

*О.В. Сизых*



**ПОЭТИКА  
РУССКОГО РАССКАЗА  
конца XX – начала XXI века**

Учебное пособие

**О.В. Сизых**

**ПОЭТИКА РУССКОГО РАССКАЗА  
КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА**

Учебное пособие

*3-е издание, стереотипное*

*Рекомендовано ФГБОУ ВПО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена» к использованию в образовательных учреждениях, реализующих образовательные программы высшего профессионального образования по дисциплине «История русской литературы» для студентов направления подготовки 032700 «Филология»*

Москва  
Издательство «ФЛИНТА»  
Издательство «Наука»  
2018

УДК 821.161.1(075.8)  
ББК 83.3(2=411.2)6я73  
С11

**Сизых О.В.**

С11 Поэтика русского рассказа конца XX — начала XXI века : учеб. пособие / О.В. Сизых. — 3-е изд., стер. — М. : ФЛИНТА : Наука, 2018. — 176 с.

ISBN 978-5-9765-1926-8 (ФЛИНТА)

ISBN 978-5-02-038589-4 (Наука)

В учебном пособии рассматривается жанр рассказа в прозе современных писателей, преимущественно относимых к направлению постмодернизма. Цель пособия — показать жанрово-стилевое своеобразие, проблемно-тематическое поле произведений русской литературы последних десятилетий. Книга включает курсы лекций, развернутый план практических занятий, материалы для самостоятельной работы (контрольные вопросы, задания, темы для изучения), что призвано помочь студенту в практическом усвоении содержания курса. Каждый раздел снабжен списком новейших литературоведческих исследований с привлечением ресурсов электронных библиотечных сетей. Основное внимание уделяется творчеству Л.С. Петрушевской, Л.Е. Улицкой, В.А. Пьецуха, Т.Н. Толстой, А.В. Иличевского. Пособие может быть использовано как при изучении истории русской литературы, так и на курсах по выбору, посвященных современной литературе.

Для студентов, аспирантов и преподавателей филологических факультетов вузов.

УДК 821.161.1(075.8)  
ББК 83.3(2=411.2)6я73

ISBN 978-5-9765-1926-8 (ФЛИНТА)  
ISBN 978-5-02-038589-4 (Наука)

© Сизых О.В., 2015  
© Издательство «ФЛИНТА», 2015

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение .....	5
Глава 1. Проза Людмилы Петрушевской.....	13
Творческо-биографическое досье .....	13
1.1. Символические значения образа сада в волшебных историях.....	14
1.2. Интертекстуальность «сказочного текста»: повесть «Город Света» .....	21
1.3. Функции аллюзий в рассказе «Порыв» .....	28
Практическое занятие. Черты волшебной сказки в рассказе «История живописца» .....	37
Темы для самостоятельного изучения.....	39
Контрольные вопросы и задания .....	39
Глава 2. Проза Людмилы Улицкой.....	42
Творческо-биографическое досье .....	42
2.1. Значение московских топонимов в сборнике «Люди нашего царя» .....	43
2.2. Ключевое слово в авторском мифе .....	54
2.3. Экзистенциальное понимание человека и мира в рассказе «Том» .....	63
Практическое занятие. Мотив дороги в эссе «Москва — Подрезково. 1992» .....	69
Темы для самостоятельного изучения.....	71
Контрольные вопросы и задания .....	71
Глава 3. Проза Вячеслава Пьецуха.....	74
Творческо-биографическое досье .....	74
3.1. Обличение «культурного вещества» в «Письмах к Тютчевой».....	75
3.2. Черты импрессионизма в «Путешествии по моей комнате».....	82
3.3. Эстетическая игра: приемы остранения и иронии .....	88

Практическое занятие. Поэтика пейзажа в рассказе «Вопросы реинкарнации» .....	99
Темы для самостоятельного изучения .....	101
Контрольные вопросы и задания .....	101
Глава 4. Проза Татьяны Толстой .....	104
Творческо-биографическое досье .....	104
4.1. Семантика заглавия рассказа «Лилит» .....	104
4.2. Метафора смерти в рассказе «Йорик» .....	112
4.3. Символика московского пространства в сборнике «Не кысь» .....	121
Практическое занятие. Мотив юродства в рассказе «Соня» .....	129
Темы для самостоятельного изучения .....	130
Контрольные вопросы и задания .....	130
Глава 5. Проза Александра Иличевского .....	133
Творческо-биографическое досье .....	133
5.1. Философский потенциал «коротких» рассказов .....	133
5.2. Метафорическая функция библейских сюжетов и образов в сборнике «Ослиная челюсть» .....	144
5.3. Черты «стихотворения в прозе» в рассказах .....	151
Практическое занятие. Роль культурного контекста в рассказе «Масленица» .....	163
Темы для самостоятельного изучения .....	164
Контрольные вопросы и задания .....	165
Заключение .....	167

## ВВЕДЕНИЕ

Конец XX в. в теперь уже бывшем Советском Союзе вошел в историю как эпоха радикальных перемен, что было связано с распадом Великого государства — СССР. Перемены затронули не только политическую жизнь. Подготовленные (разными, «внутренними» и «внешними», силами) еще задолго до самого факта разрушения «нерушимого союза» народов, эти изменения затронули общественную и культурную жизнь; оказали влияние на тематику и проблематику художественной литературы. Произошел, как теперь принято говорить, «тектонический сдвиг» во всех сферах общественного и культурного бытия народов, некогда населявших территорию огромной страны под названием Советский Союз.

Исчезновение Союза Советских Социалистических Республик — результат длительных кризисных явлений в государстве, — конечно же, привело к моральному потрясению большинства культурных, мыслящих представителей общества. У иных оно стало поводом для распространения эсхатологических настроений. Действительно, ощущение «конца света», помноженное на трудности в удовлетворении элементарных бытовых потребностей, а также на трагический разрыв с общечеловеческими идеалами, — эти и другие явления социальной и моральной атмосферы времени очень скоро привели к разгулу низменных страстей. Поэтические слова, сказанные Блоком в связи с революционными событиями начала XX в., можно с легкостью отнести к духовному климату общества конца XX в.: «Отмыкайте погреба — Гуляет нынче голытьба!»

Художественная литература во все времена, особенно в эпохи исторических переломов, на стадиях перехода от одного общественного уклада к новому, невиданному, отличалась чуткостью и отзывчивостью. Не исключение и конец XX в. Поскольку наша общественная жизнь все еще только «укладывается», то есть находится в процессе становления и обретения осмысленного «лица», то и в 1990-е годы, ли в начале нового XXI столетия словесность по-прежнему служит спосо-

бом познания действительности. Русская литература отразила кризисные явления еще задолго до начала перестройки. Еще в 1950-е годы возникло, причем в недрах социалистического реализма, такое явление, как литературное инакомыслие. В 1960-е годы появляются писатели-диссиденты и «шестидесятники», мечтавшие о некоей идеальной форме социализма и общественных отношений, выступающие за создание демократического социализма. А.А. Вознесенский, Б.Ш. Окуджава, Б.А. Ахмадулина, А.А. Галич в то далекое время пытались противостоять сталинизму и произволу власти. Что же касается литературных диссидентов, то они большей частью были ориентированы на либеральные ценности Запада и воспринимали Советское государство сквозь представления о тоталитарном режиме, исключающем свободу личности и свободу слова (А.Д. Синаевский (Абрам Терц), Ю.М. Даниэль (Николай Аржак)).

Приблизительно до 1985 г. существовал так называемый советский самиздат. Это особое, возведенное в ранг политического действия, явление советской эпохи. Некоторые произведения, не согласующиеся с принципами социалистического реализма, одновременно и те, которые, как считалось, создавали угрозу для политической стабильности и «здорового» морального климата в обществе, не допускались к печати. На охране «общественного спокойствия» стояла цензура (кажется, явление архаичное для сегодняшней литературы). Так возник феномен «неподцензурной» литературы — проза М.А. Булгакова, А.И. Солженицына, поэзия В.В. Высоцкого; «неподцензурными» были многие зарубежные писатели. Произведения «неподцензурных» авторов распространялись в рукописных списках. Эти произведения оказывали на читающую публику не менее сильное влияние, чем произведения авторов, разрешенных к печати. Теперь трудно поверить, что «Архипелаг ГУЛАГ» впервые был напечатан в России лишь в 1989 г., хотя этот «роман-исследование» был написан еще в 60-е годы. Лишь в 1991 г. появилось пятитомное собрание сочинений М.А. Булгакова. Тогда же массовый читатель узнал о значительном пласте русской культурной мысли и литературы — о русских религиозных философах (В. Соловьев, Н. Бердяев, И. Ильин и многие другие), о писателях русского зарубежья первой эмигрантской волны (потом были вторая, позже — третья эмиграция). Запреты распространялись не только на «неугодных» режиму писателей, а даже на некоторые

произведения тех авторов, которые жили и творили в Советском Союзе. Существует идущее от Солженицына выражение «русский архипелаг», под которым сегодня часто подразумевают литературу запрещенную. Атмосферу этого времени, хотя и эпатажно, но довольно точно и выразительно описал В.Г. Сорокин — в киносценарии «Копейка» (2001).

Но в постперестроечное время самиздат существовал в условиях отсутствия монополии на информацию. В 1987 г. появляются независимые издания «Экспресс-Хроника», «Община» и другие, продолжающие транслировать свободу слова. Разворачивается борьба самиздатских журналов, порой резко влияющей на литературные вкусы читателей. Этот вопрос подробно исследовали К. Митрохина [Митрохина], Л. Алексеева [Алексеева].

В первую половину 1980-х годов распространенными типами ведущих литературных изданий были «толстые» (синоним «влиятельный») авторитетные ежемесячные журналы и газеты, которые, во-первых, выявляли лучшие образцы произведений современной литературы и, во-вторых, формировали общественное мнение о текущей литературе, косвенно влияя на имидж писателя. Подобные журналы имели историю существования не в один десяток лет. История журнала, например, «Новый мир» начинается с 1925 г. Именно в этом журнале впервые печатаются стихотворения В.В. Маяковского «Сергею Есенину» (1925), Е.А. Евтушенко «Со мною вот что происходит...» (1957). Журнал «Новый мир», возглавляемый долгое время А.Ф. Твардовским, считался наиболее смелым и прогрессивным. В советскую эпоху параллельно выходили такие журналы, как «Октябрь», «Знамя», «Дружба народов», «Иностранная литература». Эти издания, после долгих испытаний, выпавших на их долю, существуют поныне. Между тем начиная с 1990-х годов появляются новые печатные издания, а с развитием информационных технологий — даже сетевые журналы и сетевые литературные альманахи: «Новая юность», «Арион», ежемесячные журналы фантастики «Редкая птица» и «Если», «Литературный альманах», публикующий произведения молодых авторов, «Лампа и дымоход», отражающий состояние современной прозы, поэзии, драматургии, сетевые журналы «Точка зрения», «Сфинкс», посвященные современной литературе и критике, «Дети Ра», освещающий поэзию регионов России и русские диаспоры за рубежом, «Пролог» — интернет-журнал писателей России и другие.

Учреждаются литературные премии, среди них выделяется «Русский Букер» (1991); цель премии — «привлечь внимание читающей публики к серьезной прозе, обеспечить коммерческий успех книг, утверждающих традиционную для русской литературы гуманистическую систему ценностей» [*О «Русском Букере»*]. В 2011 г. лауреатом премии «Русский Букер десятилетия» стал Александр Чудаков за роман «Ложится мгла на старые ступени...». В числе номинантов значатся Олег Павлов, Захар Прилепин, Роман Сенчин, Людмила Улицкая.

Большое число литературных премий появляется в 2000-е годы: «Национальный бестселлер» (2001), «Русская Премия» (2005), «Новая Пушкинская премия» (2005), «Большая книга» (2005), Российская премия «Поэт» (2005) и др. Влиятельная Национальная литературная премия «Большая книга» популяризирует произведения, вносящие существенный вклад в художественную культуру России. По результатам присуждения премий ведущие издательства печатают книги-победители. Лауреатом премии в 2011 г. стал Михаил Шишкин за роман «Письмовник». Финалистом 2011 г. назван Юрий Арабов за фантазмагорический роман «Орлеан». В «short list» премии сезона 2012 г. вошли Мария Галина («Медведки»), Владимир Маканин («Две сестры и Кандинский»), Александр Кабаков и Евгений Попов («Аксенов»). Всего 14 произведений. Возрождению интереса к поэзии среди широкой читательской аудитории способствует издательство «Литературный клуб», выпускающее альманахи. Существует серия «Писатель года».

В 1990 г. вступает в действие Закон СССР «О печати и других средствах массовой информации», первая статья которого гласит: «Свобода слова и свобода печати, гарантированные гражданам Конституцией СССР, означают право высказывания мнений и убеждений, поиска, выбора, получения и распространения информации и идей в любых формах, включая печать и другие средства массовой информации. Цензура массовой информации не допускается» [*Закон*]. Появление произведений А.В. Королева, В.С. Маканина, Ю.В. Буйды, Л.С. Петрушевской, Л.Е. Улицкой, Т.Н. Толстой, В.А. Пьецуха, А.В. Иличевского, изданных большими тиражами, знаменуют собой смену эстетической парадигмы и культурную деформацию общества. Книги различны по тематике и нравственному послылу автора. Однако читатель вправе выбирать.

События 19—21 августа 1991 г., главным результатом которых является создание Содружества Независимых Государств, о чем объявил лидер России Б.Н. Ельцин 8 декабря, оказали безусловное влияние на литературную жизнь СССР, существовавший не одно десятилетие, распался. Рухнула великая Империя с ее идеологией. Для 1991—1992 гг. характерна сильная антикоммунистическая тенденция. Выходят книги «Я и прочее» (1990), «Циклы» (1992) бывшего учителя истории В.А. Пьецуха, автора «Новой московской философии» (1989), пытающегося извлекать уроки из исторических событий. Под иронический прицел прозаика попадает Россия с неисчерпаемыми полезными ископаемыми и россиянин как человек с низким уровнем жизни. Говоря о русском человеке, В.А. Пьецух отмечает: «...русский человек — феномен мирового значения — повыбит усилиями немцев и большевиков. Под нож попадал самый совершенный человеческий материал: и в бою, потому что первыми на рожон лезли настоящие мужики, и в обыденной жизни, потому что вырезалось все порочное» [Пьецух]. В 2002 г. писатель появляется в эфире программы «Ничего личного» (ТВС) и продолжает начатый в своих книгах разговор о нравственных пороках современного общества.

В середине 1990-х годов на страницах журнала «Вопросы литературы» разворачивается серьезная полемика среди профессионалов о состоянии критики и современной литературы. На заседании «круглого стола» С.И. Чупринин возразил тем, кто настаивал на посыле об «исчезновении» литературы в современном обществе: «...по зову себе все-таки не согласиться с уважаемым С. Ломинадзе, заявившим, что критика в последнее десятилетие существует в отсутствие литературы. Так и хочется осведомиться: а что, какие именно явления прозы, поэзии, эссеистики привели вас, коллега, к этому печальному умозаключению? Может быть, свод созданного в недавние годы Иосифом Бродским? Или «Генерал и его армия» Георгия Владимова, «Прокляты и убиты» Виктора Астафьева, «Зоровавель» Юрия Давыдова, «Знак зверя» Олега Ермакова, проза Людмилы Петрушевской, Нины Садур, Виктора Пелевина, Владимира Маканина, Сергея Гандлевского, стихи Светланы Кековой, Льва Лосева, Тимура Кибирова, Булата Окуджавы? При всех оценочных расхождениях неужели же здесь вообще не на чем просвещенному глазу остановиться?» [Критики о критике]. Часто литературная критика не приходит к единому мне-

нию о творчестве или книге современного автора, высказывая полярные точки зрения. А. Топорков довольно верно обрисовал культурологическую ситуацию в России девяностых: «Каких-нибудь 10 лет назад, во время «перестройки», ситуация казалась предельно простой: нужно отбросить обветшавшие мифы и строить новый мир без иллюзий и лжи. Однако крах тоталитарной мифологии не привел к демифологизации общественного сознания. Скорее наоборот, он стал мощным стимулом нового мифотворчества» [Топорков]. Писатели, отрицающие советский строй и тоталитарный режим, творят новую мифологию, клеймящую прежде всего политическое прошлое мощного государства.

В конце 80-х — начале 90-х годов наблюдается окончательная легализация андеграунда — русского рока. Поэтическое творчество Константина Кинчева, Виктора Цоя, Юрия Шевчука выступает предметом научных исследований. В 2002 г. выходит учебное пособие «Русские поэты XX века» [*Русские поэты XX века*], в котором рассмотрено творчество представителей авторской песни (В.С. Высоцкий, Ю.И. Визбор, А.А. Галич) и рок-поэзии (В.Р. Цой, К.К. Кинчев (Панфилов), Ю.Ю. Шевчук, А.В. Макаревич, Б.Б. Гребеншиков).

В 1990-е читатели открывают для себя целую когорту писателей, не ангажированных властью: Людмилу Петрушевскую, Людмилу Улицкую, Вячеслава Пьецуха, Татьяну Толстую и других. В 2000 г. в биографическом словаре «Русские писатели XX века» появляются имена названных выше прозаиков, правда, кроме Л.Е. Улицкой, о которой много пишут французские СМИ. Биографические статьи энциклопедического издания описывают разные по масштабу фигуры художников. Рядом оказываются персоналии «Тихонов Николай Семенович», «Токарева Виктория Самойловна», «Толстая Татьяна Никитична» и «Толстой Алексей Николаевич», что свидетельствует о демократизации сферы культурной жизни.

Обличительная направленность многих произведений 1990—2000-х годов связывает новейшую литературу с предшествующими эпохами. Нерасторжимая связь со временем знаменитой перестройки, демократизацией, информатизацией и глобализацией отражает этапы становления как российской государственности (Горбачев — Ельцин — Путин), так и изменения и становления нации — россиянин, — раскрывающей феномен территориально-географической принадлежно-

сти человека. Происходит формирование новой литературы и человека века с другим сознанием и менталитетом.

В данном учебном пособии рассмотрена поэтика современной русской прозы, преимущественно ее малой формы — рассказа, как наиболее оперативного жанра, реагирующего на социальные и культурные перемены в России и мире. Предлагаемое учебное пособие состоит из пяти глав, за которыми закреплены персоналии. Отбор авторов осуществляется с ориентацией на литературные «регалии» писателей, тиражи продаж их книг. Творческая индивидуальность современных прозаиков рассмотрена в связи с их мировоззрением. В главах, состоящих из трех параграфов, анализируются важные, основополагающие элементы поэтики малой прозы рассматриваемого писателя с целью выявления специфики его художнического дарования. Завершает теоретические параграфы каждой главы развернутый план практического занятия, предлагающий перспективный подход к изучению современного рассказа. Материалы для самостоятельной работы (контрольные вопросы, задания, темы для изучения), следующие за практическим занятием, нацелены на практическое усвоение спецкурса. Список рекомендуемой литературы к каждой главе учебного пособия сформирован на основе новейших литературоведческих исследований с привлечением ресурсов электронных библиотечных сетей.

### *Список литературы*

1. Закон СССР «О печати и других средствах массовой информации» от 12 июня 1990 года.
2. Алексеева Л. История инакомыслия в СССР. URL: <http://www.memo.ru/history/diss/books/ALEXEEVA/index.htm>
3. Критики о критике. С.И. Чупринин // Вопросы литературы. 1996. № 6. С. 3—57. URL: <http://infoart.udm.ru/magazine/voplit/n6/chuprin.htm>
4. Митрохина К. Самиздат: неподцензурная журналистика в СССР. 1950—1980 гг. URL: <http://his.1september.ru/articlef.php?ID=20030110>
5. О «Русском Букере» // Русский Букер. Литературная премия: сайт. URL: <http://www.russianbooker.org/>
6. Пьещух В.А. Страна принадлежит мне. URL: [http://www.gazetanv.ru/\\_archive/2007/39/711/](http://www.gazetanv.ru/_archive/2007/39/711/)
7. Русские поэты XX века / сост. Л.П. Кременцов, В.В. Лосев. М.: Флинта. Наука, 2002.

8. Русские писатели XX века. Биографический словарь / гл. ред. и сост. П.А. Николаев. М.: БРЭ; Рандеву, 2000.
9. Топорков А. Мифы и мифология в современной России // Неприкосновенный запас. 1999. № 6. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/1999/6/topork.html>

## Глава 1

# ПРОЗА ЛЮДМИЛЫ ПЕТРУШЕВСКОЙ

### ТВОРЧЕСКО-БИОГРАФИЧЕСКОЕ ДОСЬЕ

Людмила Стефановна Петрушевская — прозаик, драматург, поэт; автор сценария мультипликационных фильмов. Родилась в 1938 г. в Москве. Отец — доктор философских наук, профессор МГУ. Внучка Феофана Николаевича Яковлева, известного в советское время лингвиста-востоковеда. В 1961 г. окончила факультет журналистики Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова. Публикация первого рассказа «Через поля» состоялась в журнале «Аврора» (1972). Начиная с 1970-х годов, активно работает в области драматургии. Участвовала, совместно с такими театральными режиссерами, как Р. Виктюк, Ю. Любимов, М. Захаров, в создании сценических проектов. В 1988 г. издана ее первая книга пьес «Песни XX века». В 1991 г. за заслуги перед литературой она была удостоена Пушкинской премии; несколько раз была лауреатом премий журнала «Октябрь». Первое собрание сочинений в пяти томах издано в 1996 г. В 2002 г. стала лауреатом государственной премии России за спектакль Академического Малого драматического театра — Театра Европы «Московский хор». Однако о ее литературных заслугах особо свидетельствуют две премии — имени Н.В. Гоголя и имени И. Бунина (2008). Книги Л.С. Петрушевской переведены на английский, итальянский, немецкий, французский и другие языки.

Но Людмила Петрушевская более известна как яркий представитель современной женской прозы. Темы и художественные приемы прозаических произведений тесно связаны с ее драматургией. В последние годы Л.С. Петрушевская увлекается жанром современной сказки для детей и для взрослых. Ее сказочный мир полон ассоциаций, аллюзий, многозначности. «Сказочный» опыт писательницы словно противостоит «натуралистической правде» ее обычной прозы, помогает читателю не принимать уродливость действительности как норму, а верить, что кроме жизни, такой, какая она есть, есть еще жизнь, которая с неизбежностью наступит. В интервью радио России (2000) Петрушевская заметила: «Новелла предполагает печаль, сказка — свет».

## 1.1. Символические значения образа сада в волшебных историях

В волшебных историях, ядром которых являются народные сказки, предания и легенды, Л.С. Петрушевская создает образ сада — подчеркнуто метафорического, призванного развенчать хаос и выявить в разрушающемся мире «присутствие духовных высших начал» [Воронина, с. 27]. Образ сада, возведенный А.П. Чеховым в ранг национального и культурного символа, имеет глубокие истоки и разветвленные символические значения.

Символ сада восходит к Библии, одновременно в нем прослеживается смысл православного иконографического сюжета. Достаточно вспомнить чудотворную икону Божьей Матери «Вертоград заключенный» (XVII в.). Напомним, что слово *вертоград* в переводе с церковнославянского означает сад. Икона была написана Никитой Павловцем, изографом Оружейной палаты. Богоматерь с Младенцем на руках изображается в огороженном садике. Вертоград (сад) символизирует рай, хотя ранее райский сад изображался обычно в сценах страшного суда в виде круга с Богоматерью, сидящей на престоле без Младенца.

Книгу Л.С. Петрушевской «Город Света. Волшебные истории» трудно понять без указанного символического и мифологического контекста. Книга отсылает к известному месту «Песни Песней»: «Запертый сад — сестра моя, невеста, заключенный колодезь, запечатанный источник: рассадники твои — сад с гранатовыми яблоками, с превосходными плодами, киперы с нардами, нард и шафран, аир и корица со всякими благовонными деревьями, мирра и алой со всякими лучшими ароматами» [Песнь, с. 98—99]. Писательница ассоциативно связывает образ сада с образом Богоматери. По замечанию С. Липатовой, икона Никиты Павловца не выступает аллюзией на ситуацию Страшного суда: «В показе рая передается не столько впечатление художника от реально существовавших на Руси царских и боярских регулярных садов того времени, сколько представление о благоустроенности, ухоженности и упорядоченности райского сада, отгороженного на иконе от «дикого» холмистого пейзажа» [Липатова]. Исследователи выявляют несколько значений «сада». Во-первых, это земля обетованная, ненаселенная, так как не свершился суд над человечеством; модель рая (Ф.И. Буслаев); во-вторых, в образе сада осуществ-

вляется связь с мотивом величания Богородицы, уподоблением ее девственной райской земле (Е.Я. Осташенко). Поэтому можно сказать, что мифологема «сада» у Л.С. Петрушевской дается в прямой или косвенной связи с этими значениями, следовательно, отличается вариативностью. В волшебных историях Л.С. Петрушевской образ сада поддается следующей типологической классификации.

