК-Периодика, 2002. – 344 с.
14. Кле́х, И. Светопреставление: повесть [Текст] / И. Кле́х // Октябрь. – 2003. – №5. – С. 55-98.
15. Королев, А. Быть Босхом: роман [Текст] / А. Королев. – Москва: Гелеос, 2004. – 320 с.
16. Королев, А. Дракон (представление): роман [Текст] / А. Королев. – Москва: Футурум БМ, 2003. – 240 с.
17. Королев, А. Змея в зеркале, которое спрятано на дне корзинки с гостинцами, какую несет в руке Красная Шапочка, бегущая через лес по волчьей тропе [Текст] / А. Королев // Дружба народов. – 2000а. – №10. – С. 15-89.
18. Королев, А. Человек и язык бытия [Текст] / беседу вела Е. Иваницкая // Дружба народов. – 2002. – №1. – С. 205-216.
19. Королев, А. Человек-язык [Текст] / А. Королев // Знамя. – 2000б. – №1. – С. 6-88.
20. Королев, А. Эрон / А. Королев [Текст] // Знамя. – 1994. – №7. – С. 4-67; №8. – С. 81-157.
21. Куприн, А. И. Собр. соч.: в 5 т. [Текст] / А. И. Куприн. – Москва: Правда, 1982.
22. Маканин, В. Андеграунд, или Герой нашего времени: роман [Текст] / В. Маканин. – Москва: Вагриус, 2003. – 480 с.
23. Маканин, В. Долог наш путь: повести [Текст] / В. Маканин. – Москва: Вагриус, 1999. – 528 с.
24. Маканин, В. Квази: эссе [Текст] / В. Маканин // Новый мир. – 1993. – №7. – С. 124-147.
25. Мамлеев, Ю. Блуждающее время [Текст] / Ю. Мамлеев [Электронный ресурс]. – URL: // <http://www.rvb.ru/mamleev/01prose/1novels/4bv/bv.htm>.

26. Мамлеев, Ю. В. Вечерние думы [Текст] / Ю. В. Мамлеев [Электронный ресурс]. – URL: // [http://www.rvb.ru/mamleev/01\\_prose/2stories/5end/01-2-5-02.htm](http://www.rvb.ru/mamleev/01_prose/2stories/5end/01-2-5-02.htm).
27. Мамлеев, Ю. Вечный дом: повесть и рассказы [Текст] / Ю. Мамлеев. – Москва: Художественная литература, 1991. – 158 с.
28. Мамлеев, Ю. Избранное [Текст] / Ю. Мамлеев. – Москва: ТЕРРА – TERRA, 1993. – 648 с.
29. Мамлеев, Ю. Конец века: цикл [Текст] / Ю. Мамлеев. – Москва: Вагриус, 2003. – 208 с.
30. Мамлеев, Ю. В. Мир и хохот [Текст] / Ю. В. Мамлеев [Электронный ресурс]. – URL: // [http://modernlib.ru/books/mamleev\\_yuriy/mir\\_i\\_hohot/read\\_1/](http://modernlib.ru/books/mamleev_yuriy/mir_i_hohot/read_1/)
31. Пастернак, Б. Л. Доктор Живаго: роман; повести; фрагменты прозы [Текст] / Б.Л. Пастернак; вступ. ст. Д. Лихачева; сост. и послесл. Е. Б. Пастернак и В. М. Борисова. – Москва: Сов. писатель, 1989. – 736 с.
32. Пелевин, В. Водонапорная башня [Текст] / В. Пелевин [Электронный ресурс]. – URL: // [http://www.pelevin.info/pelevin\\_18\\_0.html](http://www.pelevin.info/pelevin_18_0.html).
33. Пелевин, В. День бульдозериста [Текст] / В. Пелевин [Электронный ресурс]. – URL: // <http://pelevin.nov.ru/pov/pe-buld/>
34. Пелевин, В.О. Онтология детства [Текст] / В.О. Пелевин [Электронный ресурс]. – URL: // <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-det/1.html>.
35. Пелевин, В. Принц Госплана: повести и рассказы [Текст] / В. Пелевин. – Москва : Эксмо, 2011. – 320 с.
36. Пелевин, В.О. Священная книга оборотня: роман [Текст] / В. Пелевин. – Москва: Эксмо, 2004. – 384 с.
37. Пелевин, В. Ухряб [Текст] / В. Пелевин [Электронный ресурс]. – URL: // <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-uchr/1.html>.
38. Пелевин, В. Чапаев и Пустота. Желтая стрела: проза [Текст] / В. Пелевин. – Москва: Вагриус, 1999а. – 416 с.
39. Пелевин, В. Generation «П»: роман [Текст] / В. Пелевин. – Москва: Вагриус, 1999б. – 304 с.

40. Петрушевская, Л. Два рассказа: Никогда. Надья [Текст] / Л. Петрушевская // Знамя. – 1998. – №5. – С. 5-14.
41. Петрушевская, Л. С. Истории из моей собственной жизни: автобиографический роман [Текст] / Л. С. Петрушевская. – Санкт-Петербург: Амфора, 2009. – 541 с.
42. Петрушевская, Л. С. Колыбельная птичьей родины: рассказы; повести [Текст] / Л. С. Петрушевская. – Санкт-Петербург: Амфора, 2008*a*. – 366 с.
43. Петрушевская, Л. С. Настоящие сказки [Текст] / Л. С. Петрушевская. – Москва: Вагриус, 2000. – 448 с.
44. Петрушевская, Л. Номер один, или В садах других возможностей: роман [Текст] / Л. Петрушевская. – Москва: Эксмо, 2004. – 336 с.
45. Петрушевская, Л. Парадоски. Строчки разной длины [Текст] / Л. Петрушевская. – Санкт-Петербург: Амфора, 2008*b*. – 687 с.
46. Петрушевская, Л. С. Собр. соч.: в 5 т. [Текст] / Л. С. Петрушевская. – Харьков: Фолио; Москва: ТКОО АСТ, 1996.
47. Петрушевская, Л. Чемодан чепухи [Текст] / Л. Петрушевская. – Москва: Вагриус, 2001. – 300 с.
48. Петрушевская, Л. Черное пальто: рассказы из иной реальности [Текст] / Л. Петрушевская. – Москва: Вагриус, 2002. – 256 с.
49. Платонов, А. П. Вся жизнь: сборник [Текст] / А. П. Платонов; сост. М. А. Платонова; предисл. Н.В. Корниенко. – Москва: Патриот, 1991. – 367 с.
50. Платонов, А. Чевенгур: роман [Текст] / А. Платонов. – Москва: Художественная литература, 1988. – 414 с.
51. Платонов, А. П. Ювенильное море. Котлован. Чевенгур: повести; роман [Текст] / А. П. Платонов. – Москва: Известия, 1989. – 560 с.
52. Пушкин, А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. [Текст] / А. С. Пушкин. – Москва: Гослитиздат, 1950.
53. Славникова, О. А. Бессмертный: роман [Текст] / О. А. Славникова. – Москва: Вагриус, 2008. – 272 с.