**«Дискретный» сад.** Этот сад представлен как участок земли, засаженный деревьями, кустарниками, цветами, фрагментарно изображаемый писателем в сказках «Королева Лир», «Девушка Нос», «Вербалхлест». Сад вступает в оппозицию с метафорой «шума», неупорядоченности мира. Здесь писательница перекликается с Б.Л. Пастернаком, который увидел сад как место бытия, присутствия Бога. Идея эта прочитывается, например, в стихотворении «На даче спят. В саду, до пят...»: «Льет дождь. Мне снится: из ребят / Я взят в науку к исполнине...» Пастернаковский мотив богоприсутствия [см.: *Родинова*, с. 12], связанный с образом сада, сближается с мотивами святого дождя, воды как первоэлемента зарождения жизни.

В «Новых приключениях Елены Прекрасной» Л.С. Петрушевской из водной стихии, семантически прочно связанной с сакральным природным пространством, намекающим на веху библейской истории, рождается красавица: «<...> пустым местом под деревом, где <...> имело место ее божественное присутствие». В тексте современной нам писательницы естественный шум дождя подменяется шумом склоки, бытовой драки. Тема духовного оскудения человека обретает лейтмотивное значение и организует повествование. Тема эта вводит в текст мотив упадка культуры. Водная стихия подталкивает персонажей к радикальным изменениям, порождая их инобытие — зазеркалье, символизирующее иную, неземную жизнь.

Сад любви, намек на трансформированный Эдем, в истории Л.С. Петрушевской соотносится с мифосистемой английского романтика У. Блейка, который в ряде стихотворений развил мотив инициации, поэтически описав его в виде: «рождение — смерть — новое рождение» («Заблудившаяся дочь», «Обретенная дочь», «Заблудшая дочь»), что отразило его «представления о динамике мировых процессов» [Токарева, с. 239]. В представленной схеме нарушена линейная последовательность, что было характерно для романтиков. Цепочку поэтических переживаний у Блейка завершает не смерть (в смерти нет под-

линности, она случайна), а рождение. Начало и концы смыкаются. С.А. Степанов, переводчик лирических книг У. Блейка, комментирует круг общечеловеческих вопросов, волнующих поэта: «<...> речь идет о смерти и воскресении, но не в Вечности, а в земном Раю, который станет возможен после того, как «Земля очнется», ведь умершие воссоединились в некой Пещере, которая становится символом нового <...> Рая, но уже не небесного, а реального, земного» [Блейк, с. 4—5].

Герои Л.С. Петрушевской не могут обрести землю обетованную и исчезают в зеркальном пространстве. Отметим, что в литературных сказках О. Уайльда также богом оказывается чудесное зеркало, связанное с традиционным топосом — садом, храмом, лесом. Смысл пересоздания сакрального звучания места обусловлен «<...> нравственной незрелостью персонажа: душа проникается греховностью мира» [Мауткина, с. 20].

Выявленная семантическая близость мотивов и образов Л.С. Петрушевской с их литературными вариантами связана с воплощением идеи человеческой катастрофы и гибели культуры. Микро- и макрокосм несоединимы, дискретны. Сходство сказочного образа героя Л.С. Петрушевской с библейским персонажем сохраняет актуальность и разрушает традиционность их восприятия как фольклорных персонажей. Значительна мифологема имени героини: Елена Прекрасная, имя, восходящее к гомеровскому сюжету о Троянской войне. Мотив греческого сказания оказывается связанным с сюжетом истории — преодоления смертельной опасности, грозящей миру. Герой-колдун создает волшебное зеркало с тем, чтобы избавить мир от насилия. В результате сюжет современного рассказа актуализирует греческую легенду, она проецируется Л.С. Петрушевской на мысль о необходимости приобщения к красоте, развиваемый в других произведениях в русле идеи Ф.М. Достоевского («Мир спасется красотой»).

**«Сад-парк».** Это пространство, соприкасающееся с аллеями в рассказах Л.С. Петрушевской, отсылает к бытийно-сокровенному отражению жизни: «<...> он (художник) шел, спотыкаясь, искать свободный метр асфальта. Такое пространство обычно имелось где-нибудь в дальней аллее парка, где не было сторожей и садовников» («История живописца») [Петрушевская, с. 135]. Преображенные смертью Лиза и Рита, героини рассказа «Две сестры», живут в квартире с окнами в садик. Безопасным местом для сестер является парковый сквер, пре-

вращающийся для них в своеобразный ковчег: «Утром они опять вышли из дому рано и, не сговариваясь, пошли в парк. Там возились садовые рабочие, было пусто <...> На пруду стояли в воде лодки и плавали черные лебеди <...> Это у них был единственный сквер в округе» [*Петрушевская*, с. 254]. Указание на удаленность тихого места вызывает ассоциации с мотивами обретения героем счастья и успокоения, но путь персонажа в рассказах Л.С. Петрушевской бесконечен, так как герой часто теряет обретенное счастье и, как следствие, утрачивает душевное спокойствие. Зов Бога герои не слышат. Надежды на спасение нет. В рассказе усматривается апокалипсический мотив духовной гибели. Интересным является тот факт, что в подобной ситуации герои М.М. Пришвина начинают поиск града Китежа и Бога. В повести «У стен града невидимого (Светлое озеро)», по мнению Т.Т. Давыдовой, М.М. Пришвин обходит пророческий пессимизм [*Давыдова*, с. 111]. Но в пространстве «нового реализма» «парк», соотносящийся с красотой садом, может коррелировать с «невидимым градом», смыкаясь с образом-двойником небесного пристанища. Обыгрывая нетождественность яви и мечты, идеала и действительности, топоним концентрирует в себе историческое прошлое и неопределенное будущее.

Под знаком лирической грусти Л.С. Петрушевская раскрывает ущербность людей с «глухими сердцами», обреченными на бытовые житейские коллизии, как-то: захват квартиры, имущественную тяжбу, сомнительную сделку («История живописца»). Ее героиням, говоря словами известного поэта, «тревожный» (то есть суетный, прозаический) «день приветен», но им «страшна ночь безмолвная», таящая в себе заряд для духовной работы мысли. Ночь воспринимается ими как опасная реальность, исключая одухотворенность человека. Персонажи волшебных историй боятся потерять дом, успокаиваются только в парке или сквере, лишь на время изолирующих их от тупиков бытового существования.

Усадебность — еще один семантический элемент образа «сада-парка» Л.С. Петрушевской, вносящий в текст целый тематический спектр: от «мысли семейной» до устроения вселенной и идеи соборности. Сокровенное видение паркового пространства с его аллеями, рощами, водоемами («поэзия садов», «поэзия усадебной жизни»), утраченное, но интуитивно найденное героями Л.С. Петрушевской,

еще задолго было представлено в творчестве С.Т. Аксакова, И.С. Тургенева, А. Фета, И.А. Бунина.

«Сад-город». Этот образ Л.С. Петрушевской, имеющий богатую литературную традицию, связан с жизнью, воплощенной в модели Города Света: «...Далекie шары, купола, возникли башни, сады, засверкали стеклянные грани домов, закрубились высокие фонтаны»; «веяли огромные флаги, доносилась веселая, смешная музыка»; «красавицы на башнях причесывали других красавиц»; «красивые кудрявые ворота, сплошь увитые розами»; «в <...> доме оказались деревянные, но как будто кружевные сквозные двери, а за ними был сад, потом опять цветы, колонны, башня, увитая листьями, потом солнечная поляна и замок: разноцветные стеклянные стены, мраморные ворота, фонтан в центре, заросли цветов как облака <...> пролетела розовая птичка <...> закачалась на ветке цветущего дерева» [*Петрушевская*, с. 84—85]. Город Света подобен «огражденной земле».

«Огражденная земля», которая появилась перед героем, утратившим чувство реальности происходящего, является важным для понимания авторской концепции мира. Дом феи отсылает читателя к парадигме «запертый сад». В новом переводе И. Евса «Песни Песней Соломона» находим: «Запертый сад — невеста моя. На нем тайны печать: и днем не найти с огнем». В Священном Писании этот образ «характеризует совершенную непорочность, чистоту и целомудрие», «в духовном смысле — обилие добродетелей» [*Песнь*, с. 31, 152]. Аллегорический образ феи, созданной Л.С. Петрушевской, близок образу Богородицы. В бытийную жизнь человека, претерпевающего страдания, как будто случайно включен образ розы, появляющийся во многих волшебных историях писательницы. В христианской культуре цветок символизирует «совершенство», он, как правило, соотносится с образом Девы Марии. В соответствии с традицией «греховному состоянию человечества последовательно противопоставляется <...> век золотой — утопия естественной природной жизни, когда люди на земле выполняли свое естественное предназначение, не ведая неравенства, насилия, войн, злых вожделений и страстей» [*Забуборова*, с. 8]. Удивительно созвучной современной повести оказывается идея романа Гильома де Лорриса, Жана де Мена «Роман о Розе» (XIII в.) о «сфере духа, принадлежащего Богу», мысль о том, что «у Природы нет полной власти над человеком», хотя Л.С. Петрушевская не сильно

раздумывает над иерархией природных элементов. Город-сад, неоднородно отстаиваемый современным писателем как вариант утопической мечты о счастье и веры в будущее человечества и в ходе повествования перемещающийся в территорию смерти (пожар в квартале героев), подводит читателя к мысли не только о хаосе бытия, но и о настойчивом поиске счастья.

«Остров-сад», источающий ароматы. Такой символический смысл обнаруживает рассказ «Остров летчиков», в котором Л.С. Петрушевская создает современный образ «благословенного рая»: «Где-то в океане есть волшебный остров и на нем сад и дворец, и если пролетаешь над этой территорией, то сад пахнет на десять километров вверх» [Петрушевская, с. 228]. Экзистенциальная устойчивость в волшебных историях предполагает отсылку к тексту «Песни Песней Соломона»: «Поднимись, ветер, — с севера, и принеси с юга, повея на сад мой, — и польются ароматы его!» [Песнь, с. 99]. В.В. Розанов в предисловии к переводу этой книги Абрамом Эфросом поднимал вопрос о передаче подробностей первоисточника, указывая на «вечную ароматичность» сада в «Песни». Рассуждая о благовании, философ вспоминает: «Мне как-то пришлось прочесть, что нет ничего обыкновеннее на улицах Иерусалима, как увидеть жителя <...> спешно идущего, который держит в руках цветов и постоянно подносит его к носу». Итак, «Бог создал мир пахучим» («Имя твое как разлитое миро») [Песнь, с. 172].

Жанровая синкретичность текстов Л.С. Петрушевской позволяет создать авторскую антиномию «там — здесь» с важной функцией аромата цветка: розы, тюльпаны, пионы, ромашки, васильки, настурции не благоухают для ряда героев, живущих прозаическими земными страстями, следовательно, в земном своем воплощении цветы лишены сакральности. Автор не создает сложного сюжетного решения. Но приметен образ летчика, оказавшегося во власти запахов облака в небе, по возвращении на землю возделывает свой сад, надеясь приблизиться к «нежным, сильным» ароматам, внутренне перерождающим человека, жаждущего душевного равновесия и успокоения. Детально проработанный в небе образ сада появляется на земле и получает бытийное звучание: «Из-за ограды выглядывали удивленные соседи, все бабочки округи порхали над крошечным садом летчика, и вообще обстановка сильно напоминала сон, потому что этот клочок земли

нестерпимо благоухал» [Петрушевская, с. 237]. Создается впечатление, что Л.С. Петрушевская испытывает героя, предоставляя ему шанс реконструировать мироздание через чувственное ощущение, которое, по мнению В.В. Розанова, сакрально: «<...> отношение через обоняние гораздо ближе, теснее, интимнее, чем отношение через зрение» [Песнь, с. 172—173].

Таким образом, многозначный образ сада, созданный в рассказах и повестях Л.С. Петрушевской, в символическом подтексте обнаруживает связь с темой потерянного рая, мотивами, отражающими мечту героев о саде-рае на земле. Выбор автором жанровой формы, тематики обусловлен неразрешимостью бытийного конфликта, уходящего корнями в библейское время. Детали, раскрывающие смысл образа, с учетом их последовательного анализа, могут быть отнесены к архетипическим значениям леса, замка, дворца и т.д., но при любом раскладе семантика библейских, мифологических образов обладает первичным статусом и формирует полисемантическое поле образа сада Л.С. Петрушевской, которая помещает лексему «сад» в новую жанровую ситуацию.

### *Список литературы*

1. Блейк У. Песни Невинности и Опыта / пер. С.А. Степанова. СПб.: Азбука, 2000.
2. Воронина О.Ю. Волшебная сказка за гранью добра и зла // Современная русская литература: 1990-е гг. — нач. XXI в. СПб.: Академия, 2005.
3. Давыдова Т.Т. Русский неореализм. Идеология, поэтика, творческая эволюция. М.: Флинта: Наука, 2005.
4. Забабурова Н.В. Средневековый французский «Роман о Розе»: его история и судьба // Гильом де Лоррис, Жан де Мен. Роман о Розе. Ростов н/Д.: Югпродторг, 2001.
5. Липатова С. «Вертоград заключенный» Никиты Павловца. URL: <http://pravoslavie.ru>
6. Мауткина И.Ю. Историческая поэтика британской сказки и литературные сказки О. Уайльда: автореф. дис. ... канд. филол. наук. В. Новгород, 2006.
7. Песнь Песней Соломона. М.: Эксмо, 2007.
8. Петрушевская Л.С. Город Света. СПб.: Амфора, 2005.

9. Родионова А.В. Путь Бориса Пастернака к «Доктору Живаго»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Смоленск, 2002.
10. Токарева Г.А. Образы сада и леса в мифосистеме У. Блейка // Вестник ГГУ. Сер. Гуманитарные науки. 2003. № 2. С. 237—246.

## **1.2. Интертекстуальность «сказочного текста»: повесть «Город Света»**

Повесть Л.С. Петрушевской «Город Света», впервые появившаяся в печати в 2003 г., отнесена автором к разряду «волшебных историй». Супружеская пара Татьяна и Валерий, их сын Кузя и бабушка Елена — семья, так или иначе олицетворяющая жизнь. Мальчик наивно, бабушка рационально привносят в жизнь добро. Сказочные герои появляются в главе «Сирень и Топор»: первая — фея, второй — колдун. Добрая волшебница «старалась навести порядок в своем хозяйстве <...> и вот теперь <...> уже пора было лететь в свой Город Света за новыми силами». Злорадный старожил планеты Земля Топор «всячески портил жизнь здешним обитателям», знал тайны человеческой души: «не надо вмешиваться в жизнь людей, пусть делают, что им хочется, и тогда они с успехом сами друг друга переколотят и перебьют, и это и есть полная свобода и равенство, то же самое и братство» [Петрушевская, 2005, с. 11, 12]. Герой вынашивает идею об уничтожении человечества. Колдун прибыл с холодной планеты Черная Грязь — псевдоцивилизации, которая аллегорически отсылает читателя к философской категории «Зло» (пожилой «мамаше» Топора, — указывает автор, — «исполнилось дикое количество веков»). Атлантида, упоминаемая Л.С. Петрушевской как указание на глобальную катастрофу, выстраивает нарративное пространство повести с двойной событийностью. Мифологическое событие выполняет функцию сказочного обвинения: «И жирные, заевшиеся страны с умеренным климатом должны провалиться в пучины вод морских!» Согласно философским диалогам Платона, затрагивающим тему могущественного царства, представление об Атлантиде несколько иное: «<...> В продолжение многих поколений, покуда не истощилась унаследованная от бога природа, правители Атлантиды повиновались законам и жили в дружбе со сродным им божественным началом: они блюли истинный

и во всем великий строй мыслей, относились к неизбежным определениям судьбы и друг к другу с разумной терпеливостью, презирая все, кроме добродетели, ни во что не ставили богатство и с легкостью почитали чуть ли не за досадное бремя груды золота и прочих сокровищ. Они не пьянели от роскоши, не теряли власти над собой и здравого рассудка под воздействием богатства, но, храня трезвость ума, отчетливо видели, что и это все обязано своим возрастанием общему согласию в соединении с добродетелью, но когда становится предметом забот и оказывается в чести, то и само оно идет прахом и вместе с ним гибнет добродетель. Пока они так рассуждали, а божественная природа сохраняла в них свою силу, все их достояние <...> возрастало. Но когда унаследованная от бога доля ослабела, многократно растворяясь в смертной примеси, и возобладал человеческий нрав, тогда они оказались не в состоянии долее выносить свое богатство и утратили благопристойность. Для того, кто умеет видеть, они являли собой постыдное зрелище, ибо промотали самую прекрасную из своих ценностей; но неспособным усмотреть, в чем состоит истинно счастливая жизнь, они казались прекраснее и счастливее всего как раз тогда, когда в них кипела безудержная жадность и сила. И вот Зевс, бог богов, блюдущий законы, хорошо умея усматривать то, о чем мы говорили, помыслил о славном роде, впадшем в столь жалкую развращенность, и решил наложить на него кару, дабы он, отрезвев от беды, научился благообразию» («Критий») [Платон, с. 501—507]. Экскурс в философские изыскания напоминает о фундаментальных идеях древнегреческого мыслителя, в частности, интересен его тезис о дуализме души: человеческая душа состоит из благого и злого начала. Мотив завоевания, отразившийся в диалогах Платона («На этом-то острове, именовавшемся Атлантидой, возникло удивительное по величине и могуществу царство, чья власть простиралась на весь остров, на многие другие острова и на часть материка, а сверх того, по эту сторону пролива они овладели Ливией вплоть до Египта и Европой вплоть до Тиррении. И вот вся эта сплоченная мощь была брошена на то, чтобы одним ударом свергнуть в рабство и ваши и наши земли и все вообще страны по эту сторону пролива») («Тимей») [Там же], служит смысловым дополнением к сказочному повествованию писательницы, создает новый смысловой корпус. Погибшая цивилизация в повести Л.С. Петрушевской — грустное наблюдение над смертью, рождающее

новую модель брэнного жизненного движения и саморазрушения <sup>1</sup> человечества (ср. с образом Атлантиды у И.А. Бунина).

Определив причину возможных радикальных изменений в мире цивилизованных людей, автор обращается к другому мифологическому источнику. В главе «Нашествие» героиня видит сон: яйцо, являющееся декорацией наяву, лопается, и оттуда выливается грязь шевелящимися черными веревками, которые мгновенно оплетают тело: «Она зажмурила глаза, чтобы не видеть, как вокруг плещутся живые кнуты <...> Какая-то была статуя такая же, два голых человека стягивали с себя прилепившихся змей, вспомнила она, только статуя была белая. Лаокоон, оплетенный змеями <...> Я вроде них...» [Петрушевская, 2005, с. 80]. Этот эпизод вступает в интертекстуальные связи с древнегреческим мифом о жреце Аполлона, который противился вводу деревянного коня греков в город. Смерть Лаокоона и двух его сыновей была расценена троянцами как знамение, требующее взять дар греков, что описал Вергилий во второй книге «Энеиды»: «<...> Новый ужас объял потрясенные души троянцев: Все говорят, что не зря заплатил за свое злодеянье Лаокоонт, который посмел копьём нечестивым Тело коня поразить, заповедный дуб осквернить. Люди кричат, что в город ввести нужно образ священный, Нужно богиню молить» [Вергилий]. По той же сюжетной схеме разворачивается действие у современного автора. Инсценирована своеобразная интервенция змей, с которыми борется героиня во сне и наяву. Вместо богов, которые в мифе наслали на жреца гадов, в повести действует колдун. Переработанная римской литературой оптимальная ситуация завоевания оригинально переосмыслена Л.С. Петрушевской. Автор переключает внимание читателя из мифологической плоскости чуждой культуры в плоскость самобытную, истинно русскую с вполне ожидаемым отрицательным героем-колдуном и мотивом апокалипсиса. Апокалиптические приметы — темнота, лучик света, дым, пламя — связываются с библейским мотивом потопа. Инстинктивно тянувшись к добру герои повести остаются живы.

Имя собственное «Топор» имеет несколько значений. Лишая этот инструмент силы оберега, исключая его из разряда «отгонных» средств против нечистой силы, автор создает симптоматичный образ-предмет, способствующий проявлению насилия, в чем топор оказывается созвучным орудию убийства Раскольников: «Боже! — воскликнул

он. — да неужели ж, неужели ж я в самом деле возьму топор, стану бить по голове, размозжу ей череп... буду скользить в липкой, теплой крови, взламывать замок, красть и дрожать; прятаться весь, залитый кровью... с топором... Господи, неужели? Он дрожал как лист, говоря это» [*Достоевский*, с. 692].

В современной повести воплотились мировоззренческие принципы Ф.М. Достоевского, близкая писателю идея братства, жертвенности, которую Л.С. Петрушевская пунктирно формулирует в предисловии к книге «Маленькая девочка из «Метрополя»: «Сюжеты-то повторяются. Потому что насилие судьбы над человеком повторяется» [*Петрушевская*, 2006, с. 13]. В данном случае под насилием подразумевается максимальная концентрация жизненных обстоятельств, связанных с надвременной природой конфликта человека и Рока.

Обретший в современной литературе архетипичность образ топора как орудие расправы над человеком встречается в «сказочке» (авторское определение жанра) постмодерниста В.О. Пелевина «Колдун Игнат и люди». Герой сталкивается с идеологическим насилием, не объяснимым с помощью привычных категорий: «Игнат поднял голову. Вошли какие-то мужики в овчинах, пряча за спины ржавые большие топоры... — Вот, — стесняясь и переминаясь с ноги на ногу, отвечали мужики, — убить тебя думаем. Всем миром решили. Мир завсегда колдунов убивает» [*Пелевин*, с. 9]. Возможно, по этой причине одного из персонажей — протоиерея — писатель называет по-латыни «Арсеникум» («мышьяк»), выстраивая дополнительную ассоциативную цепь, проясняющую семантику ироничного сказочного пространства текста. Колдун В.О. Пелевина и колдун Л.С. Петрушевской — антиподы, наталкивающие на философские раздумья о природе жизнестроительства: «Мир, мир... — с грустью подумал Игнат, растворяясь в воздухе, — мир сам давно убит своими собственными колдунами» [*Пелевин*, с. 9]; «Они обернулись и увидели маму, стоящую внизу в грязи по колено, оплетенную какими-то черными лентами» [*Петрушевская*, 2005, с.80]. Абсурдные религиозные опусы персонажей В.О. Пелевина не имеют ничего общего с преодолением душевной хвори общества. Но у Л.С. Петрушевской путь возрождения человека видится в следовании благим помыслам.

Знакомые житейские обстоятельства перестают звучать обыденно, и через мифо-сказочную канву проступает трагическая реальность,

диктующая персонажам способ выживания. Фея Сирени прибыла на Землю в виде яркого луча, белого пятна. По народным поверьям, сирень пробуждает прошлую жизнь. Этот образ связан с миром и гармонией. Цветок старинных дворянских гнезд имеет прямое отношение к сохранению культурной памяти, что воплощено в поэтических текстах. В одноименном стихотворении Б.Л. Пастернака сирень проглядывает сквозь легкую зарисовку спокойной усадебной жизни, воплощая красоту русского быта:

И чуть наполняет повозка  
Раскатистым воздухом свод, —  
Лиловое зданье из воска,  
Из облака вставши, плывет...

Сирень у В.В. Набокова заставляет его лирического героя вспомнить былую молодость, обретающую зыбкие очертания:

И опять на листья без дыхания  
Пали грозди смутной чередой.  
Безымянное воспоминанье,  
Не засни, откройся мне, постой...

Для реалиста XX в. А.И. Куприна малая родина — Гатчина — не мыслится без лирической миниатюры — описания цветения душистого кустарника, сопряженного с идеей обновления: «Но благоухает сирень, обещает весну и так сладко, сладко обонять нежный запах и думать о том, что вот уже прошла зима и цветут деревья в радостном блаженстве материнства...» Врубель в знаменитом полотне 1900 г. живописал «лиловый сумрак» недолговечной жизни сирени. Художник, увидев в цветке живую душу, слил ее воедино с ликом робкой девы. Пьянящий куст вдохновил С.В. Рахманинова на создание музыкального шедевра («Сирень» ор. 21, по. 5), отличающегося особым сочетанием звуков, передающем и упоительный запах, и грусть, и ощущение буйства жизни.

Как можно заметить, образ волшебницы Л.С. Петрушевской вобрал в себя множество смыслов. Сказочный персонаж пытается изменить утилитарный мир людей, разорвать привычную для них цепочку жестко рациональных отношений. Сирень-спаситель не является идеальным героем. Она не способна вместить в себя беспорядочное мно-

гозвучие мира. В широком философском аспекте семантический уровень образа Сирени в повести проясняется в контексте вечной проблемы враждебности мира по отношению к добру, воспринимаемому людьми как глупость или наивность (в этом смысле интересен рассказ Т.Н. Толстой «Соня»). Сказочный образ Л.С. Петрушевской соседствует с мотивом плача, стенания. Примечательно, что еще Овидий в книге «Метаморфозы» описал превращение нимфы Сиринокс в «болотный тростник» сирени, испускающий на ветру жалобные звуки. Две жемчужины — слезы феи, упавшие в песок, которые нашел малыш Кузя и отдал бабушке, олицетворяют счастливый случай, избавляющий героев от страданий.

Образ застывших слез появляется в сказке Г.Х. Андерсена «Последняя жемчужина». Ангел-хранитель родившегося дитя, разговаривая с Гением семейного уюта, стоявшим у изголовья кровати младенца, выясняет, что в венце земных благ ребенка (здоровье, богатство, счастье, любовь) отсутствует одно сокровище — последняя жемчужина. Херувим приводит Гения к гробу умершей женщины: «— Она тут! — сказал ангел-хранитель и указал на фигуру, сидевшую в углу. На том самом месте, где когда-то сиживала, бывало, при жизни мать семейства, окруженная цветами и картинами, откуда она, как благодетельная фея домашнего очага, ласково улыбалась мужу, детям и друзьям, откуда она, ясное солнышко, душа всего дома, разливала вокруг свет и радость — там сидела теперь чужая женщина в длинном одеянии. То была скорбь; теперь она была госпожой в доме <...> По щеке ее скатилась жгучая слеза и превратилась в жемчужину, отливавшую всеми цветами радуги» [Андерсен, с. 47]. В жемчужине скорби Г.Х. Андерсена причудливо сплетаются социальное и религиозное, рациональное и чувственное, подчеркивающие нюансы земной жизни человека: «Она еще ярче оттеняет блеск и красоту других. Видишь в ней сияние радуги — моста, соединяющего землю с небом?» [Андерсен, с. 47].

Внимание Л.С. Петрушевской не концентрируется на антиномии «явь — вымысел» или «идеализм — материализм», «религиозность — безбожие». Автор сталкивает добро и зло в новой жанровой ситуации, усматривая в чуде — существовании Города Света — истолкование абсолютной истины. Оказавшись в городе феи, ребенок увидел шары, купола, башни, сады, сверкающие грани стеклянных домов, фонтаны, чего нет в реальной жизни «дурачка» (вариант мотива юродства).

В городе герой видит страшный сон: «<...> то войны и сражения, а то голод, тьму, казни, когда людей прибывали к столбам <...> потом он видел, как львы валят и грызут женщин, детей и стариков в каких-то специальных цирках <...> огромные, как грозовые облака, грибообразные взрывы, людей, которые обращались в тени на камне...» [Петрушевская, 2005, с. 89—90]. Здесь иносказательно говорится о драматических страницах истории, о чем четырехлетний ребенок не может знать, но они его пугают. Говорящий кот Мельхиор со своим хозяином получают от волшебницы своеобразный онирический урок, в котором им предстоит когда-нибудь разобраться («Я вернусь... Ты меня дождешься», — обращается Сирень к мальчику). Причины, которые довели людей до такого состояния, автор видит в бесконечных каждодневных грехах людей.

Создавая волшебную повесть, Л.С. Петрушевская не стремится к фактографии. Она далека и от мысли о назидательности. Сказки для взрослых событийны в нескольких планах и с этой точки зрения включаются в большое «текстовое» пространство, лежащее за пределами самого текста писательницы. Для адекватного их восприятия и истолкования от читателя требуется «фоновое знание», позволяющее включить отдельное произведение в порой неожиданные интертекстуальные связи. Любое иное прочтение текстов Л.С. Петрушевской останется «незавершенным». Но что-то от сказки сохраняется неизменным у Л.С. Петрушевской, и это очень важно для определения авторской позиции: сказка «всегда требует хорошего конца» [Петрушевская, 2006, с. 18].

Эксперименты Л.С. Петрушевской в жанре современной литературной сказки продолжают в рассказе «Новые приключения Елены Прекрасной», «История живописца», «Королева Лир», «Девушка нос», «Верб-хлест», где возрождаются традиции, в частности, лубка, элементы и мотивы русской и европейской литературы. Преображение человеческого мира Л.С. Петрушевская мыслит через волшебство, подразумеваемая под ним возможность человека воплощать разумное и доброе. Взрослые сказки писателя невозможно назвать беспомощными. Истории фабульны, с яркими, часто узнаваемыми, но существенно трансформированными образами и переработанной символикой. Огонь, солнце, яйцо, бабочка, жаба, свет, тьма оказываются связанными с эстетическими принципами символизма и фольклорными представлениями. Жанровый модус определяет когнитивно-семантический

аспект текста. Моделируя жизнь персонажей, автор актуализирует этическую парадигму волшебного повествования. Мотивы красоты, войны и агрессии, поиска счастья и смысла жизни, потопа, апокалипсиса помогают выявить в ее текстах ведущую мысль, мысль о том, что упадок культуры связан со смертью человечества; культура нуждается в спасении. Л.С. Петрушевская раскрывает драматизм внешнего и внутреннего конфликта современных изгоев-мечтателей, оказавшихся в нравственной оппозиции с различными представителями социума. Необходим герой-спаситель, человекобог, обладающий качествами Иисуса Христа, одно из которых — самоотречение во имя торжества добра и справедливости.

### *Список литературы*

1. Андерсен Г.Х. Сказки. М.: Литература, 1998.
2. Вергилий. Энеида. Книга Вторая. URL: <http://ancientrome.ru/antlitrv/vergily/eneida/kn02f.htm>
3. Громова М.И. Русская драматургия конца XX — начала XXI века. М.: Флинта, 2005.
4. Достоевский Ф.М. Белые ночи. Бедные люди. Преступление и наказание. Ч. 1. Гл. 5. М.: Аст: Астрель, 2002.
5. Пелевин В.О. Все рассказы. М.: Эксмо, 2010.
6. Петрушевская Л.С. Город Света. СПб.: Амфора, 2005.
7. Петрушевская Л.С. Маленькая девочка из «Метрополя». СПб.: Амфора, 2006.
8. Платон. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1994.

### **1.3. Функции аллюзий в рассказе «Порыв»**

Аллюзия представляет собой феноменальное явление художественной литературы, исследование которого указывает на существование в произведении глубинного смыслового плана как результата функционирования скрытых или явных отсылок автора к другим текстам.

Ассоциативно-метафорические поля, созданные и вписанные современными прозаиками (преимущественно русскими постмодернистами) в ткань художественного произведения, в основном деконструируют вечные проблемы. Известно, что деконструкция, этот

основной прием эпохи постфилософии, постструктурализма, основывается на переоценке всех ценностей, для нее истина не существует, допускается только релятивистское понимание истины. Процедура деконструкции, производимая в текстах постмодернистов, направлена на создание неких смысловых полей, носящих характер интеллектуальной игры. Проза Л.С. Петрушевской словно балансирует между приемами деконструкции (разоблачение любых устойчивых представлений, имеющих долгую традицию) и конструктивной цитатностью, нацеленной на утверждение жизни как блага.

Проза Л.С. Петрушевской содержит элементы, как бы цитирующие шедевры русской и европейской литературы, но они обнаруживают при этом собственную полифоническую природу. Писательница, как отмечено ученым, «творчески переосмысливает известные тексты» [Михина, с. 17]. Изучение драматургии Л.С. Петрушевской также не обходится без анализа цитатного компонента ее пьес. Исследователи выявляют в них игровой способ организации мира, придающий бытовым реалиям универсальный контекст [Каблукова], связь современного текста с известными литературными памятниками [Прохорова]. Подчеркиваются черты типологической близости между поэтикой А.А. Ахматовой и Л.С. Петрушевской (рассказы «Скрипка» (2002), «Колыбельная птичьей родины» (2003), «Нагайна» (2002), «Доченька» (2002), «Измененное время» (2005), «Две души» (2005) [Прохорова, с. 26—27]. Таким образом, анализ прозы Л.С. Петрушевской в аспекте ее интертекстуальности открывает большие возможности.

Рассказ «Порыв», входящий в сборник Л.С. Петрушевской «Черная бабочка» (2008), являет собой уникальный для исследователя текст, «втянувший» в себя «литературное прошлое» [Ерохина]. В данном произведении обнаруживается скрытая аллюзия на известное стихотворение А.А. Ахматовой «Песня последней встречи» (1911) [Ахматова, с. 28]. Идентификация аллюзии в тексте связана, во-первых, с аналогичной предметной ситуацией, ее кульминационным моментом, во-вторых, с типом лирической героини; в-третьих, с авторским указанием на «гениальное произведение». Ахматовская аллюзия репрезентируется через прием детализации от «большого спекшегося рта» до «ступенек». Первый элемент связан с ахматовским принципом «мимического движения губ», передающим эмоции через артикуляцию, о чем писал Б.М. Эйхенбаум. Переход «от узкого положения губ к широкому их

раскрытию» [Эйхенбаум, с. 34, 35] ученый считает признаком, увеличивающим эмоциональную выразительность поэтического слова А.А. Ахматовой. В рассказе Л.С. Петрушевской эта особенность поэтической речи «материализована», воплощена в сильном душевном напряжении, выражающемся через лексику «порыв». Другая деталь входит в группу «мелочей», раскрывающих тайную психологию персонажа. Авторский выбор узнаваемых подробностей намекает на присутствие в тексте рассказа «чужого слова».

К основным уровням влияния «Песни последней встречи» на рассказ «Порыв» относятся:

- 1) сюжетопостроение, имеющее ключевые точки события;
- 2) композиция, центром которой является образ безответной любящей женщины как объект авторского изображения;
- 3) характерология, создаваемая через прием детализации.

Рассмотрим названные аспекты взаимодействия двух текстов.

Стихотворение А.А. Ахматовой, как сжатый роман о душевном потрясении женщины, где описание почти лишено ярких, кричащих красок, Л.С. Петрушевской было прочитано творчески. Ее рассказ отсылает к сюжетному пунктиру истории прощания лирической героини А.А. Ахматовой с любимым человеком, наследуя его основные мотивы: безответной любви, измены, бытия, имеющего трагический смысл.

Аллюзия на ахматовское стихотворение акцентирует житейскую грань концепта «любовь». Характерные семантические доминанты рассказа перекликаются с происшествием из стихотворения. Случай «Порыва» обрисован автором знаковыми деталями в духе акмеистических установок: «Она (Дарья, главная героиня. — *О.С.*) незапланированно, *без звонка* (здесь и далее курсив наш. — *О.С.*), бежала ему сообщить, что на ближайшие двадцать четыре дня они свободны <...> Очень быстро, схватив тачку, Даша оказалась у *знакомого дома*... Однако, порывшись в сумке перед дверью, она обнаружила, что у нее *нет ключа!*.. Однако же теперь она стояла *под окном недоступной квартиры*, Алешенька (любимый человек героини. — *О.С.*) еще не пришел <...> Быстро и аккуратно, не оглянувшись, она цап-цап и взвилась на балкон второго этажа.. и оказалась у *входа в квартиру* <...> Она вошла <...> Стоял аккуратный приоткрытый чужой чемодан, на тумбочке лежала дамская сумочка, но *постель!*» Предметную ситуацию стихотворения в ее кульминационном прочтении Л.С. Петрушевская не изме-

няет. Писательница вносит некоторые сюжетные дополнения и производит замену фоновых, психологически значимых реалий, играющих скрытую сюжетообразующую роль. Автор дописывает развязку классического сюжета — герои становятся супругами. Современная героиня не видит в измене причины, препятствующей ее браку. Однако жизненная исчерпанность ахматовского сюжета осознается и акцентируется Л.С. Петрушевской в концовке рассказа, напоминающей эпилог: «Она поняла, что Алешенька предусмотрительно запер дверь изнутри... боясь, что придет она, Дарья! Да: и куда делся ключ, кто снял его со связки? Когда? Но об этом она никогда не спрашивала своего мужа, никогда в жизни» [*Петрушевская*, с. 23—24, 26]. Фабула ахматовского стихотворения, как заранее заданная известным источником, «обращается» иными подробностями, и речь идет уже о другом сюжете, новом художественном рассказе.

Мотив неизбежного предательства, уничтожающего человека во все времена и поражающего женщину своим равнодушием, роднит детали из современного рассказа с ахматовскими:

*Только в спальне горели свечи  
Равнодушно-желтым огнем. (курсив наш. — О.С.)*

Поэтическое высказывание перекликается с откровенным изображением сексуальной практики в рассказе: «следы... побоища», «как бы засморканное полотенце» и «бледно улыбающийся Алешенька, сидящий в углу». Мотив мужского равнодушия приобретает черты карнавальности, а натуралистичность повествования, как и в начале двадцатого столетия, актуализирует мотив мужского нарциссизма. Ахматовские строки о шепоте деревьев подвергаются деконструкции и лишаются трагического звучания: Дарья с Алешенькой едут в дачный домик. В интерпретации Л.С. Петрушевской бытие женщины определяет любовь как безусловный рефлекс.

Намек на присутствие в рассказе ахматовского лирического сюжета приобретает символическое значение и выявляет авторскую точку зрения на житейскую проблему. Женская самоотдача — это многовековой инстинкт, не имеющий отношения к духовной составляющей лирической героини начала XX в. Таким образом, выявление интенции автора, его точки зрения и идеи оказывается возможным благо-

даря аллюзии на творчество поэта. Событийная основа рассказа так или иначе предопределяется ахматовским текстом, который редуцирован. Ситуация предательства со стороны дорогого человека является для «Порыва» инвариантной структурой, порождающей микрорассказ, состоящий из мотивов случайной встречи и измены. Ахматовский мотив последней встречи трансформирован в мотив прощения.

Образ женщины, страстно ищущей взаимной любви, является доминирующим объектом осмысления в рассказе, композиционно соединяющим лирические эпизоды и поданный через описание бытового драматизма существования. Ракурс изображения жизни главной героини определяет архитектуру авторского повествования. Лирико-эпическое начало рассказа реализует проблемный аспект темы: «Гордый, гордый, измученный борец за свою любовь, чего она только не вытворяла!.. И через что только эта любящая не прошла...» [Петрушевская, с. 21]. Эпизод незапланированного визита Дарьи в квартиру любимого человека описан в напряженном драматическом ключе и сообщает о том, что «у Алешеньки <...> была женщина». Лирический компонент связан с фигурой ахматовской героини: «ринулась вон». Названные эпизоды «Порыва» создают цельный образ страдающей героини, организуя повествование вокруг нее. Логика построения каждого из трех эпизодов различная. Композиционная схема [Николаев] рассказа будет выглядеть так:  $A + (B + A2) + (B + A3)$ , где группа  $A$  — комментарий автора, группа  $B$  — действие персонажа. Элементы авторского комментария построены по логике, отсылающей к Серебряному веку с его идеалами, т.е. по сферическому принципу (поиск — порыв — поиск), в то время как элементы  $B$  обнаруживают перспективу (визит — бегство — поездка). Аллюзия раскрывает закодированную авторскую позицию: женское одиночество вечно.

Антитеза как композиционный принцип рассказа обнаруживается при сопоставлении указанных эпизодов рассказа с фабулой стихотворения. Заданная автором иерархия выявленных нами фрагментов, среди которых особо отмечается аллюзийный, составляет основу композиции повествования «Порыва».

Известен прием «художественного хроматизма» в поэзии [Никитина, Шувалов, с. 51], понимаемый как повторение в различных местах текста одинаковых лексических единиц. Однако композиционная функция

данного приема — создание целостного эмоционального впечатления — прослеживается и в прозаических текстах, как, например, в рассказе Л.С. Петрушевской. Повтор слов «дом», «домик», «дача», «квартира», «спальня» композиционно скрепляет рассказ, придает ему черты, присущие лирическому стихотворению.

Обнаруживается и другой, мотивный, принцип построения текста, который раскрывает проблемно-тематическую универсальность аллюзивного поля «Порыва». Композиционной акцентностью в рассказе обладает максимально напряженный сюжетный момент — уход героини из дома, передающий имплицитный смысл — мотив одиночества.

Расположение текстового материала у Л.С. Петрушевской определяется жанровой спецификой рассматриваемого рассказа, его новеллистичностью. Внутренняя связь частей текста подчинена авторской мысли о судьбе женщины, сочетающей разные модусы — лирико-драматический и иронический.

Композиция «Порыва», формируемая аллюзией на известный текст, обусловлена образом современной женщины, доминантой которого выступает эмоционально-психическое содержание, что отражено и в заглавии произведения. Особенности нарратива с субъектной организацией текста, в центре которого — волнующая читателя судьба, лирически осмысленный образ героини, углубляют переживание «последней встречи» с дорогим человеком. Оказавшись в условиях современных реалий, тема бесприютности одинокой женщины чрезвычайно уплотняется благодаря лейтмотивному использованию слово-образа «порыв».

Л.С. Петрушевская рассказывает о приключении одинокой дамы, «внешне выглядевшей бедолагой», которая, как отмечено выше, восходит к типу лирической героини А.А. Ахматовой с ее безответной любовью, не находящей понимания у возлюбленного и страдающей от этого. Лирический образ, созданный предшественницей, Л.С. Петрушевская осмысляет по-новому. Динамический способ подачи деталей рассказа вторит поэтике «Песни последней встречи». К их числу относятся:

- спальня/дом;
- перчатка/рука;
- ступеньки лестницы в подъезде дома.

Фраза «*Постель* являла собой полуостывшее поле битвы» косвенно соотносится с целой строфой «песни»:

Я взглянула на *темный дом*,  
Только в *спальне* горели свечи  
*Равнодушно-желтым огнем*.

Воздействие ахматовского слова на современное произведение обнаруживается в использовании исповедального мотива ухода из дома как расставания с любимым человеком навсегда. К финалу рассказа мотив сиротства исчезает: обманувший женщину человек становится ее супругом.

Современный противоречивый женский образ сочетает в себе и решительность, и житейский ум, и ахматовскую преданность мужчине, несмотря на сюжетный «зигзаг»: «Итак, у Алешеньки только что была женщина... Не помня себя от гнева, полная отвращения и страдания, наша Дарья, забыв обо всем, ринулась на эту кухню и закатила Алешеньке истерику...» Однако, твердо стоящая на ногах, уверенная в себе, несмотря ни на какие обстоятельства, прагматичная женщина удовлетворяет эмоциональную потребность. Доказательством этого выступает ироничная ремарка автора: «Она зачем-то обращалась за утешением к своему *любимому* мужу, который ей только что изменил с другой!» [Петрушевская, с. 25, 21].

Дважды автор акцентирует нервное движение рук героини и более двух раз описывает ее душевное состояние: «Затем она повернулась, застонала и ринулась вон. Она *бежала сломя голову*, не различая сквозь слезы *ступенек*, она выскочила на дорогу чуть ли не под автобус, раздался визг тормозов, но она промчалась дальше как вихрь, спасаясь, понеслась среди домов напрямик, вылетела на магистраль...» [Петрушевская, с. 21]. Данный фрагмент словно возрождает картину из ахматовского шедевра:

Так беспомощно грудь холодела,  
Но шаги мои были легки.  
Я на правую руку надела  
Перчатку с левой руки.

Показалось, что много ступеней,  
А я знала — их только три...

Заметим, ахматовская деталь («на правую руку надела перчатку с левой руки») трансформируется в значимую деталь повторяющегося движения руки: «Даша протягивала к нему (Алеше. — *О.С.*) руки», «стала ловить машину, тряся рукой и подпрыгивая». В «песне» речь идет о драматическом расставании близких людей, переходящим в трагизм:

Между кленов шепот осенний  
Попросил: «Со мною умри!..»

Я обманут моей унылой,  
Переменчивой, злой судьбой».   
Я ответила: «Милый, милый!  
И я тоже. Умру с тобой...»

В рассказе же происходит «снятие» трагизма ироничным комментарием: «Однако же, как оказалось, Даша выдала в этот момент свое самое *гениальное произведение*. Ни раньше, ни позже ни один текст такой силы не производила ее мятежная душа». Сопоставление мотивов истерии и «сочинительства» имеет неметафорическую природу. Переплетение известных обстоятельств с новыми, такими как арендованная квартира, дачный домик, «вякающий», а не говорящий Алешенька, имплицитно вводит в текст противопоставление образа лирической героини А.А. Ахматовой современному персонажу, не способному прикоснуться к бытийной глубине существования. Автор иронизирует над сложившейся ситуацией: «Добавочным призом в этой трагедии было не только то, что он (Алешенька. — *О.С.*) отключил свои телефоны, но и то, что дверь в квартиру была защелкнута на дополнительную кнопку...» [*Петрушевская*, с. 21, 26]. Дарья, как и ахматовская женщина, оказавшись в двусмысленной обстановке, не понимает свое состояние разлада с миром, но оказывается способной бороться за чувство. Это отличает ее от лирической героини А.А. Ахматовой. Однако, примиряясь с конфликтом, разрешая его молчанием, персонаж попадает в область комического, зеркально отражая ахматовскую героиню, утверждающую человеческий дух и нравственные ценности, сознательно обрекающую себя на страдание во имя высшей любви. Аллюзийный поэтический образ напоминает об архетипе женщины, участь которой — хранить домашний очаг и быть кроткой. Стремление поэта противопоставить свою героиню серости и обыденности заменяется у Л.С. Петруше-

ской на противоположное: Дарья — характерный типаж женщины 1990—2000-х годов, которая жаждет соответствовать стереотипу — приличная женщина имеет мужа. Понимание ахматовской женщиной диссонансов внешнего мира, внутренних перипетий, выразительно представленных в деталях — «беспомощно грудь холодела», «темный дом», — незнакомо Дарье. Современная женщина видит «шальную кнопку» внутреннего замка на двери и «смеется, рыдая», но ее образ, построенный по принципу антиномичности, утверждает противоположное эпохе серебряного века стремление к переоценке ценностей, равнозначной отказу от былых идеалов. По своей нравственной природе решение Дарьи (согласие на брак с «обманщиком») асимметрично действию лирической героини А.А. Ахматовой. Ахматовский эскиз внутреннего и внешнего облика любящей женщины, ее бунт против бытового понимания счастья в образе героини Л.С. Петрушевской обрачивается готовностью принять свою судьбу, но одновременно в ее поведении отмечается театральный жест против внешних препятствий. В рассказе «Порыв» аллюзия служит деконструкции концепта «любовь» в его прежнем понимании. У А.А. Ахматовой сердечное чувство представлено через драматическую коллизию как экзистенциальная эмоция. В рассказе же Л.С. Петрушевской прослеживается тенденция к изменению идеологических параметров — на смену «песне последней встречи» приходит эмоциональный жест — «порыв», лишаящий идею жертвенности сакрального значения.

### *Список литературы*

1. Ахматова А.А. Сочинения в 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1986.
2. Ерохина И. Гений и злодейство: Пушкинский подтекст в ахматовском «Реквиеме» // Вопросы литературы. 2006. № 4. URL: <http://www.magazines.russ.ru/voplit/2006/4/>
3. Каблукова Н.В. Поэтика драматургии Людмилы Петрушевской: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2003.
4. Михина Е.В. Чеховский интертекст в русской прозе конца XX — начала XXI века. Челябинск, 2008.
5. Никитина Е.Ф., Шувалов С.В. Поэтическое искусство Блока. М: Никитинские субботники, 1926.
6. Николаев А.И. Основы литературоведения // Николаев А.И. Основы литературоведения. Иваново: ЛИСТОС, 2011. URL: <http://www.listos>.

biz/филология/ Модель композиционной схемы рассказа «Порыв» построена на основе методологии выявления композиции художественного текста А.И. Николаева.

7. Петрушевская Л.С. Черная бабочка. СПб.: Амфора, 2008.
8. Прохорова Т.Г. Проза Л. Петрушевской как система дискурсов: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Казань, 2008.
9. Эйхенбаум Б.М. Анна Ахматова. Опыт анализа. Петербург: Петропечать, 1923.