54. Славникова, О. А. Вальс с чудовищем: роман; рассказы [Текст] / О. А. Славникова. – Москва: Вагриус, 2007. – 416 с.
55. Славникова, О. А. Стрекоза, увеличенная до размеров собаки: роман [Текст] / О. А. Славникова. – Москва: Вагриус, 2000. – 508 с.
56. Толстая, Т. Н. Кысь: роман [Текст] / Т.Н. Толстая. – Москва: Эксмо, 2003. – 320 с.
57. Толстая, Т. Река Оккервиль: рассказы [Текст] / Т. Толстая. – Москва: Подкова, 2002. – 464 с.
58. Трифонов, Ю. В. Как слово наше отзовется ... [Текст] / Ю. В. Трифонов; вступ. ст. Л. А. Аннинского; примеч. О. Р. Трифоновой, А. П. Шитова. – Москва: Советская Россия, 1985. – 384 с.
59. Тургенев, И. С. Собр. соч.: в 12 т. [Текст] / И. С. Тургенев. – Москва: Художественная литература, 1975.
60. Чехов, А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. [Текст] / А. П. Чехов. – Москва: Наука, 1977.
61. Шекспир, В. Избр. произведения [Текст] / В. Шекспир; пер. с англ.; под ред. М. П. Алексеева и А. А. Смирнова; вступ. ст. и коммент. А. А. Смирнова. – Москва – Ленинград: ГИХЛ, 1950. – 648 с.
62. Шишкин, М. П. Всех ожидает одна ночь. Записки Ларионова [Текст] / М. П. Шишкин [Электронный ресурс]. – URL: [http://royallib.ru/read/shishkin\\_mihail/vseh\\_ogidaet\\_odna\\_noch\\_zapiski\\_larionov\\_a.html#0](http://royallib.ru/read/shishkin_mihail/vseh_ogidaet_odna_noch_zapiski_larionov_a.html#0).
63. Шишкин, М. Спасенный язык [Текст] / М. Шишкин [Электронный ресурс]. – URL: <http://lib.rus.ec/b/411100/read>.
64. Шишкин, М. П. Три прозы: Взятие Измаила. Венерин волос. Письмовник: романы [Текст] / М. П. Шишкин. – Москва: Астрель, 2012. – 1085 с.
65. Шишкин, М. Урок каллиграфии [Текст] / М. Шишкин [Электронный ресурс]. – URL: <http://lib.rus.ec/b/411100/read>.

Монографии, литературно-критические статьи,  
словари и энциклопедии

66. Абашев, В. «Эрон» по-пермски [Текст] / В. Абашев // Знамя. – 1996. – № 9. – С. 238-240.
67. Абашева, М. П. Литература в поисках лица: русская проза в конце XX века [Текст] / М. П. Абашева. – Пермь: Изд-во Пермского университета, 2001. – 320 с.
68. Агеев, А. Анатолий Королев: Кто спит в лодке [Текст] / А. Агеев // Знамя. – 2006. – №9. – С. 205-209.
69. Александров, Н. Д. Новая антология [Текст] / Н. Д. Александров [Электронный ресурс]. – URL: // <http://video.yandex.ru/users/woodyalex/view/374/user-tag>.
70. Амусин, М. Посмотрим, кто пришел [Текст] / М. Амусин // Знамя. – 2008. – №2. – С. 201-209.
71. Арнхейм, Р. Структура пространства и времени [Текст] // Арнхейм, Р. Новые очерки по психологии искусства / Р. Арнхейм; пер. с англ.; науч. ред. и вступ. ст. В. П. Шестакова. – Москва: Прометей, 1994. – С. 92-105.
72. Архангельский, А. Где сходились концы с концами: Над страницами романа Владимира Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» [Текст] / А. Архангельский // Дружба народов. – 1998. – № 7. – С. 180-185.
73. Ауэрбах, Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе [Текст] / Э. Ауэрбах; пер. с нем. А. В. Михайлова, Ю. И. Архипова; предисл. Г. М. Фридлендера. – Москва: Прогресс, 1976. – 556 с.
74. Бабенко, Н. Г. Язык русской прозы эпохи постмодерна: динамика лингвопоэтической нормы: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук: 10.02.01 [Текст] / Н.Г. Бабенко. – Санкт-Петербург: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2008. – 45 с.

75. Бавильский, Д. Золотой песок [Текст] / Д. Бавильский [Электронный ресурс]. – URL: // [http://www.ng.ru/culture/2001-08-15/7\\_sand.html](http://www.ng.ru/culture/2001-08-15/7_sand.html).
76. Бавильский, Д. Шишкин лес [Текст] / Д. Бавильский [Электронный ресурс]. – URL: // [http://www.chaskor.ru/article/shishkin\\_les\\_19083](http://www.chaskor.ru/article/shishkin_les_19083).
77. Балханов, В. А. Встреча с прошлым и будущим (наука и фундаментализация образования в контексте целостного мировоззрения) [Текст] / В. А. Балханов. – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. госуниверситета, 2002. – 234 с.
78. Барт, Р. Избр. работы. Семиотика. Поэтика [Текст] / Р. Барт; пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – Москва: Прогресс, 1989. – 616 с.
79. Басинский, П. Михаил Елизаров. Мы вышли покурить на 17 лет...: сборник рассказов: рецензия [Текст] / П. Басинский [Электронный ресурс]. – URL: // <http://www.rg.ru/2012/10/26/rasskazi.html>.
80. Батракова, С. Художник переходной эпохи (Сезанн, Рильке) [Текст] / С. Батракова // Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века / отв. ред. Б. И. Зингерман; Всесоюзный НИИ искусствоведения Министерства культуры СССР. – Москва: Наука, 1984. – С. 51-101.
81. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского [Текст] / М. М. Бахтин. – Москва: Художественная литература, 1972. – 470 с.
82. Бахтин, М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет [Текст] / М. Бахтин. – Москва: Художественная литература, 1975. – 504 с.
83. Бахтин, М. М. Очерки по исторической поэтике [Текст] / М. М. Бахтин. – Москва: Наука, 1979*a*, – 416 с.
84. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М. М. Бахтин; сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – Москва: Искусство, 1979*b*. – 424 с.
85. Бахтин, М. М. Литературно-критические статьи [Текст] / М. М. Бахтин. – Москва: Художественная литература, 1986. – 543 с.

86. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Текст] / М. М. Бахтин. – Москва: Художественная литература, 1990. – 543 с.
87. Бахтин, М. Проблемы творчества Достоевского. Проблемы поэтики Достоевского [Текст] / М. Бахтин. – Киев: Next, 1994. – 512 с.
88. Беляков, С. Оптические эффекты: заметки о творчестве Ольги Славниковой [Текст] / С. Беляков [Электронный ресурс]. – URL: // <http://magazines.russ.ru/ural/2002/4/bel.html>.
89. Берг, М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе [Текст] / М. Берг. – Москва: Новое литературное обозрение, 2000. – 352 с.
90. Бергсон, А. Творческая эволюция. Материя и память [Текст] / А. Бергсон. – Минск: Харвест, 1999. – 1408 с.
91. Бердяев Н. А. Время и вечность [Текст] / Н. А. Бердяев // Хрестоматия по философии: учебное пособие / сост. П. В. Алексеев. – Москва: Велби; Проспект, 2005. – С. 478-488.
92. Бердяев, Н. А. Истоки и смыслы русского коммунизма [Текст] / Н. А. Бердяев; АН СССР, Науч. совет по проблеме культуры. – Репринтное воспроизведение. – Москва: Наука, 1990. – 220 с.
93. Бердяев, Н. А. Откровение о человеке в творчестве Достоевского [Текст] / Н. А. Бердяев [Электронный ресурс]. – URL: // <http://www.vehi.net/berdyayev/otkrov.html>.
94. Бердяев, Н. А. Смысл истории [Текст] / Н. А. Бердяев. – Москва: Мысль, 1990. – 175 с.
95. Бердяев, Н. Философия свободы. Смысл творчества [Текст] / Н. Бердяев; вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. Л. В. Полякова; журнал «Вопросы философии» и др.– Москва: Правда, 1989. – 607 с.
96. Бережной, С. RU.SF.NEWS FAQ [Текст] / С. Бережной [Электронный ресурс]. – URL: // [http://lib.powernet.com.ru/SCIFICT/rusfnews\\_faq.html](http://lib.powernet.com.ru/SCIFICT/rusfnews_faq.html).

97. Богданова, О. В. Современный литературный процесс (к вопросу о постмодернизме в русской литературе 70-90-х годов XX века): материалы к курсу «История русской литературы XX века» [Текст] / О. В. Богданова. – Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2001. – Ч.3. – 252 с.
98. Бологова, М. А. Поэтика русской прозы 1990 – 2000-х гг.: диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук: 10.01.01 [Текст] / М. А. Бологова. – Новосибирск, 2013. – 435 с.
99. Болотова, А. К. Психология организации времени: учебное пособие для студентов вузов [Текст] / А. К. Болотова. – Москва: Аспект Пресс, 2006. – 254 с.
100. Бондаренко, В. Реакционный авангард [Текст] / В. Бондаренко [Электронный ресурс]. – URL:// <http://zavtra.ru/denlit/083/11.html>.
101. Борев, Ю. Б. Литература и литературная теория XX в. Перспективы нового столетия [Текст] / Ю. Б. Борев // Теоретико-литературные итоги XX в. / редкол.: Ю. Б. Борев (гл. ред.), Н. К. Гей, О. А. Овчаренко, В. Д. Скворцов и др. – Москва: Наука, 2003. – С. 6-48.
102. Бочаров, С. Г. «Вещество существования» (мир Андрея Платонова) [Текст] / С. Г. Бочаров // Бочаров С. Г. О художественных мирах: Сервантес, Пушкин, Баратынский, Гоголь, Достоевский, Толстой, Платонов. – Москва: Советская Россия, 1985. – С. 249-296.
103. Бродский, И. Предисловие к повести «Котлован» [Текст] / И. Бродский // Андрей Платонов: мир творчества: сборник / сост.: Н. В. Корниенко, Е. Д. Шубина. – Москва: Современный писатель, 1994. – С. 154-157.
104. Буслакова, Т. П. Современная русская литература. Тенденции последнего десятилетия: учебное пособие [Текст] / Т. П. Буслакова. – Москва: Высшая школа, 2008. – 128 с.
105. Быков, Д. Рай уродов [Текст] / Д. Быков // Огонек. – 1993. – №18. – С. 34-35.

106. Быков, Д. Побег в Монголию [Текст] / Д. Быков // Литературная газета. – 1996. – 29 мая. (№ 22). – С. 4.
107. Ваншенкина, Е. Критики о романе Юрия Мамлеева «Мир и хохот» [Текст] / Е. Ваншенкина; Е. Лесин; Л. Ё-Новикова; В. Иткин; А. Мирошкин; В. Бондаренко; Л. Данилкин [Электронный ресурс]. – URL: // <http://www.ozon.ru/context/detail/id/1584878/#persons>.
108. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика [Текст] / А. Н. Веселовский. – Москва: Высшая школа, 1989. – 408 с.
109. Вернадский, В. И. Химическое строение биосферы Земли и ее окружения [Текст] / В. И. Вернадский; отв. ред. Ф. Т. Яншина, С. Н. Жидовинов. – Москва: Наука, 2001. – 375 с.
110. Виноградов, В. В. Избр. труды. О языке художественной прозы [Текст] / В. В. Виноградов. – Москва: Наука, 1980. – 360 с.
111. Выготский, Л. С. Психология искусства [Текст] / Л. С. Выготский. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. – 480 с.
112. Гаврилкина, М. Ю. Концепция пустоты в прозе О. Славниковой: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук [Текст] / М. Ю. Гаврилкина. – Иркутск, 2012. – 176 с.
113. Галина, М. Литература ночного зрения (Малая проза как разрушитель мифологической системы) [Текст] / М. Галина // Вопросы литературы. – 1997. – №5. – С. 3-21.
114. Гаспаров, Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века [Текст] / Б. М. Гаспаров. – Москва: Наука; Восточная литература, 1993. – 304 с.
115. Гашева, Н. В. Тенденции развития русской прозы 1990-х гг. [Текст] / Н. В. Гашева, Б. В. Кондаков // Вестник Пермского университета. – 2010. – Вып. 6(12). – С. 172-179.
116. Гвардини, Р. Конец нового времени (1950) [Текст] / Р. Гвардини // Вопросы философии. – 1990. – №4. – С. 127-135.

117. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. [Текст] / Г. В. Ф. Гегель. – Москва: Искусство, 1968.
118. Генис, А. Беседа восьмая: Рисунок на полях. Татьяна Толстая [Текст] / А. Генис // Звезда. – 1997. – № 9. – С. 228-232.
119. Генис, А. Беседа третья: Прикосновение Мидаса: Владимир Маканин [Текст] / А. Генис // Звезда. – 1997. – №4. – С. 228-230.
120. Генис, А. Виктор Пелевин: Границы и метаморфозы [Текст] / А. Генис // Знамя. – 1995. – № 12. – С. 210-214.
121. Генис, А. Иван Петрович умер. Статьи и расследования [Текст] / А. Генис. – Москва: Новое литературное обозрение, 1999. – 336 с.
122. Генис, А. Как работает рассказ Толстой [Текст] / А. Генис // Звезда. – 2009. – №9. – С. 213-217.
123. Гинзбург, Л. О литературном герое [Текст] / Л. Гинзбург. – Ленинград: Советский писатель, 1979. – 224 с.
124. Гиренок, Ф. И. Кант [Текст] / Ф. И. Гиренок [Электронный ресурс]. – URL: // <http://antropolog.ru/doc/persons/fedor/girenok5>.
125. Голубков, М. М. XX столетие: начала и концы, или Когда началась Новая русская литература [Текст] / М. М. Голубков // Вестник Бурят. государственного университета. Сер. 6: Филология. – 2006. – Вып. 10. – С. 160-166.
126. Голубков, М. М. Утраченные альтернативы: Формирование монистической концепции советской литературы. 20-30-е годы [Текст] / М. М. Голубков. – Москва: Наследие, 1992. – 202 с.
127. Гора, Е. П. Космические истоки новой медико-биологической парадигмы [Текст] / Е. П. Гора // Философские науки. – 2001. – №1. – С. 106-114.
128. Горячева, Т. Приключения черного квадрата [Текст] / Т. Горячева, И. Карасик. – Санкт-Петербург: Изд-во Государственного Русского музея, 2007. – 156 с.

129. Григорьева, Н. Михаил Елизаров. Ногти [Текст] / Н. Григорьева [Электронный ресурс]. – URL: // <http://magazines.russ.ru/nrk/2002/1/grig.html>.
130. Гроф, С. Духовный кризис: Когда преобразование личности становится кризисом [Текст] / С. Гроф [Электронный ресурс]. – URL: // <http://psylib.org.ua/books/grofs02/index.htm>.
131. Гуревич, П. С. Антропологический ренессанс [Текст] / П. С. Гуревич // Феномен человека: антология / сост., вступ., авт. ст. П. С. Гуревича. – Москва: Высшая школа, 1993. – 350 с.
132. Гуревич, П. С. Бессознательное как фактор культурной динамики [Текст] / П. С. Гуревич // Вопросы философии. – 2000. – №10. – С. 37-41.
133. Гуревич, П. С. Смерть как тайна человеческого бытия [Текст] // Токарчик А. Мифы о бессмертии / пер. с польского Л. В. Васильева; ред. и предисл. П. С. Гуревича. – Москва: Прогресс; Прогрессакадемия, 1992. – С. 5-27.
134. Гуссерль, Э. Идеи к чистой феноменологии [Текст] / Э. Гуссерль; пер. с нем. А. В. Михайлова. – Москва: Лабиринт, 1994. – 110 с.
135. Давыдова, Т. Т. Сумерки реализма (о прозе Л. Петрушевской) [Текст] / Т. Т. Давыдова // Русская словесность. – 2002. – №7. – С. 32-36.
136. Даль, В. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. [Текст] / В. Даль. – Москва: Русский язык, 1978.
137. Данилкин, Л. (1) Михаил Елизаров. Ногти: рецензия [Текст] / Л. Данилкин [Электронный ресурс]. – URL: // <http://www.afisha.ru/book/81/review/145299/>
138. Данилкин, Л. (2) Михаил Елизаров. Pasternak: рецензия [Текст] / Л. Данилкин [Электронный ресурс]. – URL: // <http://www.afisha.ru/book/477/review/147789/>
139. Данилкин, Л. (3) Михаил Шишкин. Взятие Измаила: рецензия [Текст] / Л. Данилкин [Электронный ресурс]. – URL: // <http://www.afisha.ru/book/59/review/145140/>