## Практическое занятие

### *Черты волшебной сказки в рассказе «История живописца»*

1. Проследите связь названия рассказа с его проблематикой. Как в рассказе акцентируются сказочные мотивы?
2. Прокомментируйте «модель мира» автора-постмодерниста. Обратите внимание на следующие моменты:
  - изображение жизни «бедного художника» Игоря: дом — «берлога», «угол, каморка под лестницей», «логово»;
  - образ души «простодушного рисовальщика»;
  - функция «чуда», «чудесного холста и мольберта».
3. При анализе сюжета и жанра учитывайте:
  - характер основного конфликта;
  - «бытовую» и сказочную линии рассказа;
  - смысловые разветвления «истории художника»;
  - традиционный мотив встречи (со «Старым Товарищем» и Извосей);
  - мотивы творчества и волшебства.
3. Жанровая структура «волшебной истории» и авторская позиция, игра с жанровыми формами.

### Задания

1. Соотнести жанр «волшебной истории» с жанром сказки и «альтернативной» историей.

2. Прочитать главу о творчестве Л.С. Петрушевской в книге М.Н. Липовецкого «Русский постмодернизм» и составить тезисы, характеризующие эстетику русского постмодернизма.
3. С опорой на сведения, изложенные в настоящем пособии, подготовить развернутый рассказ о связях сюжета рассказа «История живописца» с литературной традицией.

### *Источники*

1. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Екатеринбург: УГПУ, 1997.
2. Людмила Петрушевская. Интервью // РБК-Daily. от 22.07.2010. URL: [http://www.bigbook.ru/articles/index.php?SHOWALL\\_1=1](http://www.bigbook.ru/articles/index.php?SHOWALL_1=1)
3. Людмила Петрушевская. Интервью // Эхо Москвы. 25.09.2012. URL: <http://www.radiomayak.ru/#!/person/show/id/1507/from/main>
4. Мехралиева Г.А. Литературная сказка в творчестве Л.С. Петрушевской: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Петрозаводск, 2012.
5. Невзглядова Е. Сюжет для небольшого рассказа // Новый мир. 1988. № 4. С. 256—260.
6. Осорина М.В. Секретный мир детей в пространстве мира взрослых. СПб.: Питер, 2008.
7. Петрушевская Л. Живой журнал. URL: <http://petrushevskaya.livejournal.com/36646.html>
8. Петрушевская Л.С. Город Света. СПб.: Амфора, 2005.
9. Петрушевская Л.С. Черная бабочка. СПб.: Амфора, 2008.
10. Петухова Е.Н. Чехов и «другая проза» // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и XX век. М., 1997. Вып. 9. С. 71—80.
11. Плотникова Е.А. «Настоящие сказки» Л.С. Петрушевской в контексте традиционной культуры. Йошкар-Ола: МГУ, 2011.
12. Прохорова Т.Г. Проза Л. Петрушевской как система дискурсов: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Казань, 2008.
13. Серго Ю.Н. Поэтика прозы Л. Петрушевской: Взаимодействие сюжета и жанра: дис. ... канд. филол. наук. Ижевск, 2001.
14. Славникова О.А. Петрушевская и «пустота» // Вопросы литературы. 2000. № 2. С. 47—61.
15. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997.
16. Черкашина С.П. Творчество Л.С. Петрушевской в мифопоэтическом контексте: дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2011.
17. Шкловский Е. Косая жизнь: Петрушевская против Петрушевской // Литературная газета. 1992. 1 апреля. № 14.

## ТЕМЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ

1. Элементы натурализма в прозе Л.С. Петрушевской.
2. «Рождественский рассказ» в малой прозе Л.С. Петрушевской.
3. Стиливая система Л.С. Петрушевской.

## КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Приемы художественного обобщения в прозе Л.С. Петрушевской.
2. Принципы художественной системы Л.С. Петрушевской.
3. Понятия «интертекста», «интертекстуальности» в современном литературоведении.
4. Архетипические образы и их функция в произведениях Л.С. Петрушевской.
5. Используя энциклопедию «Мифы народов мира», объясните значение образа «сад», «пещера», «град».
6. В чем особенность решения темы счастья в творчестве Л.С. Петрушевской?
7. Как вы понимаете выражение «модель мира»?
8. Какими приемами писательница изображает отчуждение людей друг от друга?
9. Опираясь на рассказы из сборника «Город Света», выявите образы и мотивы, раскрывающие нарушенные взаимосвязи человека с миром.
10. Создайте графическую форму «образ мира» в рассказе Л.С. Петрушевской «Королева Лир».
11. По утверждению исследователя Ю.Н. Серго, «сюжет в творчестве Л.С. Петрушевской оказывается одним из уровней, на котором не просто проявляется связь с традицией, но и существует своеобразный диалог, о чем свидетельствует, например, попытка дописать традиционный сюжет». Докажите справедливость данного высказывания, обратившись к рассказам из сборника «Черная бабочка».
12. На основании каких наблюдений ряд исследователей говорит о сходстве авторской позиции Л.С. Петрушевской и А.А. Ахматовой (Б. Кузьминский, Т.Г. Прохорова)?

13. Определите роль ассоциации в рассказах Л.С. Петрушевской. Отвечая на вопрос, вспомните о стихотворном принципе построения прозы писателя.
14. Будет ли верным утверждение о том что, создавая рассказы, Л.С. Петрушевская отдает предпочтение философскому сюжету, отказывая классическому событийному сюжету в способности передать сложные перипетии жизни? Ответ аргументируйте.
15. Как вы понимаете следующее суждение Н.Б. Ивановой о жанре антиутопии в творчестве Л.С. Петрушевской: антиутопия «вырастает из реально существующей тенденции к самоубийству общества»?
16. Познакомьтесь с «волшебными историями» Л.С. Петрушевской: «Новые приключения Елены Прекрасной», «Королева Лир», «Девушка Нос», «Принцесса Белоножка», «Принц с золотыми волосами». Какие трансформации известных сказочных сюжетов показались вам остроумными?
17. Чем объясняется ориентированность многих рассказов Л.С. Петрушевской на поэтику сказки?
18. В чем заключается процесс мифотворчества Л.С. Петрушевской (на материале «волшебных историй»)?

### *Литература*

1. Бак Д. О современной русской литературе // Культура. 2011. № 11. 7—13 апреля. URL: [http://bibliomaniya.blogspot.com/2011/04/blog-post\\_6978.html](http://bibliomaniya.blogspot.com/2011/04/blog-post_6978.html)
2. Давыдова Т.Т. Русский неореализм. Идеология, поэтика, творческая эволюция. М.: Флинта, 2005.
3. Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1997.
4. Лейдерман М.Н. Постреализм. Теоретический очерк. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет. Институт филологических исследований и образовательных стратегий УрО РАО «Словесник», 2005.
5. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература 1950—1990-е годы: в 2 т. М.: Академия, 2003.
6. Наринская А. Писатель разговорного жанра // Weekend. 23.04.2010. № 15. URL: <http://www.kommersant.ru/weekend/55460>
7. Нефагина Г.Л. Русская проза конца XX века. М.: Флинта, 2005.

8. Прохорова Т.Г. Проза Л. Петрушевской как художественная система. Казань: КГУ, 2007.
9. Рецепция современной прозы: критика и литература: мат-лы круглого стола от 21.05.2009. URL: <http://www.rsuh.ru/news.html?id=84672>
10. Русская проза конца XX века / под ред. Т.М. Колядич. М.: Академия, 2005.
11. Современная русская литература. Российская государственная библиотека / подгот. С.П. Бавин. URL: <http://www.rsl.ru/ru/s3/s331/s122/d1313/>
12. Цуркан А. Единство в многообразии, или народ избранный // Старое литературное обозрение. 2001. № 2 (278). URL: <http://magazines.russ.ru>
13. Эпштейн М.Н. Постмодерн в России: литература и теория. М.: ЛИА Р. Элинина, 2000.

## Глава 2

### ПРОЗА ЛЮДМИЛЫ УЛИЦКОЙ

#### ТВОРЧЕСКО-БИОГРАФИЧЕСКОЕ ДОСЬЕ

Людмила Евгеньевна Улицкая — писатель, сценарист, общественный деятель. Родилась в 1943 г. в г. Давлеканово Башкирской АССР. Дед по отцовской линии был «врагом народа», репрессирован в 1931—1941 гг. Окончила биологический факультет Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова по специальности «Генетик». Два года работала в Институте общей генетики АН СССР. Позже в течение трех лет заведовала литературной частью Камерного еврейского музыкального театра. Первые публикации появились в конце 1880-х годов. В начале 1990-х годов по написанным ею сценариям сняты фильмы «Сестрички Либерти», «Женщина для всех». Первое большое произведение, напечатанное в России, — повесть «Сонечка» (1995). Спустя год издается резонансная «семейная хроника» «Медея и ее дети», которая впоследствии удостоилась премии «Русский Букер». В 2001 г. Л.Е. Улицкая с романом «Казус Кукоцкого» стала победительницей «Русского Букера». Издано несколько сборников произведений — цикл рассказов «Девочки» (2002), «Люди нашего царя» (2005), книга рассказов и эссе «Священный мусор», собрание пьес «Русское варенье и другое» (2008). Сочиняет в свойственной современным авторам манере, сочетая в своем творчестве известный талант и плодовитость, о чем свидетельствуют не только рассказы, пьесы, но ее романы, такие как «Искренне ваш, Шурик» (2003), «Казус Кукоцкого» (2005), «Даниэль Штайн, переводчик» (2006), «Зеленый шатер» (2011) и др. Довольно успешный в коммерческом отношении сочинитель — ее книги издаются большими тиражами и охотно переводятся на иностранные языки.

Признано, что появление Л.Е. Улицкой в литературе выглядит случайно, хотя она лауреат различных премий, ее книги постоянно переиздаются, вызывая не только положительные отзывы, но и резкие критические оценки, не только литературные, но даже этические. Так, например, один из критиков о книге «Люди нашего царя» высказался, что в этой книге все соответствует правде, но какой-то

своеобразной, специфической, как в журнале «Мужское здоровье», где у героев нет иной проблемы, кроме белков и углеводов. У Людмилы Улицкой «проблема тоже одна — жизнь сломана зря. Складывается ложное впечатление, что это единственное сочетание ингредиентов. А между тем некоторые становятся знаменитыми писательницами...» [Комсомольская правда, 2005, 28 июля — 4 августа].

«Люди нашего царя» — это книга, состоящая из четырех отдельных сборников («Люди нашего царя», «Тайна крови», «Они жили долго...» и «Дорожный ангел») и собирающая в цельную картину осколками разбросанную жизнь людей, не похожих друг на друга. Не случайно ее предваряет эпиграф из Лескова: «Каких только людей нет у нашего царя!». Важнейшая тема книги связана с топонимикой Москвы, поэтому вниманию учащегося ниже предлагается материал, призванный более серьезно осмыслить эту тему.

## 2.1. Значение московских топонимов в сборнике «Люди нашего царя»

Проза Л.Е. Улицкой, в специфических, лишь ей присущих формах утверждающая жизненные ценности, отражает происходящие на наших глазах перемены в обществе, рисует восприятие городского пространства и особых проявлений душевной жизни городских жителей. В рамках заданной проблемы на ее связь с традициями классического реализма указывают Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий [*Лейдерман*, с. 522]. Л.Е. Улицкая создает образ человека нашего времени, показывает сложность его характера, неоднозначность его существования в смысловом поле «московского текста».

В предисловии к одному из сборников рассказов Л.Е. Улицкая признается: «Однажды обнаруживаешь, что тебя нет. Ты разбит на тысячу кусков... Зрение делается фасеточным, — в каждом осколке своя картинка...» [*Улицкая*, с. 7]. В приведенной цитате, кроме заявленной авторской позиции, точнее, декларации ее нарочитого отсутствия, речь идет о процессе создания текста, где каждая выделенная деталь говорит о власти обстоятельств, в которых существуют московские жители.

В романе «Казус Кукоцкого», названном журналом «Новый мир» (2000) «Путешествием в седьмую сторону света», а также в романе «Искренне ваш, Шурик», как и в малой прозе Л.Е. Улицкой, заданы

пространственные координаты: Московский университет, гостиницы «Москва», «Националь», Бутырский вал, Тишинский рынок, Трехпрудный и Дегтярный переулки, Солянский тупик, улицы Разина, Моховая, названы станции метро («Новослободская», «Октябрьская»), вокзалы. Московские реалии становятся не просто приметам московского топоса, а средством создания образных ассоциаций, которые заложены в городских топонимах, обретших для ее персонажей культурный, знаковый смысл. Приступим к их рассмотрению.

**Пименовская церковь.** В столичном пространстве Л.Е. Улицкой большое значение имеет связь с русской классикой, обращение к образам «маленького человека» Н.С. Лескова и Ф.М. Достоевского. Сборник рассказов «Люди нашего царя» открывается, как было сказано, эпиграфом из произведения Николая Лескова «Каких только людей нет у нашего царя!», выступающим в качестве смыслообразующего начала, диктующего прочтение постмодернистского текста. Сборник вступает в диалогические отношения с творчеством «насквозь русского» художника слова. Учет этого обстоятельства становится необходимым условием усвоения сюжетно-повествовательной основы книги.

Писательница заимствует у Н.С. Лескова (можно сказать, у всей русской классики) тему странничества. Она четко обозначена уже в первом рассказе сборника: «Шоссе протекало через тоннель, выдолбленный в горе перед первой мировой войной...» [Улицкая, с. 11] («Путь осла»). Узнается в этом «семантическое распутье» Н.С. Лескова, его хроникальная мозаичность и тяготение к историко-культурным аллюзиям, продиктованным исследованием русской жизни.

Сын Н.С. Лескова, оставивший воспоминания о своем отце, указывал, что его отцу до последних дней было дорого «широко эпопейное» полотно «Очарованного странника» [Гунн, с. 6—45]. Жизненный путь главного героя повести — Ивана Северьяновича Флягина, выступающего образцом национального характера, — представляет повод для суждений о вечном и быстротечном, грехе и наказании, скорби и духовной радости, душевном покое. Писатель создает обобщенные признаки внешнего мира, главным же образом сосредоточивается на передаче речи героя, разносторонне и глубоко раскрывающей духовный мир человека из народа.

Рассказ Л.Е. Улицкой «Приставная лестница» обнаруживает черты святочного рассказа, разработанного автором праведнического цикла о

«русских антиках» («Очарованный странник», «Однодум», «Шерамур», «Левша», «Инженеры-бессребреники» и др.). В «Жемчужном ожерелье» Н.С. Лескова сказано: «От святочного рассказа непременно требуется, чтобы он был приурочен к событиям святочного вечера <...> чтобы он был сколько-нибудь фантастичен, имел какую-нибудь мораль <...> чтобы он оканчивался непременно весело. В жизни таких событий бывает немного, и потому автор неволит себя выдумывать и сочинять фабулу, подходящую к программе» [Цит. по: Лесков, с. 432—433]. Это объясняет самостоятельность малого эпического жанра Л.Е. Улицкой, ее стремление «пробиться через тяжесть, бессмыслицу, непонимание к осмыслению и принятию жизни такой, какова она есть» [Кормилова] и одновременно напомнить об идее спасения.

Но «Приставная лестница» нарушает жанровые каноны «святочного рассказа». В центре рассказа — бытовые реалии Москвы, через которые формулируются требования к духовности человека. В тексте воссоздан знаковый московский фон — Пименовская церковь, которая появляется в конце рассказа, напоминая об истории возникновения и существования двух храмов («старого» и «нового»), освященных именем Пимена Великого. Это пунктирно отражено в споре верующих старух Кротихи и Ипатьевой: «<...> большой ли грех было пойти в эту самую Пименовскую церковь, обновленческую, партийную <...>» [Улицкая, с. 30].

Авторская предрасположенность к диалогу о святынях старой Москвы углубляет реалистический план повествования, напоминая слова святого Пимена: «Человеку необходимо соблюдать три главных правила: бояться Бога, часто молиться и делать добро людям» [Слово]. В данном контексте случай, описанный в рассказе, — дочь Ни на выбрасывает на улицу в снег пьяного отца — Василия, которому ноги «оторвало почти под корень» во время войны, — разрастается под колокольный звон до бытийного масштаба. «Все же было Рождество, великий праздник, и ангелы поют на небеси...», а Москва оказывается городом, защищающим униженных и оскорбленных.

Трансформированное святочное повествование, где чудо не совершается, а сказочная атрибутика отсутствует, сохраняет лишь лирически-таинственное пейзажное описание: «С небеси падал медленный, крупными хлопьями выделанный снег, и, ложась на землю, светил не хуже электричества» [Улицкая, с.30]. На счастливое окончание автор

иронично намекает: «А в ту Рождественскую ночь все так хорошо обошлось». Православная эстетика приспособляется к жутким обстоятельствам жизни в подчеркнуто урбанистическом пространстве. Пименовская церковь является святыней России. Рождество — время, когда должен родиться Спаситель, который в рассказе так и не появился, но претендовал на эту роль взбунтовавшийся ребенок — Нина, решившая избавить мать от страданий.

Интересна переключка с текстом повести Н.С. Лескова «Очарованный странник», в которой героиня Груша говорит Флягину: «Теперь же стань поскорее душе моей за спасителя; моих... больше сил нет так жить да мучиться...» Так подтверждается мысль о душевной потребности человека любить ближнего. Однако старухи, «отогревшие» Василия, возводятся жизненными обстоятельствами в ранг случайных спасителей. Но это, по мнению автора, российское прозаическое чудо. Возвращение богомолков из церкви приобретает символическое звучание утерянной цивилизацией связи с чудом, святостью. В рассказе происходит наложение друг на друга двух реальностей — религиозной и безутешной городской, что выступает у автора формой некой подлинной, истинной жизни. Так утверждается идея ухода от греха неживого существования, противопоставляются порок и нравственность. Спасение трактуется здесь как «обретение человеком высшего блаженства после смерти, даруемое ему Богом при соблюдении норм праведной жизни» [*Спасение*, с. 796].

Святочная история помещена автором в бытовую плоскость. Девочка Л.Е. Улицкой стремится обрести семейное тепло, о котором говорил Ф.М. Достоевский. Действия ребенка противоречат позиции писателя, называющего рождественские праздники «днями семейного сбора».

В рассказе Ф.М. Достоевского «Мальчик у Христа на елке» широкая улица способна одновременно и удивить, и раздавить человека. Убегая от навалившегося кошмара, герой попадает «в подворотню, на чужой двор». Спрятавшись за дровами, ребенок замерзает. Мальчика спасает Христос, взяв его на рождественский праздник, где тот встречается с матерью. У Л.Е. Улицкой церковь словно посылает старух спасти пьяницу-инвалида (мотив юродства), избивающего жену, пугающего детей криками «Убью! Зарежу!» (мотив безумия и одичания), чтобы указать на изначальную необъяснимую доброту человека, его возможность (а не Христа) быть великодушным.

Ценностный мир Пименовской церкви определяет расстановку персонажей рассказа. Ребенок противопоставлен не только старухам, но и кроткой матери. Исходная антитеза подтверждается святочным компонентом. На протяжении всего рассказа автор проводит мотив общечеловеческой добродетели, имеющий в тексте религиозную основу. Образ храма становится смысловым центром, являясь средоточием духовности. Рассказанная прозаиком история не оторвана от действительности. Л.Е. Улицкая отказалась от сказочности, присутствующей в святочном рассказе и Н.С. Лескова, и Ф.М. Достоевского. Писатель показывает, что старая Москва, запечатленная в образе двух верующих старух, чтит свои святыни. В сознании писателя сохранились детские впечатления: «Рассказ «Приставная лестница» произошел из одной картинки, которая врезалась в память: как соседка по двору тащит на лестницу своего пьяного безногого мужа, а он одной рукой за нее держится, а другой колотит ее по голове. Мне было четыре года...» [*Улицкая, интервью*]. Современный прозаик раздвигает границы христианского миропонимания, сопровождая явление человеку Бога не в облике Христа, а в его собственном образе. Явные и косвенные отсылки к творчеству Н.С. Лескова и Ф.М. Достоевского ведут к созданию особого типа героя, приспособленного к «свинцовым мерзостям жизни», но и противостоящего им.

Таким образом, Л.Е. Улицкая уловила не только постоянно изменяющуюся картину московской жизни, но и характер универсального, «вечного» московского сознания. Об этом она говорит в одном из своих интервью: «В первой половине жизни человек формируется — открывает законы существования, вникает в связи между людьми, обретает свое мировоззрение, и здесь имеет огромное значение, откуда он берет свое знание и как это знание в нем работает. Усвоив какие-то аксиомы, человек начинает ими пользоваться, его поведение приобретает определенные черты, он сам выбирает себе законы, которые считает нужным исполнять или не исполнять. Но иногда наступает момент, когда начинается пересмотр всего того, что внутри человека закаменело» [*Улицкая, интервью*].

**Улица имени Ф.М. Достоевского.** Этическая проблематика многих рассказов Л.Е. Улицкой проясняется в контексте публицистики Ф.М. Достоевского: «...красота присуща всему здоровому, т.е. наиболее живущему, и есть необходимая потребность организма челове-

ского. Она есть гармония; в ней залог успокоения; она воплощает человеку и человечеству его идеалы» [*Достоевский, Г-н -бов*].

Важным центром московского пространства становится улица имени Достоевского, перевернувшая жизнь Тани Невוליной, главной героини рассказа «Тело красавицы». Топоним не носит локального характера, так как соотносится со спором о красоте героев Ф.М. Достоевского («Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы»). «Чужая» идея вносит в художественный текст напоминание о Ф.М. Достоевском: будущий писатель родился в Москве. Его отец, доктор Михаил Андреевич Достоевский, служил штаб-лекарем в Марининской больнице для бедных, а улица в то время называлась Новая Божедомка. Детство и отрочество Ф.М. Достоевского вплоть до 1837 г. — до смерти матери Марии Федоровны и гибели А.С. Пушкина, — прошли именно в Первопрестольной. Об этом писатель никогда не забывал.

Во введении к «Ряду статей о русской литературе» рассуждения Ф.М. Достоевского о главных свойствах русского характера определялись его православной верой: «С нами согласятся, что в русском характере выступает способность высокосинтетическая, способность всечеловечности. Русский человек сочувствует всему человеческому вне различия национальности, крови, почвы. Он находит и немедленно допускает разность во всем, в чем хоть сколько-нибудь есть общечеловеческого интереса. У него инстинкт общечеловеческий!» [*Достоевский*, с. 29]. Взгляд классика оказывается удивительно созвучным представлениям героини Л.Е. Улицкой о благе.

Героиня рассказа попадает на улицу, названную в честь великого писателя. Пространственная точность писателя не случайна и представляет вариант авторского наблюдения над «символом веры» Ф.М. Достоевского, связывающего «литературную историю» с заурядной бытовой ситуацией. Л.Е. Улицкая подчеркивает обычность своей героини: «У Тани, кроме красоты, никаких способностей не было, — училась средненько, и при большом старании все получалось между тройкой и четверкой, и даже во второстепенных предметах, как пение, рисование или физкультура, и то не могла достичь успеха» [*Улицкая*, с. 81].

«Маленький» человек, наделенный душой или самосознанием, обречен на страдания. Такая трактовка красоты, уподобленной «горбу», выступает почти вызовом автору «Идиота». Хромой Сережа Тихонов стал избранником Тани, студентки медицинского училища, лишь потому,

что за красотой никто не видел души девушки. Благодаря названию московской улицы возникает диалог с творчеством Ф.М. Достоевского.

Внешняя красота героини несла постоянную угрозу счастью, и она пытается избавиться от «ни к чему не пригодной красоты», но ошибается: больной Сергей возненавидел ее. Девушку понимает и сочувствует ей заведующая поликлиническим отделением Евгения Николаевна. Автор определяет эту героиню таким образом: «...бабушка, то слишком строгая, то чересчур снисходительная <...> быстро раскусившая танину тайну — обремененность красотой...» [Улицкая, с. 81]. В этом рассказе, как в «Приставной лестнице», на помощь герою приходит человек преклонного возраста. Подобный спаситель позволяет читателю прояснить авторское отношение к жизни. Старец выступает тончайшим ценителем сокровенного. На него Л.Е. Улицкая возлагает ответственность за моральный выбор человечества.

С.М. Телегин, разрабатывая ряд аспектов религиозно-утопического мифа Ф.М. Достоевского, так проясняет черты старчества в изображении классика: «Являясь духовным учителем, старец представляет собой посредника между человеком и Богом, и этим объединяет всех людей на основе единой высшей морали» [Телегин, с. 147]. Для классика критерием нравственной позиции личности является отношение к другим, чувство сострадания и всепрощение.

Действительное «я» человека Л.Е. Улицкой становится неглубоким, не истинным, не определенным, не гармоничным, несмотря на исходное усилие. Автор включает свой взгляд на гуманизм в широкое интертекстуальное поле. Улица имени Достоевского позиционирует некую отдаленную «модель» взаимоотношений людей, но герой оставлен наедине с неразрешимыми бытовыми проблемами. Стремления героини обрести своего спасителя не отрицаются автором, но оспаривается возможность существования в современной действительности гармония и высшего порядка. Модель жизни Л.Е. Улицкой далека от стандартов: Татьяна связывает судьбу вновь с инвалидом — слепым человеком, и «когда они шли по улице, люди обращали на них внимание, так они были красивы». Но, возродив саму себя, сумев постичь тайну бытия, без которой невозможно душевное здоровье, героиня рассказа обретает то общечеловеческое, о котором думал Ф.М. Достоевский.

Несмотря на то что Ф.М. Достоевский больше писал о Петербурге, его герои изредка оказывались в Москве, на что указывает Р. Каза

«...Москва, не только как временной и пространственный, но как духовный и культурный локус являлась... точкой отправления, существенным моментом и стадией, откуда берут начало вопросы и все противоречия современного русского человека, которым потом будет суждено пройти испытание в Петербурге» [*Казари*].

Столица воспринимается как город-колыбель детства, но, отталкиваясь от мифа «колыбели», Л.Е. Улицкая рисует разрушающую человека московскую повседневность. Однако в описанной ею повседневности есть своя логика — здесь возможны неожиданные перипетии, превращения земного ада в подобие Эдема. Представления Л.Е. Улицкой о бытии даны сквозь быт, а то, что люди склонны считать странными обстоятельствами, «милыми мелочами», есть противостояние истинного и ложного. Тут уместно вспомнить звучащие как афоризм слова Ф.М. Достоевского: «...Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей...» («Братья Карамазовы»).

**Квартира, дом, переулоч.** Колорит московской жизни отразился во множестве образов обитателей площадей, переулков, тупиков, имеющих особое значение в произведениях Л.Е. Улицкой. Перенос внимания с характерных черт урбанистического пространства на исследование сознания героев открывает скрытую реальность, «внутренний» московский дух.

Геннадий Тучкин («Великий учитель»), испытывающий брезгливое отвращение к жильцам коммунальной квартиры, самостоятельно изучающий немецкий язык, пытается «спастись через познание мудрости», увлекшись учением Рудольфа Штейнера. Познакомившись в библиотеке с неким Леонидом Сергеевичем, говорившим о тайном деле («где-то в Москве проводились семинары по самой важной книге доктора»), герой решает присоединиться к посвященным. Встреча была назначена возле памятника Маяковскому, откуда в сопровождении немолодого господина они двинулись в жилище «учителя»: «...и пошли они под мелким весенним дождичком в знакомую Гене сторону: как бы к его дому. Потом сделали небольшой крюк и пришли именно к Гениному дому, но со стороны старинной, в сине-белом кафеле молочной. И подошли к подъезду. Взволнованный Геннадий даже забыл узнать свой собственный подъезд и только возле самой двери понял, что стоит возле своей квартиры» [*Улицкая*, с. 51].

Разочарование в великом учителе, последовавшая за ним смерть бабушки героя, носят провокационный характер, искажающий обычное зрение персонажа. В видимом московском мире он начинает различать скрытую сторону бытия: оказывается, умершая «читала всю жизнь одну-единственную книгу — это самое Четвероевангелие», которое Тучкин изучил по совету Леонида Сергеевича, увидев в нем удивительного человека. Жертвенность героя, как особый комплекс чувств, приобретает характер «униженного сознания». Столичный город в идейно-психологическом плане становится средоточием сакрального, тайного, мучительно переворачивает основы человеческого существования.

Многовековая история Москвы запечатлена в Оружейном («Великий учитель»), Карманицком, Спасопесковском переулках («Том»), Смоленской, Пушкинской («Коридорная система») и Красной площади («Тело красавицы»). Стремясь к топографической точности, автор воссоздает облик великого города, двигаясь от окраин к центру и наоборот. В рассказе «Короткое замыкание» затерянность каждого из героев в городском пространстве представляет собой укрупненное автором «изображение» психологического состояния человеческой души: «Владимир Петрович хлопнул дверью лифта, и тут же погас свет. Настала крошечная тьма, и на него напал ужас... После черноты подъезда смутный уличный свет поначалу едва не ослепил, но когда глаза привыкли, то все постепенно обратилось в мусть непроглядную... и Владимир Петрович с тоской думал о длинной дороге до дому, которую предстояло ему совершить...», «Когда погас свет, Шура стояла посреди кухни и думала, картошки пожарить или каши сварить. Теперь от темноты мысли ее запнулись» [Улицкая, с. 95].

Коллажное построение текста соответствует авторской идее. Резкая темнота, обрушившаяся на москвичей, становится моментом откровения: «В квартире тихо и темно: не черно, серо. Окна отливают асфальтом... Какой отчет? Зачем? Зачем ужин? Зачем морковный сок? Судорога движений, деятельности... Пляска Святого Витта, а не жизнь. Выключили электричество, погас свет, и Галина Андреевна остановилась, и сделалось ясно: жизнь — тьма. Великий мрак... Мрак тяжелой смерти. Входит с воздухом в грудь...» История каждого персонажа, представленная в рассказе, — философская рефлексия автора на различные формы жизни. Переход от света к тьме — это «игра»,

трансформирующаяся в финале в музыку жизни: «Адажно...*appassionato e con molto sentimento*. Но это просто нельзя перенести. Какие человеческие трагедии? Все растворяется, осветляется, очищается. Один свет. Только свет. Игра света. Игра ангелов. Господи, благодарю тебя, что ослеп. Ведь мог и оглохнуть...» [Улицкая, с. 103, 106]. Мотив катарсиса обогащает традиционную мифологему «город-дева». В центре системы образов не только женщины, но и мужчины, изображенные не в процессе формирования, а уже сложившимися, самодостаточными. Они размышляют о смысле жизни, о ее конфликтности, что становится решающим в их ситуации выбора дальнейшего пути.

Не менее важной характеристикой московского пространства является смысловая редукция городских реалий, меняющая представления о законах истории. Л.Е. Улицкая предлагает «свою» классификацию жизненных обстоятельств в пространстве Москвы. Автор создает иерархию предметного пространства Москвы, соответствующую способу жизни героев: памятники архитектуры (Кремль) — скульптуры (памятник В.В. Маяковскому — работа А.П. Кибальникова) — знаки художественного слова — дома, комнаты в коммунальных квартирах. Благодаря этому география Москвы наполняется особым, порой неожиданным смыслом. Одновременно статичная и динамичная столица находит отсутствующую полноту восприятия мира в соединении обыденных представлений и переживаний: «Вернувшись в Москву, Миша начал ходить по субботам в астрономический кружок <...> Два года он плавал в небесах, а потом оказалось, что самое интересное в этом занятии — математическая оценка погрешностей наблюдения. Так Миша прикоснулся к идее, которую в то время ему было не под силу сформулировать, но почувствовать ее он мог: физический мир дает повод для математических построений, а сама математика вытекает каким-то образом из физики мира» («Сын благородных родителей») [Улицкая, с. 143]. Установка на хроникально-документальное воссоздание событий вводит образ массы, мыслящей штампами.

Рассказы из сборника «Люди нашего царя» раскрывают субъективную московскую философию автора как проявление индивидуального мироощущения его героев, их нравственных свойств. Л.Е. Улицкая показывает вечность не канонических философских истин, а «бытовых», выработанных историческим ходом жизни, обосновывает здравый смысл «нехитрых забот времени». Обращение персонажей к знаковым москов-

ким реалиям отодвигает на второй план быт героев, заставляя их задумываться над проблемами бытия. Не только человек, но и Москва творит мир, являясь центром духовности, архетипическим образом, расшифровать онтологическую конструктивность которого становится возможным лишь через единичное, конкретное — судьбу человека. Это объясняет тяготение современного прозаика к циклизации, призванной воплотить не худшие стороны бытия, а глубинно раскрыть идею спасения человечества через обращение к «московскому тексту».

### *Список литературы*

1. Гунн Г.П. Очарованная Русь. М.: Искусство, 1990. 288 с.
2. Достоевский Ф.М. Г-н -бов и вопрос об искусстве Великого. URL: <http://www.lib.ru>
3. Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 15 т. Л.: Наука. Ленингр. отд., 1993. Т. 11.
4. Казари Р. Московское начало в творчестве Достоевского // Русский язык за рубежом. 2001. № 2. URL: <http://www.russianedu.ru/magazine/archive/viewdoc/2001/2/5129.html>
5. Кормилова М. Вкусное и полезное всегда трудно совместить. Писатель Людмила Улицкая // Новые известия. 2005. 2 авг.. URL: [www.nevizv.ru/culture/2005-08-02/29150](http://www.nevizv.ru/culture/2005-08-02/29150)
6. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. 1950—1990-е годы: в 2 т. М.: Академия, 2003. Т. 2.
7. Лесков Н.С. Собр. соч.: в 11 т. М.: Худож. лит., 1958. Т. 7.
8. Людмила Улицкая: Всех интересует только... Книппер-Чехова. Интервью Н. Кочетковой. URL: <http://press.try/md>
9. Слово Пимена Великого. URL: <http://www.pravoslavie.ru>
10. Спасение // Большой энциклопедический словарь: философия, социология, религия, эзотеризм, политэкономия / гл. науч. ред. и сост. С.Ю. Солодовников. Минск: МФЦП, 2002.
11. Телегин С.М. Религиозно-утопический миф Ф.М. Достоевского // Религиозные и мифологические тенденции в русской литературе XIX века. М.: МПУ, 1997.
12. Улицкая Л.Е. Люди нашего царя. М.: Эксмо, 2005.

## 2.2. Ключевое слово в авторском мифе

Постмодернизм демонстрирует многообразие вариантов жизни «маленького человека», раскрывает самоценность его личности, при этом прибегая к ключевым словам, отображающим основные черты внутреннего состояния, характера героя. В.А. Лукин указывает на термин «ключевой знак» как синоним «ключевого слова» [Лукин, с. 174], служащего для понимания произведения. И.В. Фоменко, подробно описывая функции слова в художественном контексте, выявляет признаки ключевого слова как частотного, «несущего в себе целый пучок значений» [Фоменко, с. 41]. В отличие от классических художественных текстов словесные конструкции постмодернизма сложно подчинить единой семантической структуре. Содержание, представленное внутренней и внешней формами, обладает мозаичностью, способно перетекать из одной тематической (проблемной) субстанции в совершенно другую, при этом смысловая разноуровневость поддерживается соседствующими знаками.

Словесные опорные знаки присутствуют и в прозе Л.Е. Улицкой, стремящейся следовать принципу от частного к общему, от временного к вечному, от бытового к бытийному. Данная черта ее стиля формируется через знаковую последовательность используемого слова. Такие знаки актуализируются автором в сборнике, в цикле или в отдельном рассказе, причем на каждом уровне их набор может изменяться. Л.Е. Улицкая вводит многочисленные детали, редуцирующие основной смысл, авторскую идею. Некоторые из заявленных, чаще описательных подробностей, повторяясь в различных сегментах текста, приобретают смысловую нюансировку на уровне фразы, сказанной героем, авторского комментария, фрагмента, абзаца, шире — в показе социокультурного контекста. В цикле «Тайна крови» из сборника «Люди нашего царя» частотными словами являются «отцовство», «сын», «хор», «тайна» и ряд производных от них.

«Отцовство». Это статус, который пытается обрести главный герой одноименного рассказа, — «роста невысокого, полноватый, лысоватый, с полуулыбкой на лице и очками» [Улицкая, *Люди*, с. 112]. Для него, имеющего незаконченное высшее образование и, по определению окружающих, «дурачка» (вариант мотива юродства), важно иметь жену, детей. В желании отцовства выражается его потребность

заботиться о слабых, «хрупких, ранимых». Отцовство есть сублимация внутреннего «я» человека, невидимого «двору» — окружающим. Действие персонажа (уезжать, переезжать, возить) продиктовано стремлением найти не среду обитания, а уют, сближающий людей. Благополучие повседневной жизни не касается деталей интерьера, как, например, у Л.С. Петрушевской или драматурга Н.В. Коляды. Даже условного «райского места-сада» [*Мифы*] в ограниченном пространстве у человека нет. Бытовой модус заменен духовной парадигмой, точнее, состоянием психологического комфорта. Создание семьи для персонажа Л.Е. Улицкой есть подспудный поиск ответа на вопрос о вечном благе.

Героине, ошибающейся в мужчинах, в конце концов открывается если не благородство, то преданность супруга: «Инга, откинув занавеску, смотрела из кухни. Опять пришел Леня, отец ее детей, лучший человек на свете, любивший и любящий, и всегда и впредь... Нет слов...» [*Улицкая, Люди*, с. 118]. Будучи объективной и беспристрастной исследовательницей уз, связующих людей, писательница пытается выяснить суть внешних фактов, за которыми скрывается истина, уловить в человеке то состояние внутреннего перелома, за которым наступает душевный покой. Знаменательным событием в рассказе «Установление отцовства» становится противоречие, но не души и тела, как принято, а желания и плоти. Автор словно создает притчу, возводя житейские передрыги в ранг трагедий, видя в любовных историях нечто труднообъяснимое. Слово «отцовство» становится вводной частью, приглашающей читателя к последующим разговорам о семье и любви, заявленным в цикле. Неожиданно возвращаясь или уходя из семьи, человек то обладает сокровенным, то теряет лучшее на свете. При отсутствии страсти у персонажей остается лишь неловкое, необъяснимое притяжение, возникающее между людьми. Семантически отцовство идентифицирует мужчину как мужчину и не только по отношению к своим детям. Ключевое слово разрушает кровное родство между отцом и ребенком, персонифицируя естественное состояние, в котором пребывает человек, не стремящийся к семье как к устойчивой форме отношений. Для автора традиционное отцовство как символ любви двух людей не актуально. Отцовство сопрягается с постоянным поиском, семантика которого — брак, развод, дети.

«Сын». В цикле это слово становится многозначным, отвечающим на вопрос о кровной связи, оно вписано автором в бинарную оппозицию «родной — чужой». С проблемой кровного родства и отношений сталкиваются герои рассказа «Старший сын». Колоссальные усилия родителей, скрывающих факт существования настоящего отца мальчика, демонстрируют относительность родовой принадлежности ребенка. Сюжетно автор доводит до логического завершения абсурдность страха некровного родителя. Будучи ключевым, часто употребляемое в тексте слово «сын» представляет «мысль семейную» как самостоятельную тему, открытую для читательского понимания. Благодаря частотности употребления слова происходит уплотнение смысла. Оживленную дискуссию между старой приятельницей и «горе-отцом» вызвала очередная годовщина свадьбы родителей Дениса, родившегося от постороннего человека. Эта страшная новость, сообщенная отцом сыну, не впечатлила последнего: «Ну и что?» — спросил он. При всей банальности вопрос становится знаком редкой любви к родителям. Об этом и мечтал отец. Проблема решена, со страхом покончено. Искусственно созданная драматическая ситуация выявила суть маскарадности прозаического в обход бытийности. Л.Е. Улицкая выражает противоречивый родительский дух и определяет главное в жизни человека — продолжение рода: «Тут открылась дверь и вошла четырехлетняя Малышка. На четвереньках. Она изображала собаку» [Улицкая, Люди, с. 125]. Семантика слова «сын» обыграна автором, использующим неоригинальный сюжетный каркас. Концентрация ключевых знаков, заметная в начале рассказа, очерчивает тематическое поле слова «сын»: «малышка», «последний ребенок», «старшие братья», «немолодые родители», «добрые родители», «трое мальчиков», «дети из хорошего дома». Тематическое поле передает смысл человеческого единения, поиска гармонии и чувства полноценности жизни. Старший сын, олицетворяющий растерянность родителей перед тайной его рождения, оказывается способным ухватить суть отцовского откровения, духовно возрождая его к жизни. «Немедленное усыновление годовалого мальчика» переплетается с ощущением чистоты отцовства и его уязвимости бытовыми обстоятельствами. Привычные для общества взгляды на семью, подробности появления ребенка на свет изменены и поданы Л.Е. Улицкой через такую иерархию ценностей, которая не носит декларативный харак-

тер. Автор отмечает неприемлемость подобного взгляда, унижающего «маленького человека», на отношения между людьми.

В рассказе «Сын благородных родителей» заданная тема усложняется. Отец «секретный» и отец «воспитывающий» знакомятся при трагических обстоятельствах — автокатастрофе. По стечению обстоятельств у одного из них законнорожденный ребенок погибает, случайно родившийся оказывается на грани между жизнью и смертью. Автор связывает это событие с хрупкостью бытия и второстепенностью бытовых обстоятельств, сужая художественное пространство. Используемый Л.Е. Улицкой художественный прием сжатия пространства помогает выявить философский аспект ценности человеческой жизни. Топонимическая локализация устанавливает порядок. Оба отца встречаются. Несмотря на то что страдающий Гриша, воспитывающий ребенка и усыновивший его по обоюдному согласию с женой, наконец встретил его биологического отца: он «сжался еще больше, так что дальше — только исчезнуть». Вместе с тем ощущения пространственной сжатости не возникает: Миша выживает. Благородство двух отцов (Андрея Ивановича и Григория Наумовича) и матери (Белы), спасающее «узкий семейный круг», в дальнейшем передается ребенку, который, дабы не тревожить никого, сам сорок лет хранит тайну своего рождения. Л.Е. Улицкая, описав нехитрую историю рождения ребенка, избегает философских опусов в тексте, но поднимает вопросы этики семейных отношений как неотъемлемого атрибута человеческого взаимопонимания. Совпадение семантики заглавия рассказа и названия цикла с семантикой ключевого слова выявляет авторскую позицию: выше социального и биологического закона — духовное единение людей.

«Хор». Под знаком этого слова происходит сюжетное развитие рассказа «Певчая Маша». В церковное песнопение вторгается жестокая правда жизни: гармоничные отношения супругов, певших при Рождественском храме, разрушаются. Авторская прорисовка судьбы покорной певчей Маши сводится к ситуации недоверия. Супруг усомнился в своем отцовстве. Л.Е. Улицкая раскрывает постепенную духовную деградацию человека, внушая читателю воспоминания о тематически близких ей рассказах А.П. Чехова. Приметы быта автор исключает полностью. Создается впечатление, что человек, жадно вбирающий в себя разноцветье жизни, наслаждаясь ею, сталкивается с удушающей

обыденностью и ложью: «Только глазами все сияла и улыбалась с утра до вечера: сыновьям Ванечке и Коленьке, маме Вере Ивановне, окошку, дереву за окном, снегу и дождику» [*Улицкая, Люди*, с. 128]. Ивана, супруга Маши, решившего поступить в духовную академию и посвятить жизнь служению церкви, «постоянная улыбка» на лице жены раздражала.

Автор формулирует проблему, заданную словом «хор» и имеющую непосредственное отношение к церкви — проблему отчуждения людей. Люди, имеющие музыкальное образование, обладающие тонким слухом, должны понимать друг друга и уметь любить. Супруг обвиняет жену в обмане, отказывается от детей, требует развода. Молодая женщина стремится вернуть утраченный мир и покой, счастье и любовь, напоминая себе и супругу о церковном таинстве брака. Деграция мужчины, его отцовского чувства очевидна: «Иван стал перечислять все машины прегрешения: как ходила к подруге на третий день после свадьбы, а была ли там, проверить теперь нельзя...» [*Улицкая, Люди*, с. 132]. Спасти любовь этого человека к себе и детям Маше не удастся, впрочем, как и брак. Церковь как средоточие сакрального изменяет восприятие окружающего мира в сторону отрицания радости жизни. Между когда-то любящими друг друга людьми возникает пропасть, но это неминуемо.

Функция церковного песнопения в рассказе неоднозначна. Во-первых, герои изначально оказываются в музыкальном пространстве для избранных, будучи «Иваном да Марьей. Иоанном и Марией. Для русского уха просто сказка...» [*Улицкая, Люди*, с. 126]. Двусмысленность имяречения здесь очевидна. Сначала имена звучат обыденно, по-мирскому, затем возвышенно-торжественно, по-церковному. Объяснение подобного именованья в том, что далее автор разоблачает лжедуховность Ивана, разрушившего не только свою семью, но и собственную жизнь («...прошел слух, что достиг большого положения, а потом и повесился...»). Во-вторых, герой оказывается изгнанным из «певчего» пространства Маши как иллюстрации настоящей жизни, ее естества. В-третьих, не случайно героиня противостоит окружающим, «молится Божьей Матери, чтобы она ей Покров дала от чужих глаз». В-четвертых, женщина не исполняет роль жертвы, несмотря на ее кротость («Она не столько даже горевала (после ухода мужа. — *О.С.*), сколько недоумевала... Она надела черный платочек... от черного платка пекло голову, и Маша недолго его проносила: надоел»). Она удачно связывает жизнь с

реставратором иконостаса, который «однажды, под самое Рождество, после долгой службы» сделал ей предложение. Обратим внимание на церковный праздник, не отрицающий благовести. Изначально «хор», хорал — церковное песнопение, становится ключевым словом, косвенно фиксируется автором в заглавии, задавая смысловую перспективу сюжету рассказа.

Традиционная модель семьи, воссоздаваемая Л.Е. Улицкой в цикле «Тайна крови», выдвигает в качестве ключевого слово «тайна», в котором угадывается мотив сокрытия. Формально речь идет о причинах появления ребенка на свет, но в дальнейшем этот мотив трансформируется в «нечто», еще не познанное человеком. В героях названных рассказов преобладают чуткость, страдание, страх, вдохновение. Существование индивида, лишённого жизненной силы, нуждается в авторском «допущении» как возможности воскрешения, созидания из ничтожного настоящего. Человек должен отстаивать свое право жить на земле и быть счастливым. Несмотря на информативные заглавия рассказов, семантические оппозиции выявить сложно, так как автор моделирует семантику слова в зависимости от жизненной коллизии. Рассказы-истории, входящие в цикл, могут быть не единожды расшифрованы ключевым словом, ключевое слово «может встретиться на любом участке линейного текстового пространства», хотя «далеко не каждое его употребление совпадает с сильной позицией или образует ее» [*Улицкая, Люди*, с. 183]. Ключевые слова создают метатекстовое пространство текста. Такую функцию имеют и имена собственные. Семантика имени помогает понять поступки героев. Нарушение значения имени говорит о необходимости жизненной коррекции обстоятельств. Обращение автора к именам собственным предполагает взаимодействие «текста имени» с авторским текстом. Так имя Маша, означающее «горькая», соотносится с ее судьбой, представленной в вышеназванном рассказе. Сюжетная роль, отведенная автором Ивану, искажает толкование имени («божий дар»).

В сюжете народной сказки дети Иван да Марья принесли счастье родителям: «<...> решили на лодочке на ту сторону нашей речонки переплыть, черникою полакомиться», там и уснули под кустом. Когда родители их нашли, они твердили: «будто ночью совсем рядом птицы огненноперые песок клевали» [*Мифы*]. Как оказалось, на том месте был рудник, в дальнейшем принесший славу их отцу. Имена героев

Л.Е. Улицкой опровергают сказку о неразлучных брате и сестре. Автор не исключает сакральной символики имени. В сюжетный центр рассказа положена история о том, как Иван «сподобился монашеского чина». Включение в текст художественной детали — иконы, выполняющей смысловую функцию, объясняет авторский выбор имени через библейский текст: «Осенью Иван приехал навестить жену с детьми, привез подарков, но больше духовного содержания, чем практического. Подарил икону заказную, двойную — Иоанн Воин и Мария Магдалина»; «Магдалина ты и есть, только нераскаянная»; «реставрировали иконостас». Все эти детали отсылают к образам святого мученика и благочестивой жены, сопровождавшей Господа во время его земной жизни. Святой мученик Иоанн Воин служил в императорской армии Юлиана Отступника. Оказывал гонимым христианам помощь: схваченных освобождал, других предупреждал о грозящей опасности, содействовал их побегу. Был милосердным не только к христианам, а ко всем бедствующим: посещал больных, утешал скорбящих. Узнав об этом, Юлиан Отступник повелел заключить святого Иоанна в тюрьму. После смерти гонителя святой мученик вышел на свободу и посвятил жизнь служению ближним. Жил в святости и скончался в глубокой старости. Со временем место его погребения было забыто. Однажды Иоанн Воин явился благочестивой женщине и указал место своего упокоения. Его обретенные мощи были положены в константинопольской церкви св. апостола Иоанна. Господь даровал мощам св. Иоанна Воина благодатную силу исцеления. По молитвам св. Иоанна получают утешение обиженные и скорбящие. В Русской Православной церкви св. Иоанн Воин чтится как помощник в скорбях.