140. Данилкин, Л. (4) Михаил Шишкин. Всех ожидает одна ночь: рецензия [Текст] / Л. Данилкин [Электронный ресурс]. – URL: // <http://www.afisha.ru/book/298/review/145850/>
141. Данилкин, Л. Нумерация с хвоста: путеводитель по русской литературе [Текст] / Л. Данилкин. – Москва: АСТ; Астрель, 2009. – 288 с.
142. Дарк, О. Миф о прозе [Текст] / О. Дарк // Дружба народов. – 1992. – № 5-6. – С. 219-232.
143. Дворцова Н. П. Миф о смерти постмодернизма и современная литературная ситуация [Текст] / Н. П. Дворцова [Электронный ресурс]. – URL: // <http://www.topos.ru/article/1338>.
144. Делез, Ж. Логика смысла. Фуко, М. *Theatrum philosophicum* [Текст] / Ж. Делез; М. Фуко; пер. с франц. – Москва: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. – 480 с.
145. Деррида, Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук [Текст] / Ж. Деррида // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. – Москва: Прогресс, 2000. – С. 407-426.
146. Дугин, А. Тамплиеры пролетариата [Текст] / А. Дугин [Электронный ресурс]. – URL: // <http://www.arcto.ru/article/47>.
147. Егорова, Л. П. О романтическом течении в советской прозе [Текст] / Л. П. Егорова. – Ставрополь: Луч, 1966. – 133 с.
148. Елисеев, Н. (1) Кысь, брысь, рысь, русь, кис, кышь! [Текст] / Н. Елисеев [Электронный ресурс]. – URL: // <http://www.guelman.ru/slava/kis/eliseev.htm>.
149. Елисеев, Н. (2) Юрий Мамлеев. Блуждающее время: рецензия [Текст] / Н. Елисеев [Электронный ресурс]. – URL: // <http://magazines.russ.ru/nrk/2001/2/elis.html>.
150. Ермолин, Е. Время правды пришло [Текст] / Е. Ермолин // Новый мир. – 2001. – № 11. – С. 182-186.

151. Жедунова, Л.Г. Психология личностного кризиса: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора психологических наук: 19.00.01 [Текст] / Л. Г. Жедунова. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2010. – 54 с.
152. Женетт, Ж. Фигуры: в 2 т. [Текст] / Ж. Женетт. – Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.
153. Жидков, В. С. Искусство и картина мира [Текст] / В. С. Жидков, К. Б. Соколов. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2003. – 464 с.
154. Жирмунский, В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика [Текст] / В. М. Жирмунский. – Ленинград: Наука, 1977. – 408 с.
155. Жолковский, А. К. Блуждающие сны: из истории русского модернизма: сборник статей [Текст] / А. К. Жолковский. – Москва: Советский писатель, 1992. – 432 с.
156. Зазубрин, В. Литературная пушнина (По поводу пятилетия журнала «Сибирские огни») [Текст] // Сибирские огни. – 1927. – № 1. – С. 198-213.
157. Замятин, Е. И. Я боюсь: Литературная критика. Публицистика. Воспоминания [Текст]. – Москва: Наследие, 1999. – 359 с.
158. Здерева, О. В. Время как субстанциональная основа качества общесоциального бытия [Текст] / О. В. Здерева // Вестн. Томск. госуниверситета. – 2006. – №4 (44). – С. 110-116.
159. Зедльмайр, Х. Искусство и истина: о теории и методе истории искусства [Текст] / Х. Зедльмайр; пер. с нем. С. С. Ванеяна. – Москва: Искусствознание, 1999. – 367 с.
160. Иванов, В. В. Избр. труды по семиотике и истории культуры: в 2 т. [Текст] / В. В. Иванов. – Москва: Языки русской культуры, 1999.
161. Иванов, В. В. Категория времени в искусстве и культуре XX века [Текст] / В. В. Иванов // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Ленинград: Наука, 1974. – С. 39-67.
162. Иванов, В. В. Метаморфозы [Текст] / В. В. Иванов // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – Москва: Советская энциклопедия, 1988. – Т. 2. К–Я. – С. 147-149.

163. Иванов, В. И. Родное и вселенское [Текст] / В. И. Иванов; сост., вступит. ст. и прим. В. М. Толмачева. – Москва: Республика, 1994. – 428 с.
164. Иванова, Н. И птицу Паулин изрубить на каклеты [Текст] / Н. Иванова [Электронный ресурс]. – URL: // <http://www.guelman.ru/slava/kis/ivanova.htm>.
165. Иванова, Н. Преодолевшие постмодернизм [Текст] / Н. Иванова // Знамя. – 1998. – №4. – С. 193-204.
166. Иванова, Н. Русский крест. Литература и читатель в начале нового века [Текст] / Н. Иванова. – Москва: Время, 2011. – 384 с.
167. Ильин, И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа [Текст] / И. П. Ильин. – Москва: Интрада, 1998. – 255 с.
168. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин. – Москва: Интрада, 1996. – 256 с.
169. Ильин, И. А. Собр. соч.: в 10 т. [Текст] / И. А. Ильин. – Москва: Русская книга, 1994.
170. Имихелова, С. С. «Авторская» проза и драматургия 1960-1980-х годов: своеобразие художественного метода [Текст] / С. С. Имихелова. – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. госуниверситета, 1996. – 88 с.
171. Имихелова С. С. Поэтика русской прозы (1960-1990-е годы) / С. С. Имихелова. – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. госуниверситета, 1999. – 116 с.
172. Имихелова, С. С. Свообразие художественного метода в «авторской» прозе и драматургии 1960-1980-х годов (на материале русской и бурятской литератур): диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук [Текст] / С. С. Имихелова. – Улан-Удэ, 1996. – 411 с.
173. Имихелова, С. С. Особенности структуры «текст в тексте» в повестях Г. Башкуева «Пропавший» и «Записки пожилого мальчика» [Текст] / С. С. Имихелова, О. Б. Грязнова // Вестник Бурят. госуниверситета. Сер. Язык. Литература. Культура. – 2013. – №1. – С. 141-152.
174. Имихелова, С. С. Русская проза 1970-1990-х годов: состояние «промежутка» [Текст] / С. С. Имихелова, И. М. Степанова. – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. госуниверситета, 2008. – 152 с.

175. Иорданский, В. Чистота и скверна, жизнь и смерть [Текст] / В. Иорданский // Восток. – 1998. – №6. – С. 91-102.
176. Кайуа, Р. Игры и люди: статьи и эссе по социологии культуры [Текст] / Р. Кайуа; сост., пер. с франц. и вступ. ст. С. Н. Зенкина. – Москва: ОГИ, 2007. – 304 с.
177. Каннабих, Ю. В. История психиатрии [Текст] / Ю. В. Каннабих. – Москва: ЦТР МГП ВОС, 1994. – 528 с.
178. Кант, И. Сочинения: в 6 т. [Текст] / И. Кант; под общ. ред. В. Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана. – Москва: Мысль, 1966.
179. Кантор, В. Русская классика, или Бытие России [Текст] / В. Кантор. – Москва: РОССПЭН, 2005. – 767 с.
180. Канчуков, Е. Л. Петрушевская. Песни восточных славян. Московские случаи (Новый мир. – 1990. – №8): рецензия [Текст] / Е. Канчуков // Литературное обозрение. – 1991. – №7. – С. 29-30.
181. Касаткина, Т. Литература после конца времен [Текст] / Т. Касаткина // Новый мир. – 2000. – №6. – С. 187-202.
182. Каспэ И. Когда говорят вещи: документ и документность в русской литературе 2000-х [Текст] / И. Каспэ. – Москва: Высшая школа экономики, 2010. – 48 с.
183. Кассирер, Э. Избранное. Опыт о человеке [Текст] / Э. Кассирер; пер. с нем. – Москва: Гардарика, 1998. – 784 с.
184. Касымов, А. Любовь с географией, или Время страстей человеческих (Клех И. Охота на фазана. Семь повестей и рассказ. – Москва: МК-Периодика, 2002): рецензия [Текст] / А. Касымов // Знамя. – 2003. – №8. – С. 216-220.
185. Климутина, А. С. Поэтика прозы Анатолия Королева: текст и реальность: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук: 10.01.01 [Текст] / А. С. Климутина. – Томск: Изд-во Томск. госуниверситета, 2009. – 26 с.