Мария Магдалина была исцелена Господом от злых духов («семи бесов»), и потому в чувстве благодарности к Господу присоединилась к числу тех немногих жен, которые служили ему своим именем. При крестных страданиях Господа Мария Магдалина, вместе с другими лицами, стояла при кресте и присутствовала при его погребении. По прошествии некоторого времени она поспешила к гробу помазать тело Учителя принесенными ароматами. Стоя у гроба, она плакала. Ее любовь к Господу удостоилась величайшей награды: Мария Магдалина была первою, которой явился воскресший Спаситель [*Мифы*].

Противопоставляя ключевые сакральные знаки жития бытовой истории, художественный текст оказывается далек от «иконического»

прочтения и выглядит как прямая противоположность. Л.Е. Улицкая рассматривает сложные явления человеческого существования по отношению к семье. Забвение святого в человеке («Так венчаный брак, Ваня!») приводит его к смерти («...прошел слух... повесился»). Автору дорого счастье героини, поэтому судьба женщины складывается («А ведь если б он не бросил нас таким жестоким образом, и Сашу (стар. значение — «защитник людей». — *О.С.*) бы не узнала ...Ах, Слава Богу за все!»). Выявленные аспекты «достраивают» текст рассказа на содержательном уровне, формируя «внутреннюю форму умозрительного пространства текста — его семантическую структуру» [*Фоменко*, с. 45]. Имена выступают кодовыми знаками, обуславливающими расшифровку текста, участвуют в осмыслении конфликта и проблематики рассказа. Главный мотив цикла «Тайна крови» связан с идеей соборности, необходимости человеческого единения, воссоздания гармонии и возрождения души.

Ключевые слова, встречающиеся в цикле, таят семейные секреты и лаконично фиксируют внутреннее состояние героев: «Миша не знал, что сидящий напротив него человек, академик и Герой Социалистического труда, один из отцов советского ракетостроения, разглядывает его с весьма сложным чувством: когда-то он дал слово этой трогательной, влюбленной в него много лет женщине, отдать ребенка ее мужу и забыть, что он произвел его на свет, и теперь, по прошествии стольких лет, он просил, чтобы она познакомила его с этим мальчиком» [*Улицкая, Люди*, с. 183]. Авторское видение действительности, преобразующее знакомые житейские истории, придает внешним ее проявлениям иной смысл — с помощью выстраивания ключевых слов, формирующих особое аксиологическое пространство текста. Иным героям удается осознать ограниченность житейской логики, выявить ситуации, в которых линейные законы мышления теряют свою монополию. Добро — зло, красота — уродливость, свой — чужой как критерии истинной жизни не всегда определяют правду жизни.

Понятно, что нельзя требовать от автора статистического подхода к использованию словесных единиц. Функция повторяющегося в тексте слова находится в неоднозначной связи с авторской преднамеренностью в области композиции, а не в области контроля над отдельными компонентами текста. Но известно также, что автор «так или иначе держит в поле внимания все компоненты текста» [*Фоменко*,

с. 43]. Нельзя забывать признания и самой Улицкой: «В условиях сошедшего с ума общества — вроде нашего — семья остается почти единственным основанием для нравственного выживания» [*Улицкая, Всех*]. Образы, рожденные ключевыми знаками, не подчиняются шаблонам. В душевной драме героев оказываются одинаково виновными все персонажи. Возможная причина семейного кризиса видится автором в угасании гуманного.

Тема семейного счастья заставляет писателя вести неустанный поиск общечеловеческих ценностей. По-прежнему нет того идеала, который жаждет обрести несколько тысячелетий человек-отец. Мотив грехопадения соотносится с мифологическим дискурсом, отсылающим к легендам об изгнании из рая, предательстве, обмане, страшном суде, скитании. В структуре подобного тематического цикла, состоящего из четырех рассказов, определяется группа ключевых слов, связанных событийной цепью рассказов.

Особенность постмодернистского дискурса Улицкой в том, что она создает культурные «мифы», использует мифологемы, восходящие к Библии (миф дара Отца, миф Крестной смерти, миф блудного сына). Рядом с материально выраженным словом появляется возникающее в восприятии читателя интертекстуальное поле, расширяющее и углубляющее бытовые значения ключевых слов, обогащающее текст ассоциациями. Каждое ключевое слово цикла Л.Е. Улицкой наделено смысловой функцией, «передающей информацию не только о наиболее важных для автора концептах (т.е. концептуальных представлениях о картине мира), но и представляющей структуру, которая как бы в «снятом» виде передает структуру всей книги» [*Фоменко*, с. 43]. Ключевые и кодовые знаки, представляющие авторский миф Л.Е. Улицкой, обладают специфическими семантическими свойствами, а потому не «самопонятны». Их уникальность и наделенность полигенетичностью (В.М. Жирмунский) активизируют металитературный уровень текста. Авторский миф Л.Е. Улицкой — бунт против бытовых фетишей, утверждение ценности естества жизни.

### *Список литературы*

1. Людмила Улицкая: Всех интересует только... Книппер-Чехова. Интервью Н. Кочетковой. URL: <http://press.try/mid>

2. Лукин В.А. Художественный текст. Основы лингвистической теории. Аналитический минимум. М.: Ось-89, 2005.
3. Мифы и легенды народов мира. URL: <http://legendy.claw.ru>
4. Улицкая Л.Е. Люди нашего царя. М.: Эксмо, 2005.
5. Фоменко И.В. Практическая поэтика. М.: Академия, 2006.

### 2.3. Экзистенциальное понимание человека и мира в рассказе «Том»

Литература постмодернизма фиксирует особое мировосприятие человека «переходного» времени. Транзитивная историко-культурная эпоха отражена во многих произведениях современных авторов (В.О. Пелевина, Т.Н. Толстой, В.А. Пьецуха, Ю.В. Буйда, Е.В. Колядина и др.). Книга «Люди нашего царя» также представляет собой исследование жизни «маленького человека» сквозь призму экзистенциального представления о мире.

В рассказе «Том», входящем в цикл «Люди нашего царя», основное внимание уделено биологическому инстинкту жизни, инстинкту, выносимому автором за рамки разума, неподвластному экзистенциальным категориям «одиночества» и «страха». Природное чувство жизни вписывается в его бессознательную сферу иррационального. Категории «дом» и «память», несмотря на рациональную природу, трактуются автором сквозь физически-душевный опыт человека.

Герои рассказа — потерявшие свой «дом» собака Том и «кое-какой поэт» Витек — «прибились» к семейству Мамахен Софьи Ивановны, которая живет с детьми в музее-квартире своего деда, знаменитого русского художника. Л.Е. Улицкая проводит параллель между жизнью внучки художника, Витька, нищего, обитающего в подъезде под лестницей дома с «памятной доской», и Тома. Описания раскрывают идею Л.Е. Улицкой о единстве жизни и небытия, функционирующую в тексте в трех аспектах:

- 1) в плане социальной детерминации;
- 2) физических свойств объекта, изображенных автором;
- 3) человеческих качеств как единицы измерения «человечности».

Проиллюстрируем сказанное примерами из текста. Пес живет у Мамахен «уже пять лет, но рабский характер его так и не переменился:

он был предан, вороват, восторжен и труслив», «от страха спасается под кроватью», «прячет под кроватью тело». Витек «как-то постепенно переместился на жительство в темную комнату, разгреб на сундуке уютное место и спал там среди семейного хлама». Герой имеет редкое качество, делающее его незаменимым в доме: «он был утренний человек, поднимался с рассветом, когда бы не лег, в веселом и легком расположении. Вскакивал, как неваляшка, и шел гулять с Томом, освобождая сердобольную Мамахен от ранней прогулки». Хозяйка квартиры «вовсе не была утренним человеком, но жалела терпеливое животное и, кряхтя, вставала. А дочери ее и внуки все были исключительными совами...»; имела «лохматый лиловый халат», «просторное синее платье с круглой эмалевой брошкой размером с яблоко». Бомжа, расположившегося на зиму в подъезде, где проживает семейство Мамахен, не было видно, он угадывается по запаху и следам пребывания: «Витек заглянул внутрь. В негустой темноте к стене прислонен был ворох тряпья, из которого и раздавался голос. За пять шагов било в нос» [Улицкая, с. 70, 71, 72, 76]. Сквозь вещное описание персонажей с их бытом просматривается экзистенциальный элемент — жизненное пространство человека, которое позволяет обнаружить «душевный опыт» его существования.

Поведение каждого героя становится способом проявления его социальной идентификации: интеллигентная Софья Ивановна, имеющий представление о морально-этических нормах, «хиппи-переросток» Витек, дурно пахнущий бомж, не помнящий о правилах приличия. «Волею судьбы» автор сближает героев, «волею судеб» сходящихся в общем для них пространстве, изображает каждого из них в ракурсе социально-нравственной достоверности. Созерцательно-чувственное бытие, заполненное предметами быта, оказывается их «неподлинным существованием» [Киссель]. Переход героя к «самому себе» происходит при особом осознании себя как неповторимого индивида.

Введение в структуру повествования рассказа набора «вещных» условий жизни персонажа вызвано необходимостью подготовки исследования его экзистенции. Таким образом, Л.Е. Улицкая позиционирует жизнь как протекание ситуации, которых в тексте рассказа четыре. Каждая ситуация закреплена за персонажем, который, попав в те или иные обстоятельства, пытается самоопределился: «Душой он не принадлежал к тем, кто жил за кодовыми замками»; «Значит, я скорее из тех, чем из этих», — рассуждает Витек. Его психологиче-

ский дискомфорт вызывает разнообразные чувства и ощущения, порождая мысль о собственной изолированности в мире. Состояние экзистенциального кризиса, в котором пребывает Витек, формирует особый вид символической интеракции, при котором естественное общение людей подменяется социальным взаимодействием в неродной семье. Персонаж пытается установить для себя систему ценностей, норм жизни, определить себя относительно микросоциума с его критериями становления личности. Именно поэтому Витек оказывается в семье Мамахен, куда его приводит один из ее внуков. У героев Л.Е. Улицкой процесс понимания себя активный. Существование персонажей транслируют экзистенциальные мотивы памяти, бесприютности, одиночества и страха.

Названные мотивы организуют смысловое пространство рассказа по вертикали: этическое (должное) и эстетическое (комфортное). Мотивы концентрируются в контекстных экзистенциальных доминантах, соотносящихся между собой как «пик» или синдром глубинного смысла, т.е. духовная сущность и «провал», олицетворяющий частное существование. Происходит семантическое развитие мотива.

Экзистенциальное содержание мотива памяти выдвигает главную смысловую установку автора: осмысление культурного опыта людей необходимо для продолжения или возрождения собственной жизни человека. С образом Мамахен связана канонизация образа жизни XX в.: «Какой это был чудный дом до революции! На доме висело всего две памятные доски, а можно было повесить десяток. Вся русская история побывала в гостях у этого дома: Толстой, Скрябин, Блок, не говоря уже о более поздних и менее великих...» Культурное наследие прочно вошло в сознание Мамахен. Являясь хранительницей музея, она ощущает причастность к особому смыслу искусства. Музейная часть квартиры, ее парадный зал функционирует как инструмент установления связи между прошлым веком и временем настоящим, наполняя жизнь героя смыслом. Организованный Мамахен музей занимает пограничную зону, служит своего рода зоной порядка, «системности» между разорванными частями единого времени. Витек, в отличие от нее, видит в своем временном пристанище дом с «кодовым замком». Для него коллизия «прошлое-настоящее» трансформируется в «свое-чужое», являя собой экзистенциальное переживание босяка, не имеющего ничего. Однажды, испытывая странное замешательство, Витек думает о себе в

третьем лице: «он был хиппи-переросток, мальчик за сорок, бродяга, кое-какой поэт, брэнчавший много лет на гитаре, прочитавший десяток книг, привыкший жить, не думая о завтрашнем дне, по-птичь, знал, что от настоящего дна его отделяет неуловимый волосок — он много лет жил без паспорта, без дома, без семьи, и родной город оказался за границей, мать давно спилась, сестра потерялась, отца почти никогда не было...» Исстрадавшийся герой припоминает знаки принадлежности человека к культуре. Значит, его жизнь включена в общий бытийный поток. Но если внучка художника вписана в культурный контекст мира, то этот герой изъят из него. Культура, по Л.Е. Улицкой, неотъемлемая часть жизненного процесса. Метафорический смысл «кодового замка» в индивидуальном культурном и социальном опыте, хранящемся в человеческом сознании. Метафора не образует оппозицию по отношению к «другому», «немузейному» миру. Помимо жилища — внешней жилой площади, важно наличие пространства индивидуальной культуры как территории внутренней жизни. Метафора «чудесный дом до революции» обозначает гибель культуры и мира, мотивируя тему смерти.

Экзистенциальная бесприютность Мамахен связана с условиями ее существования. Собственная комната превращается в место, где она «лежит и страдает от громкой нехорошей музыки, доносившейся от внуков, от дурного настроения и смертельной усталости, которую испытывает при мысли, что подлая куча (фекалии нищего. — *О.С.*) все еще лежит между дверями подъезда». Кухня с ее «сонной» и «молчаливой» атмосферой акцентирует читательское внимание на изображении внутреннего состояния Мамахен. Существование внучки художника сводится к комплексу негативных переживаний — фрустрации. Частная житейская ситуация накладывает отпечаток существования Мамахен в целом. «Пиковая» и «провальная» экзистенциальные доминанты соединяются. Метафора «смертельной усталости» фиксирует кризисный период жизни героини и вводит в текст тему гибели человека.

В случае с Витьком, беспризорным в недавнем прошлом, внутреннюю бесприютность скрывает слово «прогулка»: «...доходил с покорным Томом до ларька на Смоленской, покупал молока и сигарет для Мамахен... Том доверялся Витьку больше... Он, видно, чувствовал в Витьке приживальщика, такого же, как и он сам». Подобный променад

в сочетании с авторскими пояснениями наделен особым смыслом. Прогулка до московской площади представляет суть жизни Витька, ее нестабильности. Фиксация временного пристанища героя, обретение им псевдодома и семьи раскрывают экзистенциальную тему «бездомности» героя. Перемещение героя от дома до ларька — элемент экзистенциального «провала». Метафора «прогулки» выступает олицетворением мотива скитания по миру. Скрытая семантика слова реализуется в образе жизни бродяги.

Одиночество презентует смешение культурно-конструктивного и деструктивного сознания человека, утратившего чувство целостности мира. Смысл собственного существования Мамахен видит в общении с культурным сообществом. Она пишет статьи, принимает участие в работе конференций, ведет прием посетителей музея. Вместе с тем она осознает свою изоляцию от семейного окружения. Единственная связь с родными — это квартира, которую Мамахен сохраняет «наследникам без уплотнения». Одиночество Мамахен амбивалентно. Во-первых, утрачена внутренняя семейная общность; во-вторых, выстроена система отношений с внешним миром для собственной культурной рефлексии. Наличие жилья у Витька не исключает состояния его внутреннего одиночества. Как откровение персонажа звучат строки: «Было воскресенье. Канун Нового Года. Витек медленно думал о том, что день сегодня будет суматошны, его будут посылать то за солью, то за майонезом, придется стоять в очередях в Смоленском гастрономе, а потом Мамахен непременно вспомнит, что забыла отправить кому-то бедному и заброшенному поздравительную телеграмму, и придется еще стоять в очереди на почте, и какие они все прекрасные люди, и сама Мамахен Софья Ивановна, и обе ее дочери, и шальные внуки, особенно маленькая Сонька, и что хорошо бы после Нового года уволиться со сторожовки и поехать, например, в город Батуми, где тепло и растут мандарины...» Отчуждение как условие существования персонажа содержит в себе драматическое переживание жизни. Столкновение героя с бомжом в подъезде, встреча лицом к лицу с его смертью помогает осознанию трагизма собственного одиночества, экзистенциальным источником которого является утрата значимости нравственно-этических переживаний. В процесс метафоризации мотива губительного одиночества вовлекаются словосочетания «запах опасности», «звуки невидимого присутствия», «самородный свет» снега.

Мотив одиночества связывается с мотивом страха, что призвано подчеркнуть неразрешимость жизненного конфликта персонажей. «Небольшая зарплата» Мамахен вынуждает ее «продавать дедов рисунок или театральный эскиз», что вызывает в ней сильное огорчение. Прежний опыт нищеты («когда приходилось туго») пугает Мамахен своей повторяемостью. Это жизненный тупик, выхода из которого герой не видит. Витек, напротив, лишен чувства страха. Внутренний трепет персонаж испытывает лишь однажды, оказавшись свидетелем смерти бомжа. В кульминационной сцене рассказа экзистенциальные доминанты пика и провала, развивающие мотив страха, переплетаются. Герой впадает в состояние ужаса: «Витек обошел сугроб... В утренней тишине еще был слышен рокот мотора сбившей его (бомжа. — О.С.) машины. Шапка лежала на дороге. Голова была повернута под таким углом к телу, что живым он быть не мог. Витек присел на корточки, сгорбившись, рядом с Томом. Его тоже била дрожь. Он обнял пса и почувствовал полное с ним единение: это был ужас смерти, единый для всех живых существ здешнего мира». Ситуация нелепой смерти преломляет житейское сознание персонажа в сторону экзистенциального и позволяет ощутить вселенскую силу и связь с ней. В этом смысле возможно сопоставление образов Витька и бомжа с типом убогого как человека с физическим увечьем. Витек ходит, «приволакивая дефектную от рождения ногу». Бомж предстает как «кривой, и мятый, как плохо надутый воздушный шар, с большими корявыми пальцами» [Улицкая, с. 75,72,71,77,78, 75]. Убогим издревле на Руси предлагают кров и защиту. Становится понятным смысл введения автором в систему образов бродяги, бездомной собаки и бомжа. Второстепенные персонажи персонифицируют и усиливают оппозицию жизнь — небытие на уровне перечисленных экзистенциальных мотивов.

Таким образом, реализация экзистенциальных мотивов в рассказе происходит на двух уровнях: метафизическом и обывательском. Метафора становится смысловым стержнем мотива и усиливает его звучание.

### *Список литературы*

1. Киссель М.А. Экзистенциализм // Современная западная философия: словарь. М.: Политиздат, 1991. С. 388—391. URL: <http://philosophy.ru/edu/ref/rudnev/b370.htm>
2. Улицкая Л.Е. Люди нашего царя. М.: Эксмо, 2005.

## Практическое занятие

### *Мотив дороги в эссе «Москва — Подрезково. 1992»*

1. Мотив пути-дороги в русской литературе. Понятие мотива как элемента идейно-образного уровня произведения, как формально-содержательного компонента литературного текста. Теория М.М. Бахтина.
2. А.А. Пушкин: а) сказки: фольклорные истоки мотива пути; б) лирика 1930-х годов: евангельские истоки мотива пути.
3. М.Ю. Лермонтов: мотивы странничества, узничества и бегства. Поэмы «Кавказский пленник», «Корсар», «Беглец».
4. Связь мотива пути с эстетикой и поэтикой романтизма.
5. Жанровое воплощение мотива: а) «Путешествие из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева; специфика «дорожного» мотива в дорожных заметках Л.Е. Улицкой (цикл «Дорожный ангел»).
6. Романтический аспект траектории пути от Москвы до Подрезково: мифологема древних сказаний, библейского текста.
7. Роль вставного эпизода «поездка в Афины». Мифологема древних сказаний — храм Посейдона, история об Эгее. Легенды Иерусалима. Сказания о Лоте и божественном посланнике.
8. Дорожная неурядица. «Случайный попутчик» и его концепция развития России.
9. Поэма в прозе Венедикта Ерофеева «Москва—Петушки». Смысл обращения Л.Е. Улицкой к образу «Венечки».

### Задания

1. Соотнесите жанровую разновидность «дорожной истории» с «путешествием» и «путевыми заметками».
2. Найдите в рассказе «Том» черты образа калеки и прокомментируйте их. В чем образ Витька из рассказа Л.Е. Улицкой сближен с образом «маленького человека» и чем от него отличается?
3. Найдите и прокомментируйте слова Мамахен о русской культуре серебряного века (рассказ «Том»).

## Источники

1. Архангельский А. Жизнь уличная // Огонек. URL: <http://www.ogoniok.com/5036/27/>
2. Богданова О.В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60—90-е годы XX века — начало XXI века). СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004.
3. Гукалов А. Людмила Улицкая. Люди нашего царя. URL: <http://www.proza.ru/2011/01/19/346>
4. Дробот О. Одна хорошая книга способна произвести действие, которое не может вагон плохих // Иностранная литература. 2009. № 7. С. 247—250.
5. Ерофеев В.В. Москва-Петушки. М.: Интербук, 1990.
6. Иванова Н. О живом и застывшем: Полемические заметки о современном рассказе // Литературное обозрение. 1986. № 2. С. 20—26.
7. Колядич Т.М. Можно ли считать «женскую прозу» явлением? // Проблема эволюции русской литературы XX века. Вып. IX. М., 2003. С. 241—247.
8. Крот Т.О. Творчество Людмилы Улицкой в оценке современной критики. Режим доступа: URL: <http://www.levlivshits.org/index.php/materials/annotations/reading-2011/310-krot.html>
9. Куклин Л. Казус Улицкой // Нева. 2003. № 7. С. 177—183.
10. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Между хаосом и космосом: Рассказ в контексте времени // Новый мир. 1991. № 7. С. 240—257.
11. Людмила Улицкая. Интервью на Чистых прудах от 13.05.2012. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=JXiCGZeXrCI>
12. Людмила Улицкая. Интервью АРТ-ТВ от 23.09.2012. URL: <http://www.tv100.ru/video/view/intervyu-s-lyudmiloy-ulickoy-80345/>
13. Нефагина Г.Л. Русская проза конца XX века. М.: Флинта: Наука, 2003.
14. Улицкая Л.Е. Люди нашего царя. М.: Эксмо, 2005.
15. Цуркан А. Единство в многообразии, или народ избранный // Старое литературное обозрение. 2001. № 2. С. 136—139.
16. Щеглова Е. Несбывшаяся мечта. О прозе Людмилы Улицкой // Звезда. 2012. № 3. С. 216—229.
17. Щеглова Е. О спокойном достоинстве — и не только о нем: Людмила Улицкая и ее мир // Нева. 2003. № 7. С. 183—189.

## ТЕМЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ

1. Символика названия сборника Л.Е. Улицкой «Люди нашего царя».
2. Внутренний и внешний хронотоп как способы выражения авторского сознания в рассказах Л.Е. Улицкой.
3. Чеховское слово в рассказе Л.Е. Улицкой «Большая дама с маленькой собачкой».

## КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. К какому литературному направлению критики относят творчество Л.Е. Улицкой?
2. Назовите и прокомментируйте черты постмодернизма Л.Е. Улицкой.
3. Почему тексты писательницы отличаются повышенной публицистичностью?
4. Найдите среди героев писателя сентиментальных персонажей. Назовите способы создания образа подобного героя.
5. Выявите приемы и функции портретных описаний в рассказах Л.Е. Улицкой.
6. Почему Л.Е. Улицкая часто обращается к медицинской терминологии?
7. Назовите способы выражения авторского сознания в сборнике «Люди нашего царя».
8. Согласны ли вы с утверждением, что в центре тематического спектра малой прозы писателя находится тема кризиса современной семьи?
9. «Женской прозе» свойственна жанровая пестрота и размытость границ», — считает С.И. Тимина. Справедливо ли это высказывание по отношению к произведениям Л.Е. Улицкой?
10. Что означает понятие «ключевое слово»?
11. Какие черты характерны для экзистенциального сознания героев Л.Е. Улицкой?
12. Назовите станции метро, улицы, переулки, площади, названия которых встречаются в рассказах Л.Е. Улицкой. Объясните смысл введения московских топонимов в художественный текст.
13. Выявите связь московских рассказов писателя с «московским текстом» русской литературы. При ответе на вопрос обратитесь к

книге В.Н. Топорова «Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное». Обратите внимание на комментарии исследователя о «московском тексте».

14. Что означают понятия «авторский миф» и «мифологема»?
15. На какие запретные ранее темы говорит с читателем Л.Е. Улицкая?
16. В чем, по мнению Л.Е. Улицкой, состоит искусство жить?
17. Какие произведения Л.Е. Улицкой экранизированы? Назовите режиссеров.
18. Как вы понимаете слова Л.Е. Улицкой: «Спасение личности в <...> отказе от себя самого»?
19. На какие языки переведены книги Л.Е. Улицкой? Прокомментируйте выбор иностранного читателя.
20. Попробуйте объяснить, почему первые произведения Л.Е. Улицкой опубликованы в Париже (1980-е годы)?
21. За какой роман Л.Е. Улицкая получила престижную литературную премию «Большая книга» в 2007 г.? В чем состоит художественное «открытие» Л.Е. Улицкой?

### *Литература*

1. Габриэлян Н. Ева — это значит «жизнь». Проблема пространства в современной русской женской прозе // Вопросы литературы. 1996. № 4. С. 31—71.
2. Данилкин Л. Россия на экспорт: Что в мире знают о современной русской литературе. URL: <http://www.afisha.ru/article/russian-export-books/>
3. Лейдерман М.Н. Постреализм. Теоретический очерк. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет. Институт филологических исследований и образовательных стратегий УрО РАО «Словесник», 2005.
4. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература 1950—1990-е годы: в 2 т. М.: Академия, 2003.
5. Минералов Ю.И. История русской литературы. 1990-е годы XX века. М.: Владос, 2004.
6. Русская литература XX века: в 2 т. / под ред. Л.П. Кременцова. М.: Академия, 2002. Т. 2.
7. Степанов А. Современная русская литература. Краткий обзор.. URL: <http://www.centreculturelrusse.be/ru/node/228>

8. Тимина С.И., Черняк М.А., Кякшто Н.Н. Русская литература XX века в зеркале критики. М.: Академия, 2003.
9. Чупринин С. Русская литература сегодня. Большой путеводитель. М.: Время, 2007.
10. Щеглова Е. О спокойном достоинстве — и не только о нем: Людмила Улицкая и ее мир // Нева. 2003. № 7. С. 183—189.

## Глава 3

### ПРОЗА ВЯЧЕСЛАВА ПЬЕЦУХА

#### ТВОРЧЕСКО-БИОГРАФИЧЕСКОЕ ДОСЬЕ

Вячеслав Алексеевич Пьецух — прозаик, журналист, эссеист. Родился в 1946 г. в Москве. В 1970 г. окончил исторический факультет Московского государственного педагогического института. Около десяти лет работал учителем истории в школе. Работал радиокорреспондентом, слесарем, плотником-бетонщиком на строительстве ГРЭС на Колыме; литературным консультантом журнала «Сельская молодежь». По собственному признанию Пьецуха, его художественная деятельность началась в 1973 г. Первая же публикация появилась в журнале «Литературная учеба» — это был рассказ «Обманщик». В 1983 г. выходит первая книга «Алфавит». В этом же году В.А. Пьецух принят в союз писателей СССР. В 1990-е годы сотрудничал с «Литературной газетой», журналом «Дружба народов». Как писатель имеет премии и награды. Конец 1980-х и начало 1990-х отмечены особой продуктивностью в творчестве В.А. Пьецуха. В это время появляются сборники произведений под общим названием «Веселые времена», «Я и прочее: циклы, рассказы, повести», романы «Новая московская философия», «Роммат». Позже были опубликованы шесть новых сборников рассказов и эссе («Низкий жанр», «Плагиат», «Русская тема», «Жизнь замечательных людей», «Дурни и сумасшедшие. Неусвоенные уроки родной истории», «Дневник читателя», «Разоблачение сатаны», «Бог как выход из положения» и «Символ веры»), повесть «Исповедь дуралея». В настоящее время параллельно является членом Комиссии по присуждению Государственных премий Российской Федерации.

Редколлегия журнала «Октябрь» в 2006 г. назвала среди лауреатов своей премии повесть В.А. Пьецуха «Письма к Тютчевой» — одно из заметных явлений современной литературы. «Письма» написаны от имени пессимистически и скептически настроенного интеллигента, печально взирающего на духовный распад современного общества и гибель культурных традиций. Эту книгу называли «тонкой, элегантно рефлексивной прозой о судьбе и путях

России». Считается, в повести «Письма к Тютчевой» изображен страшный кошмар думающего человека нашего времени. Ниже предлагается поразмышлять над этим произведением современного писателя.

### **3.1. Обличение «культурного вещества» в «Письмах к Тютчевой»**

Письмо как форма непринужденного, доверительного общения известно давно в русской литературе. Однако широкое распространение эпистолярный жанр получает в России в XVIII в. Трансформация эпистолярных жанров, их варьирование становится откликом на новое качество жизненного материала, своеобразным разрешением бытийных вопросов. Но повесть В.А. Пьецуха «Письма к Тютчевой» — пример пародийной коннотации, связанный с художественной находкой писателя, выраженной лаконично в фразе: «Русские — народ книжный». Данное обстоятельство объясняет выбор эпистолярной формы в качестве пародийного повествования. Автор исследует культурные деформации в России.

Пенсионер, главный герой повести, ведет воображаемую переписку со старшей дочерью известного поэта, дневники которой он воспринимает как «письма издалека», способные объяснить культурные метаморфозы современного общества. Иронизируя по поводу письма как средства «полировки обиходной речи», В.А. Пьецух сожалеет об отсутствии связи между поколениями и стремится понять причины ее разрушения.

Тема первого письма повести связана с вопросом об отсутствии непосредственного контакта с адресатом. При описании современной модели общения, отвергающей жанр письма, путевых заметок, повествователь переносит акцент с идеологии в бытовую плоскость, исчерпавшую себя средствами мобильной связи. Автор представил «Письмо 1-е» и как архаичную форму личного рассказа о житейских сценах, и как собственный дискурс, в котором происходит осмысление «современного декаданса», отражаются размышления о духовном / плотском.

«Культурное вещество», о котором идет речь во втором письме, смыкается с идеей «вещества существования», высказанной в конце

1920-х годов А.П. Платоновым. Идея связана с поиском смысла жизни и истины: «Зачем ему теперь нужен смысл жизни и истина всемирного происхождения?», — вопрошал Воцев, герой повести «Котлован». По наблюдению Н.М. Малыгиной, «главный мотив «Котлована» обозначен в самом начале повествования. С первых страниц повести ясно, что автор испытывает сострадание к своему герою — человеку, который оказался ненужным и лишним: «почувствовал сомнение в своей жизни». Воцев «задумался» и отказался быть слепым исполнителем чужих замыслов. Ему стыдно жить без истины — без осознания смысла своей жизни и своего труда» [Малыгина, с. 283—291]. В тексте А.П. Платонова, утверждает С.Г. Бочаров, центральная оппозиция «жесткого существа» и «чуткого вещества» не означает противопоставление техники «мякоти» человеческих чувств». Конфликтуют «силы рассеяния, разрушения, хаоса, энтропии и тихо сопротивляющаяся сила сосредоточения, концентрации, укрепления, накопления энергии и смысла» [Бочаров, с. 310—350].

В повести современного писателя видно не только сходство с автором «Котлована», но и различие. Восприятие героем В.А. Пьецуха событий культурной и литературной жизни страны носит пародийный характер: философствующего персонажа занимает содержимое мусорных контейнеров. Точки зрения о высшем смысле и предназначении человека Маркела, соседа героя-рассказчика, и самого героя-рассказчика расходятся: «Вот еще одну зиму пережили. А зачем? — То есть как зачем? — удивился я. — Ну, вот скоро наступит форменная весна, потом будет лето, потом осень, потом снова придет зима. Вы находите в этой периодичности какой-нибудь высший смысл? — Нахожу! Вернее, не то что бы нахожу, а не навязываю гуманистического значения чисто физическим процессам, вроде круговорота воды в природе. Во всяком случае, смена зимы весной не отрицает для меня значения личного бытия» [Пьецух, с. 12]. Философские рассуждения здесь служат некоторым избыточным привеском к наблюдениям над бытом, почти целиком поглотившим человека. Тленность «культурного вещества», не раз отмеченная В.А. Пьецухом в интервью, тесно связана с «частным» существованием индивида.

Герой-повествователь пытается вспомнить, «какой сегодня день»: пятница, четвертое марта, годовщина смерти Гоголя. Будучи жителем Москвы, персонаж письма привносит «бренное культурное вещество»

в сумрачное столичное пространство, о котором никто не помнит. Факт смерти великого писателя не был сохранен и современниками гения: «Много позже, когда я уже переписывался с Анной Федоровной Тютчевой, мне внезапно пришло на мысль, что в ее посланиях от 1852 года, ни в марте, ни в апреле, ни когда бы то ни было не упоминается о кончине величайшего русского писателя, который открыл настоящую русскую литературу...» [Пьецух, с. 13]. Обращаясь к адресату, автор письма вскрывает противоречивость культурного бытия XIX столетия: «Возьмем Александра Сергеевича Пушкина: страна погрязла в дурости и нищете, а тысячи русаков ходили на Мойку справляться о здоровье поэта зимой 1837 года, и вот даже государь Николай Павлович остался в истории как слабый администратор, заплативший его долги» [Пьецух, с. 15].

Специфика эпистолярного послания позволяет насытить текст экспрессией, а главное, выразить отношение к литературе как к «священнодействию». Деграция и «измельчание русского читателя», по мнению автора, противоречит коренным началам Руси, всегда противостоявшей бездуховности. Речь идет не только об особых условиях развития изящной российской словесности, но и о феномене ее влияния: «...настоящая европейская проза именно с Гоголя в России и началась», «не было в России такого гимназиста, который не знал бы наизусть: «Шепот, робкое дыханье, трели соловья...», «оттого разговорный язык тогда был красочным и богатым, люди понимали обожжение и в огромном большинстве случаев были порядочны, ибо сверяли свои поступки с эталонными персонажами у Тургенева, лица были не такие красивые, как у нынешних, но одухотворенные, словно светящиеся изнутри...» [Пьецух, с. 16]. Литература, способная предложить человечеству «иерархию духовных ценностей, тысячелетиями синтезируя культурное вещество», обладает чертами национальными и отсылает к менталитету русского народа.

Второе письмо представляет иллюстрацию к функционированию литературы на уровне живого языка. Дидактическая направленность очередной *epistole* базируется на признаках угасания культуры: во-первых, «эффективно работает принцип «чем хуже, тем лучше», то есть у нас чем свирепее цензура, тем утонченной литература, чем страшнее власть, тем прекрасней песни, чем безнадежнее перспектива, тем шире пьется и веселей»; во-вторых, «нестяжательство стало

диагнозом, а романтизм уделом городских сумасшедших и сумасшедших как таковых» [Пьецух, с. 20]. Обращение к романтизму в контексте третьего письма не факультативно. Как отмечает В.В. Прозоров, «авторское самосознание достигает апогея в эпоху расцвета романтического искусства, ориентированного на обостренное внимание к неповторимому и индивидуально-ценностному в человеке, в его творческих и нравственных исканиях...» [Введение, с. 13].

Ироничное письмо-обращение к Анне Федоровне позволяет трактовать духовность с бытовой позиции: «...дикие песни нашей родины теперь заменяют все», «...причем дикие не в смысле изначальности, а в том смысле, что противно-монотонные, как у папуасов, и приторно-глупые, как отроческие стихи» [Пьецух, с. 21]. На основе этих умозаключений повествователь строит метафорическую модель отношений в мире, используя различные метафоры.

Метафорическое сравнение холода и сна («прекрасный сон»), при этом «холод» означает «бездуховность», а сон выступает иносказательным выражением «книги».

Метафорическое сопоставление Хаоса и Космоса («Вселенная»), где под «хаосом» подразумевается современная действительность, утратившая всякую «разумность», а под «космосом» — удивительным образом упорядоченный мир искусства.

Метафорическое сближение далеких друг от друга «Русской армии» и личности Лермонтова, олицетворяющей подлинность самой жизни. Части этой пары распределяются по принципу «материальное»/«духовное» соответственно.

Данные противопоставления в пародийном ключе выражают идею угасания культуры.

Исследование жизнестойкости русака, «задавленного сугробами», «век сидящего на тюре с луком», но «поющего величественные песни, впрочем, полные безысходности, как окончательный приговор», подкрепляется ироничным авторским выводом: «вся художественная культура России есть противостояние, естественный контрапункт угрюмой нашей природе...» [Пьецух, с. 19]. Раздумья автора о гармонично развитой личности отсылают к Пушкину.

Устойчивость общества, его движущую силу В.А. Пьецух видит прежде всего в искусстве слова: «...у нас же, из-за нашей вечной отсталости, литература до самого последнего времени была предметом

сакральным». Рассказчик сообщает условному адресату о появлении «нового типа соотечественника», приближенного к европейскому образцу — «оболтус, неначитанный, узко образованный»; «расчетливый, энергичный, туповатый, жуликоватый, большой любитель футбола, пива и адаптированного кино» [Льецух, с. 27]. Субъектный культурный ряд автора составляют мировые имена: Сервантес, Спиноза, Лейбниц, Достоевский, выступающие кладезем духовности. Нидерландский философ Б. Спиноза видит цель философского познания в совершенствовании человека. Монадология Г.В. Лейбница опирается на положение о монаде — единице бытия — понятой как духовный атом. Ф.М. Достоевский пытается наделить творческий процесс активностью — реальным воздействием литературы на жизнь. Речь Ф.М. Достоевского о Пушкине определяют как политическое событие — писатель отчетливо сказал о русской отзывчивости как «залог священной миссии России научить другие народы, как жить» [Кулешов, с. 541]. Примитивная стадия псевдоразвития, к которой подошел человек третьего тысячелетия, отрицает нравственную соразмерность культурного движения как испытания человека. Автора печалит ситуация отречения его современника от культурных завоеваний прошлого: «...это все было лишнее, избыточное, не по Сеньке шапка и пятое колесо» [Льецух, с. 28]. Серьезный культурный конфликт, позволяющий проникнуть в глубины исторического процесса, подвергается горькому осмеянию, напоминая о смехе Н.В. Гоголя (использование приема алогизма в речи повествователя). Пародийная эпистолярная переписка позволяет понять культурный кризис России: «Коли так, нужно ждать второго пришествия, но не в смысле конца света, а как бы промежуточного, нацеленного на приведение новых возможностей человека в соответствие с извечной сущностью Божества» [Льецух, с. 28].

Особое место в повести занимают ироничные наблюдения автора над возвышенными свойствами души человека, связанными с понятием «потомственной культуры». В сознании пенсионера происходит совмещение прошлого и настоящего, отражающее историческое движение общества через культурную парадигму: «...прежде, когда существовала культура, понимаемая как система условностей, считалось, что красть — это нехорошо; а человек гражданского стиля спрашивает себя: а, собственно, почему? И действительно — почему? В том-то все и дело, что ни по чему, просто существовала такая услов-

ность, что красть предосудительно и нельзя. Или так: десять тысяч лет считалось, что человеку следует как-то прикрывать срамные места, а приверженец гражданского стиля интересуется: а зачем? И действительно — зачем? Вон собаки ходят так, не прикрывшись, и при этом никого не вгоняют в шок» [Пьецух, с. 29—30]. В.А. Пьецух ссылается на пророчество Д.С. Мережковского об установлении царства Хама, исповедующего «агрессивный гражданский стиль», на его понимание революции как «порождения хамства бездуховных масс» [Смирнова, с. 236]. В.А. Пьецух выявляет противоречивость природы русского человека: «господствующим элементом оказывается Сидоров, не знающий своих прадедов по именам и, стало быть, не владеющий потомственной культурой, который при случае полезет в прорубь спасать тонущего ребенка, но при случае и зарежет за кошелек» [Пьецух, с. 32]. Пародийный образ ученического пера, появляющегося на страницах повести, воспринимается как инструмент анализа общественно-моральных противоречий в контексте «романтических заблуждений» государя Александра Николаевича. Созданный автором фарсовый историко-культурный миф, облаченный в эпистолярную историю, становится неким универсальным обобщением абсурда современной жизни.

В эфире радиостанции «Эхо Москвы» В.А. Пьецух сказал: «В культурной жизни меня огорчает отсутствие культуры <...> Россия так работала в культуре последние триста лет, что, может быть, ей надо просто немного передохнуть поколения два, а потом она очухается и возьмется за прежнее, за свое настоящее <...> Это процесс общемировой, который подметил первым еще Александр Иванович Герцен, который в середине XIX столетия писал, что нужно, в конце концов, прийти к тому убеждению, что цель всего развития человечества — мещанин» [Интервью].

Авторская трактовка веры подана в повести через призму культуры, которая в шестом письме опрошается введением в текст псевдоанекдотических обстоятельств: «...накануне я вычитал в очередном послании Тютчевой презабавный анекдот про фрейлину Марию Анненкову, выдававшую себя временами за принцессу Бурбонскую, временами за несчастную французскую королеву Марию-Антуанетту...» [Пьецух, с. 34]. Пенсионер, еще задолго до того, как прочитал записки Тютчева, склеивал осколки чашки с изображением Марии-Антуанетты. Авторское понимание «духовного бытия» концентрирует в себе такую веру, которая органично включает незначительные, мелкие элементы

бытия, «чудеса», встречающиеся в быту. Вера пародийно определена автором как «упование, которое не опирается ни на что». Художественное исследование феномена веры не исключает двойственности: «Но вот какое дело: если способность к поэтическому творчеству — это аномалия с точки зрения органической химии, то, может быть, и вероспособность представляет собой в некотором роде отклонение или дефект <...> Или, наоборот: дар веры — это такая же фундаментальная составная понятия «человек», как нравственность и душа» [Пьецух, с. 35].

В интервью журналу «Эксперт» В.А. Пьецух сказал: «Верую ли я? Человек верующий ходит в церковь, чаёт Царствия Небесного и не ест в пост яйца. Я ем все, крайне редко хожу в церковь перекрестить лоб, не верю в загробную жизнь <...> Но я принимаю полностью этическое учение Христа. Вера — это представление о Боге» [Прозаик]. Миссию литературы писатель видит в формировании внутреннего культурного пространства человека.

### *Список литературы*

1. Бочаров С.Г. «Вещество существования». Выражение в прозе // Проблемы художественной формы социалистического реализма: в 2 т. М.: Наука, 1971. Т. 2. Внутренняя логика литературного произведения и художественная форма. С. 310—350.
2. Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / под ред. Л.В. Чернец. М.: Высш. шк.: Академия, 1999.
3. Интервью К. Лариной и М. Пешковой с В.А. Пьецухом // Эхо Москвы. 23.04.2006. URL: [http://www. Радио Эхо Москвы](http://www.Радио Эхо Москвы)
4. Кулешов В.И. История русской литературы XIX века. М.: Академический Проект: Трикта, 2004.
5. Малыгина Н.М. Андрей Платонов: Поэтика «возвращения». М.: Теис, 2005.
6. Прозаик Вячеслав Пьецух или Писатель против часовой. Интервью А. Алехина. URL: [http://expert.ru/printissues/expert/2008/16/interview\\_pisatel\\_protiv\\_chasovoi](http://expert.ru/printissues/expert/2008/16/interview_pisatel_protiv_chasovoi)
7. Пьецух В.А. Жизнь замечательных людей. М.: Глобулус, 2006.
8. Смирнова Л.А. Русская литература конца XIX — начала XX века. М.: Лаком-книга, 2001.

### 3.2. Черты импрессионизма в «Путешествии по моей комнате»

Импрессионизм — явление, знакомое русской литературе. Его приемы, видение мира усматривают в поэзии А.А. Фета, И. Северянина, в прозе А.П. Чехова, И.А. Бунина, Л.Н. Андреева, И.С. Шмелева, Б.К. Зайцева, В.Я. Брюсова, К.Д. Бальмонта и других русских писателей. Импрессионизм, как известно, характеризуется стремлением переступить границу материальной условности с тем, чтобы отразить невидимые глазу стороны жизни. Символист Д.С. Мережковский в программном докладе «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892) [*Мережковский*] отмечал «расширение художественной впечатлительности», противопоставляя эту впечатлительность традиционному художественному обобщению жизненных явлений. Другой символист, Андрей Белый, так отозвался об этом новом явлении литературы начала XX в: «А импрессионизм, т.е. взгляд на жизнь сквозь призму переживания, есть уже творческий взгляд на жизнь: переживание мое преобразует мир; углубляясь в переживания, я углубляюсь в творчество; творчество есть одновременно и творчество переживаний, и творчество образов» [*Белый*, с. 342].

Постмодернизм В.А. Пьецуха талантливо стилизует некоторые важные черты импрессионизма. Стилизация презентует зигзаги ментального перелома, происходящего в конце XX в. В интервью «Независимой газете» В.А. Пьецух, риторически вопрошая «Что нам забытые слова?», комментирует собственную перелицовку знаменитой повести «Путешествие вокруг моей комнаты»: «Это перепев <...> сочинения генерала Ксавье де Местра, француза... У меня есть целый жанр, что ли... который можно окрестить как плагиат <...> Я беру фабулу, идею какого-то произведения, как правило, весьма широко известного, а потом на современном материале и с совершенно другой задачей переделываю» [*Пьецух, Что нам забытые слова*].

Действительно, повесть В.А. Пьецуха «Путешествие по моей комнате» открывает упоминание работы Ксавье де Местра. Отсылкой к тексту-источнику прозаик произвольно нацеливает читателя на означенную фигуру. Автор не вступает в диалог с восемнадцатым столетием. Данная ретроспектива на уровне заимствования заглавия и формы проясняется в контексте теории М.М. Бахтина о пародии.

которую теоретик сравнивает со стилизацией: «Условное слово — всегда двухголосое слово. Условным может стать лишь то, что когда-то было безусловным <...> Это первоначальное прямое <...> значение служит теперь новым целям, которые овладевают им изнутри и делают его условным» [Бахтин, с. 82]. В стилизации автор говорит чужим словом и, как отмечает В.П. Скобелев, здесь мы имеем дело с «концептированным автором». Автор, прибегающий к стилизованному слову, принципиально отказывается от претензий на то, чтобы сформулировать прямо, с монологической определенностью свое миропонимание, свое мироотношение. Он стремится выработать и донести до читателя «позицию, которая складывается из соотношения двух и более голосов» [Скобелев, с. 19]. В созданный (авторский) текст-стилизацию включается текст источника, на который дана прямая или косвенная ссылка, играя в нем весомую роль.

Писатель-пушкинист Н.А. Раевский в книге «Портреты заговорили» (часть «В замке Бродзяны») называет имя «Ксавье де Местр», обращаясь к воспоминаниям О.С. Павлищевой о детстве ее брата — А.С. Пушкина. По свидетельству сестры поэта, в доме родителей собирались французские эмигранты, среди которых выделялся граф Местр, готовивший к печати «*Voyage autour de ma chambre*» (часть 1) и завершивший в России «*Expedition nocturne autour de ma chambre*» (часть 2). «Начинающий автор приобрел известность в кругах любителей французской «*causegie*» (болтовни) сразу же после первой публикации в Турине (1794). Его ценили как светского рассказчика, усвоившего салонную манеру литературного изложения» [Ощепков], — отмечает А.Р. Ощепков.

Б.М. Эйхенбаум полагал, что «путешествие» Ксавье де Местра являет собой подражание Стерну; в то же время оно написано для создания комического эффекта [Эйхенбаум]. Современный историк французской литературы С.Н. Зенкин отмечает: «Вплоть до середины XIX века французская литература ориентировалась <...> на нормы светской культуры, а жизнь светского человека проходит всецело на людях, в его доме главное помещение — салон, где принимают гостей. В такой культурной традиции Дом может обретать эстетический интерес только как чужой дом — живописно изображается его необычная обстановка, драматически раскрываются таящиеся в нем страсти <...> или же рисуется идеализированная картина добродетельной и уди-

ненной семейной жизни (культ домашнего очага в литературе преромантизма) <...> Например, Ксавье де Местр в сентиментальном «Путешествии вокруг моей комнаты» с умилением описывает обстановку своего жилища, но живет он в нем поневоле, находясь под домашним арестом...» [Зенкин, с. 176].

Ничего подобного в повести В.А. Пьецуха не происходит. Опасения путешествующего по своей комнате героя-рассказчика продиктованы изъятием «духовного» из жизни общества: «Мне вдруг подумалось, что в начале III тысячелетия новой эры Бог окончательно оставил человечество, потому что замысел был не тот. Создатель запланировал одно, а ... стало ясно, что вышло совсем другое, именно возобладавало существо примитивное, самодостаточное, инстинктивно-деятельное, как пчела» [Пьецух, *Жизнь*, с. 206—207]. Специфика анализа универсальных культурных параметров так или иначе оказывается, на наш взгляд, ориентированной на принципы импрессионизма, эстетическая программа которого предлагает фрагментарный взгляд.