186. Коган, Л. А. Закон сохранения бытия [Текст] / Л. А. Коган // Вопросы философии. – 2001. – № 4. – С. 56–69.
187. Козинцев, Г. Собр. соч.: в 5 т. [Текст] / Г. Козинцев; гл. ред. С. А. Герасимов; сост. В. Г. Козинцева, Я. Л. Бутовский. – Ленинград: Искусство, 1982-1986.
188. Корниенко, Н. В. Зоценко и Платонов. Встречи в литературе [Текст] / Н. В. Корниенко // Литературное обозрение. – 1995. – №1. – С. 47-54.
189. Костырко, В. Карпатский взгляд (Клех И. Охота на фазана. – Москва : МК-Периодика, 2002) [Текст] / В. Костырко [Электронный ресурс]. – URL: // [http://www.russ.ru/krug/kniga/20021218\\_vkost.html](http://www.russ.ru/krug/kniga/20021218_vkost.html).
190. Кудимова, М. Рукопись, горящая на голове Гоголя: рецензия на роман Анатолия Королева «Эрон» [Текст] / М. Кудимова [Электронный ресурс]. – URL: // <http://folioverso.ru/misly/2/rukopis.htm>.
191. Кузьменко, О.А. (Колмакова, О. А.). Проза Л. Петрушевской в свете русской повествовательной традиции / О. А. Кузьменко (О. А. Колмакова). – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. госуниверситета, 2003. – 129 с.
192. Куралех, А. Быт и бытие в прозе Людмилы Петрушевской [Текст] / А. Куралех // Литературное обозрение. – 1993. – №5. – С. 63-66.
193. Курский, А. В. Пелевин. «Желтая стрела» [Текст] / А. Курский // Волга. – 1998. – № 8. – С. 180-182.
194. Кучерская, М. Повесть о настоящем и ненастоящем [Текст] / М. Кучерская // Новый мир. – 2005. – № 8. – С. 155-157.
195. Кьеркегор, С. Страх и трепет [Текст] / С. Кьеркегор; пер. и комм. Н. В. Исаевой, С. А. Исаева. – Москва: Республика, 1993. – 383 с.
196. Лавлинский, С. П. В поисках «утраченного предмета»: повествовательная и рецептивная логика рассказа Т. Толстой «Йорик» [Текст] / С. П. Лавлинский // Поэтика русской литературы: сборник статей к 75-летию профессора Ю. В. Манна. – Москва: Изд-во РГГУ, 2006. – С. 423-441.

197. Лашова, С. Н. Поэтика Михаила Шишкина: система мотивов и повествовательные стратегии: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук: 10.01.01 [Текст] / С. Н. Лашова. – Пермь: Изд-во ПГПУ, 2012. – 20 с.
198. Леви-Строс, К. Первобытное мышление [Текст] / К. Леви-Строс; пер., вступ. ст. и прим. А. Б. Островского. – Москва: Республика, 1994. – 384 с.
199. Лейдерман, Н. Л. Современная русская литература: 1950-1990-е годы: учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. [Текст] / Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий. – Москва: Академия, 2003.
200. Липневич, В. Долгое прощание, или «О, Славникова!» [Текст] / В. Липневич // Дружба народов. – 2001. – № 10. – С. 166-168.
201. Липовецкий, М. Паралогии: Трансформация (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов [Текст] / М. Липовецкий. – Москва: Новое литературное обозрение, 2008. – 848 с.
202. Липовецкий, М. Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики) [Текст] / М. Н. Липовецкий. – Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 1997. – 317 с.
203. Липовецкий, М. Трагедия и мало ли что еще [Текст] / М. Липовецкий // Новый мир. – 1994. – №10. – С. 229-232.
204. Липовецкий, М. Трикстер и «закрытое» общество [Текст] / М. Липовецкий // Новое литературное обозрение. – 2009. – №100. – С. 224-245.
205. Лихачев, Д. С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы [Текст] / Д. С. Лихачев. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2001. – 566 с.
206. Лихачев, Д. С. Поэтика древнерусской литературы [Текст] / Д. С. Лихачев. – Ленинград: Художественная литература, 1971. – 416 с.
207. Лолаев, Т. П. Время и вечность в философии и истории [Текст] / Т. П. Лолаев // Философия и общество. – 2007. – №2. – С. 128-141.

208. Лосев, А. Ф. Миф – Число – Сущность [Текст] / А. Ф. Лосев; сост. и общ. ред. А. А. Тахо-Годи. – Москва: Мысль, 1994. – 920 с.
209. Лосев, А. Философия. Мифология. Культура [Текст] / А. Ф. Лосев. – Москва: Политиздат, 1991. – 525 с.
210. Лотман, Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь: книга для учителя [Текст] / Ю. М. Лотман. – Москва: Просвещение, 1988. – 348 с.
211. Лотман Ю. М. Культура и взрыв [Текст] / Ю. М. Лотман. – Москва: Прогресс-Гнозис, 1992. – 270 с.
212. Лотман, Ю. М. О мифологическом коде сюжетных текстов / Ю. М. Лотман [Текст] // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. – Тарту: Изд-во ТГУ, 1973. – С. 86-90.
213. Лотман, Ю. Между вещью и пустотой (из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Урания») [Текст] / Ю. Лотман, М. Лотман [Электронный ресурс]. – URL: // <http://www.opentextnn.ru/man/?id=1412>.
214. Лукьянин, В. Непрочитанная Славникова [Текст] / В. Лукьянин // Дружба народов. – 2000. – №12. – С. 196-199.
215. Маковский, М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индо-европейских языках: образы мира и миры образов [Текст] / М. М. Маковский. – Москва: ВЛАДОС, 1996. – 416 с.
216. Мамардашвили, М. К. Беседы о мышлении [Текст] / М. К. Мамардашвили // Мамардашвили М. К. «Мысль изреченная...»: сборник научных статей / отв. ред. В. А. Кругликов. – Москва: Изд-во РОУ, 1991. – 196 с.
217. Мамардашвили, М. К. Психологическая топология пути: М. Пруст. «В поисках утраченного времени» [Текст] / М. К. Мамардашвили; под общ. ред. Ю. П. Сенокосова. – Санкт-Петербург: Изд-во РХГИ, 1997. – 572 с.
218. Мамлеев, Ю. В. Судьба бытия. За пределами индуизма и буддизма [Текст] / Ю. В. Мамлеев. – Москва: Эннеагон Пресс, 2006. – 272 с.

219. Манн, Ю. Карнавал и его окрестности [Текст] / Ю. Манн // Вопросы литературы. – 1995. – Вып. 1. – С. 154-182.
220. Маркова, Т. Н. Современная проза: конструкция и смысл (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин) [Текст] / Т. Н. Маркова. – Москва: Изд-во МГОУ, 2003. – 268 с.
221. Меднис, Н. Е. Религиозный экфрасис в русской литературе [Текст] / Н. Е. Меднис // Критика и семиотика.– Новосибирск: Изд-во НГУ, 2006. – Вып. 10. – С. 58-67.
222. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа [Текст] / Е. М. Мелетинский. – Москва: Наука, 1976. – 407 с.
223. Мильдон, В. Тринадцатая категория рассудка (из наблюдений над образами смерти в русской литературе 20-30-х годов XX века) [Текст] / В. Мильдон // Вопросы литературы. – 1997. – №3. – С. 128-140.
224. Минковский, Г. Пространство и время [Текст] / Г. Минковский // Принцип относительности: сборник работ по специальной теории относительности / сост. А. А. Тяпкин. – Москва: Атомиздат, 1973. – С. 167-180.
225. Мирошкин, А. Зеркало для Страшного суда [Текст] / А. Мирошкин // Книжное обозрение. – 2001. – №5 (5 февраля). – С. 7.
226. Мних, Р. Сакральная символика в ситуации экфрасиса (стихотворение Анны Ахматовой «Царскосельская статуя») [Текст] / Р. Мних // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – Москва: МИК, 2002. – С. 87-96.
227. Мороз, А. Б. К семантике слова «книга» в народной культуре. Книга как сакральный предмет [Текст] / А. Б. Мороз // Контрапункт: книга статей памяти Г. А. Белой. – Москва: Изд-во Рос. гуманит. ун-та, 2005. – С. 183-194.
228. Мущенко, Е. Г. Функции стилизации в русской литературе конца XIX – начала XX века [Текст] / Е. Г. Мущенко // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания.– Воронеж, 1996. – Вып. 6. – С. 67-76.



229. Некрасов, Е. Виктор Пелевин. Синий фонарь [Текст] / Е. Некрасов // Октябрь. – 1993. – № 5. – С. 185-186.
230. Нефагина, Г. Л. (1) Метафизика бытия в творчестве Ю. Мамлеева [Текст] / Г. Л. Нефагина [Электронный ресурс]. – URL: // <http://www.pspru.ru>.
231. Нефагина, Г. Л. (2) Поэтика романов Анатолия Королева [Текст] / Г. Л. Нефагина [Электронный ресурс]. – URL: // [http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/42751/1/НЕФАГИНА Г. Л. Поэтика романов А. Королева.doc](http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/42751/1/НЕФАГИНА%20Г.%20Л.%20Поэтика%20романов%20А.%20Королева.doc).
232. Нефагина, Г. Л. Русская проза конца XX века : учебное пособие [Текст] / Г. Л. Нефагина. – Москва: Наука, 2003. – 320 с.
233. Нике, М. Типология экфрасиса в «Жизни Климса Самгина» М. Горького [Текст] / М. Нике // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – Москва: МИК, 2002. – С. 123-134.
234. Ницше, Ф. Соч.: в 2 т. [Текст] / Ф. Ницше; пер. с нем.; сост., ред., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. – Москва: Мысль, 1990.
235. Новые направления в игровой терапии: Проблемы, процесс и особые популяции [Текст] / под ред. Г. Л. Лэндрета; пер. с англ. Л. Р. Мошинской. – Москва: Когито-Центр, 2007. – 479 с.
236. Одесская, М. Дом на краю бездны: Возвращение Юрия Мамлеева [Текст] / М. Одесская // Литературная газета. – 1992. – № 52. – С. 4.
237. Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс [Текст] / Х. Ортега-и-Гассет [Электронный ресурс]. – URL: // <http://lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega15.txt>.
238. Осьмухина, О. Литература как прием: Татьяна Толстая [Текст] / О. Осьмухина // Вопросы литературы. – 2012. – №1. – С. 41-53.
239. Падучева, Е. В. Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива) [Текст] / Е. В. Падучева. – Москва: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
240. Панн, Л. Запретная зона Людмилы Петрушевской [Текст] / Л. Панн // Новый мир. – 2008. – №12. – С. 177-181.

241. Панченко, А. М. Смех как зрелище [Текст] / А. М. Панченко // Смех в Древней Руси / Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Понырко. – Ленинград: Наука, 1984. – С. 72-153.
242. Парамонов, Б. Русская история наконец оправдала себя в литературе [Текст] / Б. Парамонов [Электронный ресурс]. – URL: // <http://www.guelman.ru/slava/kis/paramonov.htm>.
243. Пирогов, Л. Архипелаг Pasternak: постинтеллектуальный террорист Елизаров против разумного, доброго и вечного [Текст] / Л. Пирогов [Электронный ресурс]. – URL: // <http://admarginem.ru/etc/273/>
244. Пискунова, С. Все прочее – литература [Текст] / С. Пискунова, В. Пискунов // Вопр. лит. – 1988. – №2. – С. 38-77.
245. Плеханова, И. И. «Уверенное» поколение: ориентация во времени или в пространстве? [Текст] / И. И. Плеханова // Время как объект изображения, творчества и рефлексии: материалы международной научной конференции (Иркутск, 27 июня – 1 июля 2010 г.) / отв. ред. И. И. Плеханова. – Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2010. – С. 83-94.
246. Полищук, Д. И крутится сознание, как лопасть [Текст] / Д. Полищук // Новый мир. – 2005. – №5. – С. 173-178.
247. Померанц, Г. Открытость бездне: Встречи с Достоевским [Текст] / Г. Померанц. – Москва: Советский писатель, 1990. – 384 с.
248. Порфирьев, И. История русской словесности. Ч. 1. Древний период. Устная народная и книжная словесность до Петра Великого. С издания 1891 г. Без перемен [Текст] / И. Порфирьев. – Казань: Изд-во Казанского университета, 1909. – 565 с.
249. Потебня, А. А. Слово и миф [Текст] / А. А. Потебня. – Москва: Правда, 1989. – 624 с.
250. Пригожин, И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой [Текст] / И. Пригожин, И. Стенгерс; пер. с англ. – Москва: Эдиториал УРСС, 2008. – 296 с.

251. Пропп, В. Я. Морфология сказки [Текст] / В. Я. Пропп. – Москва: Наука, 1969. – 168 с.
252. Пропп, В. Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне) [Текст] / В. Я. Пропп. – Москва: Лабиринт, 1999. – 288 с.
253. Прохорова, Т. Г. Постмодернизм в русской прозе [Текст] / Т. Г. Прохорова. – Казань: Изд-во КГУ, 2005. – 96 с.
254. Рейхенбах, Г. Философия пространства и времени [Текст] / Г. Рейхенбах. – Москва: Едиториал УРСС, 2003. – 250 с.
255. Ремизова, М. Деталь, увеличенная до размеров романа [Текст] / М. Ремизова [Электронный ресурс]. – URL: // [http://www.ng.ru/culture/1999-12-29/7\\_detail.html](http://www.ng.ru/culture/1999-12-29/7_detail.html).
256. Ремизова, М. Вниз по лестнице, ведущей вниз [Текст] / М. Ремизова // Новый мир. – 2000. – №5. – С. 190-193.
257. Ремизова, М. Только текст / М. Ремизова. – Москва: Совпадение, 2007. – 448 с.
258. Роднянская, И. ... и к ней безумная любовь ... [Текст] / И. Роднянская // Новый мир. – 1996. – № 9. – С. 216-221.
259. Роднянская, И. Б. Незнакомые знакомцы [Текст] / И. Б. Роднянская // Новый мир. – 1986. – №8. – С. 230-247.
260. Розанов В. В. Уединенное [Текст] / В. В. Розанов [Электронный ресурс]. – URL: // [http://modernlib.ru/books/vasiliy\\_vasilevich\\_rozanov/uedinennoe/read\\_1/](http://modernlib.ru/books/vasiliy_vasilevich_rozanov/uedinennoe/read_1/)
261. Руднев, В. Философия языка и семиотика безумия: Избранные работы [Текст] / В. Руднев. – Москва: Территория будущего, 2007. – 528 с.
262. Сартр, Ж.-П. Воображаемое: феноменологическая психология воображения [Текст] / Ж.-П. Сартр; пер. с фр. – Санкт-Петербург: Наука, 2001. – 320 с.

263. Сартр, Ж.-П. Ситуации: Что такое литература? Статьи. Эссе: антология литературно-эстетической мысли [Текст] / Ж.-П. Сартр; сост. и предисл. С. Великовского; коммент. С. Н. Зенкина. – М.: Ладомир, 1998. – 432 с.
264. Сартр, Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм [Текст] / Ж.-П. Сартр // Сумерки богов / Ф. Ницше, З. Фрейд, Э. Фромм, А. Камю, Ж.-П. Сартр. – Москва: Политиздат, 1989. – С. 319-344.
265. Семенова, С. Г. Метафизика русской литературы: в 2 т. [Текст] / С. Г. Семенова. – Москва: Порог, 2004.
266. Семенова, С. Г. Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе [Текст] / С. Г. Семенова. – Москва: Советский писатель, 1989. – 440 с.
267. Семькина, Р. С.-И. «Кто есть я?»: метафизическая антропология Ю. Мамлеева [Текст] / Р. С.-И. Семькина // Октябрь. – 2007. – № 3. – С. 175-181.
268. Сердюченко, В. Прогулки по садам российской словесности [Текст] / В. Сердюченко // Новый мир. – 1995. – №5. – С. 222-231.
269. Сидорина, Т. Ю. Философия кризиса: учеб. пособие [Текст] / Т. Ю. Сидорина. – Москва: Флинта; Наука, 2003. – 456 с.
270. Сидякина, А. Анатолий Королев [Текст] / А. Сидякина // Маргиналы (уральский андеграунд: живые лица погибшей литературы) [Электронный ресурс]. – URL: // <http://abursh.sytes.net/Marginaly/KoroIev.htm>.
271. Силантьев, И. В. Поэтика мотива [Текст] / И. В. Силантьев. – Москва: Языки славянской культуры, 2004. – 223 с.
272. Ситникова, Е. В. Роль лисы в традиционных представлениях китайцев [Текст] / Е. В. Ситникова [Электронный ресурс]. – URL: // <http://www.humanitis.edu.ru/db/msg/47553>.
273. Скоропанова, И. Русская постмодернистская литература [Текст] / И. Скоропанова. – Москва: Флинта: Наука, 2001. – 603 с.
274. Скороспелова, Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго») [Текст] – Москва: ТЕИС, 2003. – 420 с.

275. Лихачев, Д. С. Смех в Древней Руси / Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Понырко [Текст]. – Ленинград: Наука, 1984. – 295 с.
276. Смирнов, И. П. О смысле краткости [Текст] / И. П. Смирнов // Русская новелла: Проблемы истории и теории: сборник статей / под ред. В. М. Марковича и В. Шмида. – Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУП, 1993. – С. 5-13.
277. Совр. заруб. литературоведение: Страны Зап. Европы и США: Концепции, школы, термины: энцикл. справ. [Текст] / И. П. Ильин, А. В. Дранов и др.; Рос. акад. наук, ин-т науч. информ. по обществ. наукам. – Москва: Интрада, 1996. – 317 с.
278. Соколов, Б. Г. Ритм и смысл [Текст] / Б. Г. Соколов // Социальная аналитика ритма: сборник материалов конференции. – Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского философского общества, 2001. – С. 171-174.
279. Степанов, А. Уроборос: плен ума Виктора Пелевина [Текст] / А. Степанов [Электронный ресурс]. – URL: // <http://old.russ.ru/krug/20030911.html>.
280. Тайганова, Т. «Наследники Джана»: «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки» в сравнении с другими формами жизни [Текст] / Т. Тайганова [Электронный ресурс]. – URL: // <http://www.owl.ru/win/articles/nasledn.htm>.
281. Тиллих, П. Кайрос // Избранное: Теология культуры [Текст] / П. Тиллих; пер. с англ. – Москва: Юрист, 1995. – С. 216-235.
282. Тодоров, Ц. Поэтика [Текст] / Ц. Тодоров // Структурализм «за» и «против»: сборник статей. – Москва: Прогресс, 1975. – С. 37-113.
283. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика [Текст] / Б. В. Томашевский. – Москва: Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
284. Топоров, В. Н. Пространство и текст [текст] / В. Н. Топоров // Текст: Семантика и структура. – Москва: Наука, 1983. – С. 227-284.

285. Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное [Текст] / В. Н. Топоров. – Москва: Прогресс; Культура, 1995. – 624 с.
286. Троицкий, В. Ю. Стилизация [Текст] / В. Ю. Троицкий // Слово и образ. – Москва: Просвещение, 1964. – С. 164-195.
287. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино [Текст] / Ю. Н. Тынянов. – Москва: Наука, 1977. – 576 с.
288. Тюпа, В. И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ) [Текст] / В. И. Тюпа. – Москва: Лабиринт, РГГУ, 2001. – 192 с.
289. Тюпа, В. И. Модусы сознания и школа коммуникативной дидактики [Текст] / В. И. Тюпа [Электронный ресурс]. – URL: // [http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse1\\_4.htm](http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse1_4.htm).
290. Уланов, А. За границу барокко (Клех И. Инцидент с классиком. – Москва: НЛО, 1998) [Текст] / А. Уланов // Знамя. – 1999. – №4. – С. 220-222.
291. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. [Текст] / М. Фасмер; пер. с нем. – Москва: Прогресс, 1987.
292. Февр, Л. Бои за историю: сборник статей [Текст] / Л. Февр; пер. А. А. Бобовича и др.; ст. А. Я. Гуревича; коммент. Д. Э. Харитоновича; АН СССР. – Москва: Наука, 1991. – 629 с.
293. Федотов Г. П. Письма о русской культуре [Текст] / Г. П. Федотов // Антология русской философии: в 3 т. – Санкт-Петербург: Сенсор, 2000.
294. Федотов, Г. П. Судьба и грехи России. Избр. статьи по философии русской истории и культуры: в 2 т. [Текст] / Г. П. Федотов. – Санкт-Петербург: София, 1991.
295. Федоров, А. А. Зарубежная литература XIX–XX веков: Эстетика и художественное творчество [Текст] / А. А. Федоров; ред.-сост. и авт. предисл. Е. А. Цурганова. – Москва: Изд-во МГУ, 1989. – 252 с.
296. Федоров, Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время [Текст] / Ф. П. Федоров. – Рига: Зинатне, 1988. – 454 с.

297. Федченко, Н. О фантомах и реальности прозы Михаила Елизарова (на примере романа «Библиотекарь») [Текст] / Н. Федченко [Электронный ресурс]. – URL: // <http://litbook.ru/article/2765/>
298. Филатов, В. В. Сны воинов пустоты [Текст] / В. В. Филатов [Электронный ресурс]. – URL: // [http://lit.lib.ru/f/filatow\\_w\\_w/text\\_0190-1.shtml](http://lit.lib.ru/f/filatow_w_w/text_0190-1.shtml).
299. Флоренский, П. А. Исследования по теории искусства [Текст] / П. А. Флоренский [Электронный ресурс]. – URL: // [http://philologos.narod.ru/florensky/fl\\_space.htm](http://philologos.narod.ru/florensky/fl_space.htm).
300. Флоренский, П. А. Столп и утверждение истины: Опыт православной теодицеи [Текст] / П. А. Флоренский. – Москва: АСТ, 2003. – 640 с.
301. Флоренский, П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях [Текст]. – Москва: Прогресс, 1993. – 321 с.
302. Флоровский, Г. Пути русского богословия [Текст] / Г. Флоровский [Электронный ресурс]. – URL: // [http://krotov.info/library/21\\_f/lo/puti\\_00.html](http://krotov.info/library/21_f/lo/puti_00.html).
303. Франк, С. Л. Ересь утопизма [Текст] / С. Л. Франк [Электронный ресурс]. – URL: // [http://ecsocman.hse.ru/data/598/178/1217/018\\_Frank.pdf](http://ecsocman.hse.ru/data/598/178/1217/018_Frank.pdf).
304. Франкл, В. Человек в поисках смысла [Текст] / В. Франкл [Электронный ресурс]. – URL: // <http://lib.ru/DPEOPLE/frankl.txt>.
305. Фрейд, З. Введение в психоанализ: лекции [Текст] / З. Фрейд; авторы очерка о Фрейде Ф. В. Бассин и М. Г. Ярошевский. – Москва: Наука, 1989. – 456 с.
306. Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра [Текст] / О. М. Фрейденберг. – Москва: Лабиринт, 1997. – 448 с.
307. Фуко, М. Герменевтика субъекта [Текст] / М. Фуко // Социо-Логос / пер. с англ., нем., франц.; сост., общ. ред. и предисл. В. В. Винокурова, А. Ф. Филиппова. – Москва: Прогресс, 1991. – С. 138-152.
308. Фуко, М. Другие пространства [Текст] / М. Фуко // Фуко, М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и

интервью / пер. с фр. Б. М. Скуратова; под общ. ред. В. П. Большакова. – Москва: Праксис, 2006. – С. 191-204.

309. Фуко, М. История безумия в классическую эпоху [Текст] / М. Фуко. – Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997. – 576 с.

310. Фукуяма, Ф. Конец истории и последний человек [Текст] / Ф. Фукуяма; пер. с англ. М. Б. Левина. – М.: АСТ; Ермак, 2005. – 588 с.

311. Хайдеггер, М. Время и бытие: статьи и выступления [Текст] / М. Хайдеггер; сост., пер., вступ. ст. В. В. Бибихина. – Москва: Республика, 1993. – 448 с.

312. Хайдеггер, М. Ницше и пустота [Текст] / М. Хайдеггер; сост. О. В. Селин. – Москва: Алгоритм; Эксмо, 2006. – 304 с.

313. Хайдеггер, М. Разговор на проселочной дороге. Избр. статьи позднего периода творчества: сборник [Текст] / М. Хайдеггер; пер. с нем.; под ред. А. Л. Доброхотова. – Москва: Высшая школа, 1991. – 192 с.

314. Хейзинга, Й. Homo ludens: Опыт определения игрового элемента культуры. В тени завтрашнего дня [Текст] / Й. Хейзинга; пер. с нидерл. и прим. В. В. Ошиса; общ. ред. и послесл. Г. М. Тавризян. – Москва: Прогресс-Академия, 1992. – 462 с.

315. Хренов, Н. А. Социальная психология искусства: переходная эпоха [Текст] / Н. А. Хренов. – Москва: Альфа-М, 2005. – 624 с.

316. Цивьян, Т. В. Verg. Georg. IV, 116-148: к мифологеме сада [Текст] / Т. В. Цивьян // Текст: семантика и структура: сборник статей. – Москва: Наука, 1983. – С. 140-151.

317. Цимборска-Лебода, М. Экфрасис в творчестве Вяч. Иванова [Текст] / М. Цимборска-Лебода // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – Москва: МИК, 2002. – С. 53-70.

318. Чалмаев, В. Андрей Платонов (к сокровенному человеку) [Текст] / В. Чалмаев. – Москва: Советский писатель, 1989. – 445 с.

319. Чудакова, М. О. Поэтика Михаила Зощенко [Текст] / М. О. Чудакова. – Москва: Наука, 1979. – 200 с.



320. Чупринин, С. Встречным курсом [Текст] / С. Чупринин, В. Новиков, П. Вайль // Знамя. – 2005. – № 6. – С. 195-197.
321. Чупринин, С. И. Русская литература сегодня. Новый путеводитель [Текст] / С. И. Чупринин. – Москва: Время, 2009. – 816 с.
322. Шатин, Ю. В. Мотив и контекст [Текст] / Ю. В. Шатин // Роль традиции в литературной жизни эпохи: сюжеты и мотивы: Сборник научных трудов / Рос. АН, Сиб. отд-ние, Ин-т филологии. – Новосибирск: Изд-во Ин-та филологии СО РАН, 1995. – С. 5-16.
323. Шмид, В. Нарратология [Текст] / В. Шмид. – Москва: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
324. Шпаков, В. Мыслящий стилист (Клех И. Инцидент с классиком. – Москва: НЛО, 1998) [Текст] / В. Шпаков // Октябрь. – 2000. – №1. – С. 176-178.
325. Эйзенштейн С. Избр. Произведения: в 6 т. [Текст] / С. Эйзенштейн. – Москва: Искусство, 1964.
326. Элиаде, М. Космос и история: Избр. работы [Текст] / М. Элиаде; пер. с фр. и англ.; общ. ред. И. Р. Григулевича, М. Л. Гаспарова; вступ. ст., коммент. Н. Я. Дараган; послесл. В. А. Чаликовой. – Москва: Прогресс, 1987. – 311 с.
327. Элиаде, М. Священное и мирское [Текст] / М. Элиаде; пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского. – Москва: Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
328. Элиаде, М. Аспекты мифа [Текст] / М. Элиаде; пер. с фр. В. Большакова; ст. коммент. Е. Строгановой. – Ульяновск: Инвест-ППП, 1995. – 239 с.
329. Эпштейн, М. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук [Текст] / М. Эпштейн. – Москва: Новое литературное обозрение, 2004. – 864 с.
330. Эпштейн, М. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX-XX веков [Текст] / М. Эпштейн [Электронный ресурс]. – URL: // [http://www.booksite.ru/localtxt/epsh/tein/epshtein\\_m/parad\\_nov/52.htm](http://www.booksite.ru/localtxt/epsh/tein/epshtein_m/parad_nov/52.htm).
331. Эпштейн, М. Постмодерн в России. Литература и теория [Текст] / М. Эпштейн. – Москва: Издание Р. Элинина, 2000. – 368 с.

332. Эпштейн, М. Н. Слово и молчание: Метафизика русской литературы [Текст] / М. Н. Эпштейн. – Москва: Высшая школа, 2006. – 559 с.
333. Эрикссон, Э. Идентичность: юность и кризис [Текст] / Э. Эрикссон; пер. с англ.; общ. ред. и предисл. А. В. Толстых. – Москва: Прогресс, 1996. – 344 с.
334. Юнг, К. Г. О современных мифах: сборник трудов [Текст] / К. Г. Юнг; пер. с нем., предисл. и примеч. Л. О. Акопяна; под ред. М. О. Оганесяна, Д. Г. Лахути. – Москва: Практика, 1994. – 251 с.
335. Юнг, К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов [Текст] / К. Г. Юнг. – Москва; Киев: Лабиринт, 1997. – 232 с.
336. Якобсон, Р. Работы по поэтике [Текст] / Р. Якобсон; сост. М. А. Гаспарова. – Москва: Прогресс, 1987. – 464 с.
337. Яковенко, И. Г. Переходные эпохи и эсхатологические аспекты традиционной ментальности [Текст] / И. Г. Яковенко // Искусство в ситуации смены циклов: Междисциплинарные аспекты исследования культуры в переходных процессах / отв. ред. Н. А. Хренов. – Москва: Наука, 2002. – С. 136-147.
338. Якунина, О. В. Феномен авторства и самовыражение в стиле: малая проза Юрия Мамлеева [Текст] / О. В. Якунина // Гуманитарные исследования. – 2010. – №2(34). – С. 108-116.
339. Ямпольский, М. Б. Демон и лабиринт: диаграммы, деформации, мимесис [Текст] / М. Б. Ямпольский. – Москва: Новое литературное обозрение, 1996. – 335 с.
340. Ясперс, К. Смысл и назначение истории: сборник [Текст] / К. Ясперс; пер. с нем.; вступ. ст. П. П. Гайденко; коммент. В. Н. Катасонова. – Москва: Республика, 1994. – 527 с.
341. Needham, J. Time and Eastern Man. The Henry Myers Lectures [Text] / J. Needham. – London: Royal Anthropological Institute of Great Britain & Ireland, 1965. – 52 p.

342. Shneidman N.N. Russian Literature, 1988-1994. The End of an Era [Text] / N.N. Shneidman. – Toronto – Buffalo – London: Univ. of Toronto press, 1995. – 245 p.