Руководствуясь идеей обновления языка искусства, современный ученый Е.А. Кузнецова приходит к мысли об изменении миропонимания эпохи как таковой. В искусстве появляется устойчивая тенденция обращения к «проблемам, носящим глобальный мировоззренческий характер» [Кузнецова, с. 83]. Разбиение картин действительности на кадры — это то, что сближает В.А. Пьецуха с импрессионизмом. По словам В.М. Жирмунского, фрагментарное повествование при отсутствии классической фабулы «создает вместе с тем иллюзию принадлежности обособленной части к какому-то сюжетному целому, в котором оно является привычным звеном» [Жирмунский, с. 320]. Однако стилизация В.А. Пьецуха является не столько ироничной оценкой творчества «неинтересного писателя и дилетанта», сколько саркастическим выпадом против десакрализации ценностей современным обществом: «Сдается, общечеловеческая страсть к путешествиям — это от недостатка ментальных сил. Совсем другое дело, когда путешествуешь по своей комнате. Дорожный костюм самый обыкновенный: ситцевый халат...» [Пьецух, *Жизнь*, с. 177].

Повесть Ксавье де Местра, будучи фоном повествования в книге В.А. Пьецуха, создает иронический комментарий к картинам из жизни обывателя. Вспомним замечание А.Р. Ощепкова об автобиографичности творчества Ксавье де Местра («французский новеллист брал за

основу произведений реальные факты своей или чужой биографии» [Ощепков]). Фактографичность у В.А. Пьецуха трансформирована в соответствии с задачами и принципами импрессионизма: автор отдельными штрихами представляет смертоносные явления действительности.

С опорой на художественный опыт импрессионистов в повести В.А. Пьецуха создается глубинный контекст. Появляется несколько рассказов, написанных путешествующим героем сообразно его траектории: «человеко-исторические размышления», «Чаепитие в Моссовете», «Пастораль», «рассуждения о чести», «Преферанс». Движение персонажа под французский аккомпанемент «Путешествия вокруг своей комнаты» пародирует мышление современного человека: диван — ковер — дверь — стена — книжный шкаф — тумба — окно — телевизор — кресло. Истории связаны с названными выше остановками, но данная привязка условна, так как В.А. Пьецух прежде всего иллюстрирует духовную атмосферу. При этом писатель не отступает от автобиографического принципа Ксавье де Местра, с одной стороны, и следует импрессионистическому поиску образа в окружающем мире для своих штудий-рассказов — с другой.

Увлеченность рассказчика воспоминаниями сохраняет реалистическую основу повести В.А. Пьецуха, интересным образом воспроизводя современную писателю эпоху. Нарушен незыблемый закон человеческого общежития. Герой повести забирается на крышу заброшенной церкви и устремляет взгляд в голубую даль. Автор живописно представляет увиденное им: «За рекой простирались заливные луга, потом — заповедный лес, расположившийся серповидно, на манер крымской конницы перед атакой, за ним было озеро, издали похожее на оловянное блюдо, за ним опять луг и опять лес, а дальше вид скрадывала сизая дымка, за которой угадывалась Москва» [Пьецух, *Жизнь*, с. 199]. Заметим важный интертекстуальный момент: герой А.П. Платонова в надежде ощутить связь с высшим разумом, постичь замысел мироздания «стремится достичь небесной высоты» [Малыгина, с. 150]. С данным обстоятельством исследователь-платоновед Н.М. Малыгина связывает способность героя-спасителя с обретением новых идей и открытиями. Размышления героя В.А. Пьецуха носят философский характер: «Вроде бы ничего особенного, привычная среднерусская картина, но мне почему-то всегда приходило на мысль: только

по-настоящему и живешь, что в эти минуты душевной сосредоточенности и покоя, когда ощущаешь свою бытийность вполне, как-то подробно и в качестве феномена вселенского значения, физически чувствуя при этом общность с Подателем жизни, и разума, и любви, и всего сущего на Земле» [Пьецух, с. 199]. Подобное откровение раскрывает духовную драму героя, осознание им невозможности адаптироваться к «другой» культуре.

Импрессионистическое видение действительности осложняется иронией, подчеркивающей состояние вывернутого наизнанку, перевернутого мира. «Установка на анекдотичность сюжета», о которой пишет А.Р. Ощепков в связи с творческой манерой Ксавье де Местра, оказывается стерта чувственной природой импрессионистического постижения мироздания. Ссылаясь на «Путешествие вокруг своей комнаты», В.А. Пьецух нарочито возводит зрительную технику в абсолют. Для пишущего «я» героя социокультурная видимость оказывается важной: «Недаром эмблема нашего времени — это то, что стоит у меня справа от окна и прямо напротив моего дивана... «телевизор»... Для огромного большинства моих современников телевизор — все: и театр, и филармония, и книга, и товарищеская беседа...» [Пьецух, с. 203]. Характер данного симбиоза с неизбежностью ведет к разрушению человеческой личности.

Перед глазами писателя проходит множество картин, отражающих путь от «общения с нежным полом» до «свободы слова». Таким образом, важным становится и главное, и второстепенное в жизни. Отсюда интенсивность деталей интерьера, каждой из которых соответствует свое свойство, будь то туркменский ковер ручной работы, старинный морской кортик или наконечник копья: «Теперь же, глядя на свою коллекцию, я думаю не о философии истории и не о литературе, но о космогоническом значении той искорки, которая обозначается местоимением «я» и на мгновение затесалась между вечностью позади и вечностью впереди» [Пьецух, *Жизнь*, с. 181]. Явная ироничная установка В.А. Пьецуха соотносится с «крайним пределом чувственного искусства» (выражение П. Сорокина). Фрагментарное изображение интерьерных зарисовок В.А. Пьецуха, их эскизность за счет стилизации напоминает об идее восстановления связи с целым и продиктовано целью «преодолеть ограниченность эпохи» [Мартышкина, с. 75]. Желание писателя запечатлеть мир в его непоступательном движении связано с прорывом к новому восприятию.

Стилизация В.А. Пьецуха, в основе которой лежат принципы импрессионизма, имеет в качестве атрибута, во-первых, направленность на чужое слово, во-вторых, на творческую переработку текста первоисточника. Произведения В.А. Пьецуха включают в себя обыденное, научное, религиозное, мифологическое, политическое, художественное. Следуя импрессионистической эстетике, автор трансформирует содержание текста-донора, поднимая актуальные сегодня темы и проблемы, среди которых выделяются размышления о национальном самосознании, противостоянии «человека с характером» традиционному для русской литературы «маленькому человеку»; об уникальности личности, отказе от обобщенных психологических формул при изображении человека.

Литература конца 1990-х — начала 2000-х годов отказывается от литературных стереотипов и создает новый культурный код. Интересуясь ментальными категориями (душа, характер, сознание, мнение, оценка и др.), постмодернисты имеют художественный простор в их толковании. Проза В.А. Пьецуха, В.О. Пелевина, Т.Н. Толстой, В.Г. Сорокина отсылает читателя к имеющимся прецедентным текстам русской и мировой культуры, без осмысления которых, как они думают, невозможна рефлексия современного постмодернистского текста.

### *Список литературы*

1. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. М.: Алконост, 1994.
2. Белый А. Символизм и современное русское искусство. Луг зеленый // Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994.
3. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л.: Наука, 1978.
4. Зенкин С.Н. Работы по французской литературе. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999.
5. Кузнецова Е.А. Эстетика импрессионизма // Вестник Московского университета. 2000. Сер. 7. Философия. № 2. С. 83—90.
6. Малыгина Н.М. Андрей Платонов: поэтика «возвращения». М.: Теис, 2005.
7. Мартышкина Т.Н. Т.Н. Импрессионизм: От художественного видения к мировоззрению // Вестник Томского государственного университета. 2007. № 304. С. 73—76.
8. Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. URL: <http://www.zhurnal.lib.ru/>

9. Ощепков А.Р. Местр Ксавье де. URL: <http://www.litdefrance.ru/199/542>
10. Пьецух В.А. Что нам забытые слова // Независимая газета. 2004. № 242. 5 ноября.. URL: [www.ng.ru/saturday/2004-11-05/15\\_petsuh.html](http://www.ng.ru/saturday/2004-11-05/15_petsuh.html)
11. Пьецух В.А. Жизнь замечательных людей. М.: Глобулус: Изд-во НЦ ЭНАС, 2006.
12. Скобелев В.П. М.М. Бахтин и Ю.Н. Тынянов. К теории пародии // Ирония и пародия. Самара: Изд-во Самар. ун-та, 2004. С. 18—33.
13. Эйхенбаум Б.М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки // Эйхенбаум Б.М. О литературе: Работы разных лет. Л.: Сов. писатель, 1987.

### 3.3. Эстетическая игра: приемы остранения и иронии

В коллективном труде (М.М. Гиршман, М.Н. Дарвин, Д.М. Магомедова, А.Е. Махов, В.И. Тюпа, И.В. Фоменко) под редакцией Н.Д. Тамарченко «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» дается следующее определение игры: «В современной поэтике И. (игра. — *О.С.*) понимается как авторская стратегия, включающая широкий спектр приемов, соответствующих разным типам И. К таким приемам относятся скрытые аллюзии, разнообразные «шифры» <...>; ложные, уводящие читателя «в сторону» ходы сюжета; прием *mise en abyme* («помещение в бездну»), при котором аналогичные элементы разных уровней подобны направленным друг на друга зеркалам, бесконечно отражающим друг друга («пьеса в пьесе» и т.п.); введение метатекста (комментарий, предисловие), проблематизирующего смысл основного текста и тем самым создающего эффект игровой неопределенности. Данные приемы приближают произведение к тому или иному типу И., уподобляя его И.-загадке, И.-соревнованию (автор «сопоставляется» с читателем, например, скрывая от него подлинное направление развития сюжета), комбинаторно-конструктивной И. (читатель должен «сконструировать» произведение в процессе чтения, приняв во внимание все скрытые тонкости его формальной организации), И. случая (читатель выбирает между вариантами чтения, полагаясь на случай) и т.п.» [*Поэтика*, с. 76—77].

Термин «остранение» был введен В.Б. Шкловским. Он писал: «Приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием

затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен. Прием остранения у Толстого состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее как в первый раз виденную, а случай как в первый раз происшедший» [Шкловский, *Искусство*]. Таким образом, прием «остранение» превращает вещи из привычных в странные, что и составляет, по его мысли, закон искусства: «Если мы станем разбираться в общих законах восприятия, то увидим, что, становясь привычными, действия делаются автоматическими. Так, уходят, например, в среду бессознательно-автоматического все наши навыки.... И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством» (Шкловский, *О теории*, с. 11—12).

Игра и прием остранения широко используются в современной литературе, особенно они популярны в текстах постмодернистов. Эстетическая игра в прозе В.А. Пьецуха заключается прежде всего в остранении ментально заданных характеристик современного человека, утратившего, по мнению писателя, свои родовые, духовно-генетические характеристики. Интерес к загадкам души русского человека всегда был актуален для русской литературы. В XX в. А.И. Солженицын напряженно вглядывался в тайну русского человека. В книге «Россия в Обвале» он рассуждал об «особенных» чертах русского народа, определяющих его судьбу; подчеркивал прирожденные, «отродные» черты русского народа: открытость, прямоту; естественную непринужденность, простоту в поведении; несуетность; юмор «в большей доле»; великодушие; уживчивость, легкость человеческих отношений; отзывчивость, способность все «понять»; широту характера, «размах решений» [Солженицын]. Обращаясь к прошлым векам, А.И. Солженицын открывает там «крестьянский» тип характера: доверчивое смирение с судьбой, сострадательность, готовность к самоосуждению, раскаянию, вера.

Но в прозе В.А. Пьецуха многие «знаковые» черты русского человека подвергаются художественному переосмыслению. Его анекдоты являются иронией над такими особенностями русского человека, как невозмутимость, кротость, «душевность», легкость и простота общения, поданные, согласно теории В.Б. Шкловского, через новое их «видение» [Шкловский, *О теории*, с. 15—16]. Так, открытость в обще-

нии передана точкой зрения героя В.А. Пьецуха: «Когда на него нака- тывало, то есть непереносимо хотелось усесться за женин трельяж и затеять беседу со своим отражением, он, бывало, ляжет на диван с томиком стихов Пушкина, наугад раскроет его...» [*Пьецух*, с. 260]. Уход жены от героя-пьяницы, любящего безудержное веселье, побуж- дает персонажа к поиску некой поддержки, укорененной в русском менталитете. Эстетическая игра тонко передает соотношение двой- ственных ментальных характеристик — веселого нрава и соборности. В.А. Пьецух художественно обобщает представления человека, созда- вая картину мира, в которой частный и общественный конфликты отражены в душах героев с типично русским характером.

Образы и характеры «русаков» В.А. Пьецуха, появляющихся на страницах книги «Русские анекдоты», отличает эстетическая полифо- ния. Цикл, обозначенный автором как анекдотический, строится по хроникальному принципу. Событие одного анекдота не соотносится с событием другой истории по причинно-следственным связям. Нуме- рация анекдотов, которых в цикле сорок четыре, нацеливает читателя на сорок четыре специфические культурно-бытовые ситуации и на варианты авторской эстетической игры.

Классификация форм эстетической игры в анекдоте разработана С.А. Голубковым [*Голубков*]. Исследователь выявляет следующие игровые разновидности: фантастическую ситуацию, игровое сближе- ние эпох, мистификацию, «смысловое замещение» или каламбур. В последнем случае речь идет о языковом комизме, связанном с заме- щением слова или сочетаний слов оборотами, не совпадающими с общепринятой словарной семантикой. В случае В.А. Пьецуха неум- естное оперирование философскими учениями, научными теори- ями, цитатами из известных литературных и исторических источни- ков в предложенной автором сюжетной линии создает комический эффект, раскрывающий абсурд жизни и противоречивость природы человека. Слово, сказанное героем, обретает «иной» смысл в контек- сте обстоятельств, предложенных автором. Рассказчик отказывается от исходного заданного смысла «слова», следуя собственному пони- манию жизненных основ. Так, речь художника-мариниста из первого рассказа «Русских анекдотов» напоминает высказывание малообразо- ванного городского обывателя: «Друзья!.. Ушел из жизни живописец, который после Айвазовского был самым голосистым певцом морской

стихии, певцом воздуха и воды... Хотя, по правде говоря, Айвазовский нашему покойнику в подметки не годится» [Пьецух, с. 208]. Далее следует спор. Звучат имена Павла Трубецкого, продавшего, по мнению одного из маринистов, родину, Винсента Ван Гога — гениального художника, но «психа» по определению того же персонажа, Ивана Айвазовского, на поверку оказавшегося копировальщиком текучих вод. Удивительная «интеллектуальная восприимчивость» русского человека соседствует с непосредственностью и удовлетворением примитивных жизненных потребностей: «Кончайте базар, на обед пора!» — резюмирует разговор об искусстве могильщик, переводя сюжет в комическую плоскость. Образ мыслей и склад ума русского человека «переходят» границы разумного. Искаженная действительность, парадоксальным образом соотносимая героями с вечными ценностями, расценивается автором как абсурд, «концентрирующий» от анекдота к анекдоту. В третьем рассказе герой — недоучившийся студент Литературного института им. Горького, осмысливает свою судьбу как борьбу за свободу самовыражения. У героя, тоскующего по «простой, беспардонной жизни», нарастает желание высказаться о номенклатуре демократических свобод. Самоанализ персонажа, носящий драматический характер переживания им конфликта с непонимающими его людьми, изображается автором комично — сводится к разговору о «пивке» в кафе и очередной драке. Открытость в общении, переходящая в панибратство, жажда иной жизни, трансформирующаяся в дебоширство как ментальные характеристики русского человека пересмотрены автором в ироническом ключе. Игровой способ пересоздания реальности подчеркивает абсурдность страданий «маленького человека», утешающего себя псевдовысокой жизненной силой.

Мистификация В.А. Пьецуха традиционно привносит в анекдотическое повествование элемент трюка или представления. Обычные вещи, явления представлены и рассмотрены автором нетривиальным образом: ацетон для смывания краски становится причиной «охлаждения» персонажа к социологическим исследованиям (анекдот 17), чтение книги уберегает человека от несчастий (анекдот 23), неудачно сделанная операция оборачивается для персонажа счастьем (анекдот 31). Эстетическая игра строится на различных видах бытовых изъев, иллюстрируя не житейский опыт человека, а противоречие между

образом его жизни и желанием «другой» судьбы, обусловленных названными ментальными характеристиками. Персонажи В.А. Пьецуха неотделимы от окружающего мира: угнетающего периметра квартиры, пространства библиотеки, трансформирующегося в «кухонную» плоскость.

Игровой мотив случая, нарушающего привычное течение жизни, на котором построен цикл «Русские анекдоты», раскрывает неразвитость личностного начала в персонаже и выступает специфической эстетической модальностью. Автор позиционирует случайность как жизненную закономерность на фоне нарушенного природного равновесия в системе человек — вселенная. Развенчание жизни индивида, его культуры формирует картину мира, в центре которой оказывается человек, не понимающий «логос природы».

Стереотипность анекдотической формы, «ориентированной на передачу драматической событийности, на сценическое воплощение комического события» [*Химик*], пародийность, наличие персонажей-типов с набором ментальных характеристик составляют театральность мистификации В.А. Пьецуха. Группировка героев и их образы в анекдотах 26, 29, 30 сценичны, т.е. рассчитаны на читателя, следящего за происходящим событием. Типы героев, описание их мимики, жестов, как и сюжет, знакомы и понятны; настроение, в котором пребывает персонаж, воздействует на читателя, передается ему. Характер действующих лиц известен благодаря его ментальным проявлениям.

Разновидностью эстетической игры у В.А. Пьецуха является «означивание» рассказанной истории, построенной на противоречивости характера русского человека. Авторское «означивание» происшествия ориентировано на идею постмодернистской концепции текстовой семантики, выраженной Р. Бартом: «Означающие могут неограниченно играть», «производить несколько смыслов с помощью одного и того же слова» [*Можейко*, с. 584]. Выявленный читателем смысл текста оказывается вариантом, основанным на случае, выбранном автором. Согласно эстетике постмодернизма подобное смыслопорождение является «структурным условием повествования: высказывание не может быть детерминировано одним голосом, одним смыслом — в высказывании могут присутствовать многие коды <...> Рождается некий объем индетерминаций или сверхдетерминаций: этот объем и есть означивание» [*Там же*, с. 585].

В анекдотах В.А. Пьецуха появляются узнаваемые реалии петербургского и московского пространства («Невский проспект», «Балаклавский проспект», «Марьиная роша», «Пушкинская улица», «Покровские ворота»), библейские мотивы («Страшный суд», «потоп»), святая Троица, Божья Матерь), мифологизированные концепты («Пушкин», «Гоголь», «Достоевский», «Толстой», «Чехов», «Тютчев»), сообщающие тексту нарратологическое звучание за счет деконструкции привычных текстовых связей и отсылающие к вечной проблеме загадочности русского характера.

Рассказ-анекдот как самостоятельное жанровое образование функционирует по собственным законам, которые предполагают наличие первичного и вторичного речевого жанра. Ценностная картина мира реконструируется автором в оценочных суждениях, сопоставляемых с фольклорными или литературными сюжетами, обнаруживая свою близость с представлениями о ценностях, зафиксированных массовым сознанием. Закономерность подобной близости объясняется принадлежностью текста анекдота к тексту массовой литературы. Однако эстетическая игра обнаруживается не только на уровне традиционных элементов комического (язык, сюжетная ситуация). В сфере отношений «автор — действительность», «автор — читатель» эстетическое отождествляется с эстетством — особым мировоззрением, полагающим «художественный опыт в качестве высшей и единственной ценности» [*Эстетическое*, с. 214]. Литературный контекст специфически «оценивает» общественно-исторические отношения и подчеркивает неразумность современного мироустройства.

Скрытый авторский комментарий В.А. Пьецуха, связанный с культурными мотивами (имена философов, писателей, музыкантов, художников, общественных деятелей), изначально касается частностей жизни (собственно сюжет анекдота). В процессе повествования частности разрастаются до общечеловеческой проблемы смысла жизни, являющейся для русской литературы магистральной, подразумевающей наличие ценностных основ в человеческой общности. Логика авторской мысли подразумевает движение от частного, то есть единичных проявлений жизни, к общему — бытию человеческого существования, потерявшего смысл. Именно по этой причине в текстах В.А. Пьецуха, герои которого задумываются над смыслом своего существования, появляются на первый взгляд неуместные отсылки

автора к фигуре и времени Л.Н. Толстого (анекдоты 28, 40). Современный исследователь В.Я. Линков обращается к коренной для русской литературы XIX в. проблеме смысла жизни, в созданной Толстым ситуации «обесмысливания мира» («Война и мир»). Ученый напоминает в связи с этим письмо Л.Н. Толстого к П.Д. Боборыкину: «Цель художника не в том, чтобы неоспоримо разрешить вопрос, а в том, чтобы заставить любить жизнь в бесчисленных, никогда неистощимых всех ее проявлениях» [Линков, с. 192, 76]. Человек, согласно антропологическому мировидению Л.Н. Толстого, сам образует свой мир, так как он «сам себе цель». Центральным в данном случае оказывается понятие свободы как ключевого свойства человека в противовес идее социальной детерминированности жизни человека. «Толстовский человек» имеет собственную точку зрения на мир, выстраивает «отношения» с окружающими его вещами, мысленно запечатлевает происходящие вокруг него явления. По Толстому, бессмысленный мир — это дисгармоничный мир, отрицающий «лад», «порядок» и «строй». Варианты «обесмысливания мира» В.Я. Линков усматривает в авторских описаниях восприятия Пьером Безуховым расстрела французами русских мирных жителей и чувства, испытываемого Андреем Болконским после измены Наташи Ростовской, в которых нарушены причинно-следственные связи явлений.

Толстовская ситуация «обесмысливания мира» оказывается близка В.А. Пьецуху, автору «Русских анекдотов». «Обесмысливание мира» происходит через осознание героями разрушения основ жизни. Персонажи В.А. Пьецуха не находятся в поисках истины, но видят изъяны своего существования. Эстетическая игра превращает повествование в анекдотическое. Истории, описанные в рассказах, оказываются, во-первых, пошлыми, во-вторых, банальными. Герой прячется за мнимые реалии. Социально-бытовые ситуации обесмысливают его жизнь. Устойчивость «пошлости» и «банальности» выступают как универсальные характеристики общества. Не видя глубинную суть мироздания, персонажи невольно преобразовывают реальность в нечто нелепое. Абсурдная плоскость, раскрывающая немислимое, пошлостное, есть сущность эстетической игры В.А. Пьецуха, которая запечатлевает нарушенную гармонию миропорядка.

Анекдот В.А. Пьецуха, «обыгрывая разницу в смысловом восприятии наиболее вероятностных элементов вербального и невербального

социокультурного поведения» [Буркин], включает в себе культурно-эстетический опыт. Эстетическая игра моделирует общественно-исторические отношения и представляет собой специфический авторский опыт осмысления бытия. В эстетической игре невозможно выделить прямое и переносное значения художественного образа или соотнести их.

Эстетическая игра в цикле В.А. Пьецуха «Русские анекдоты» имеет несколько разновидностей: «смысловое замещение», мистификация и «означивание». Природа эстетической игры у писателя аксиологична и направлена на исследование духовных ценностей. Ментальность является необходимой составляющей эстетической игры. Обращение автора к комплексу ментального связано с процессом типизации явлений действительности. Категория «менталитет» формирует онтологическую плоскость эстетической игры, позволяет моделировать картину мира как нестабильную, в центре которой находится растерянный человек. Хаос как состояние бытия и абсурд как потеря человеком смысла существования становятся доминирующими понятиями в семантическом поле эстетической игры В.А. Пьецуха. Бытовые деформации и культурные изъяды деконструируют мир, внося в него беспорядок и бессмысленность.

Иронический дискурс В.А. Пьецуха, декларирующего свое при творство, рассмотрим на примере его повестей и рассказов «Жизнь замечательных людей». Дистанция между внешней формой текста и его внутренней семантикой служит разоблачению современного человека. Предметом изображения в книге становится сознание героя, которым овладевают антиномичные мысли и чувства. В одном из интервью писатель объясняет заглавие сборника: «Я просто предугадал, что это название вызовет некоторое недоумение и попытался эти недоумения развеять в <...> коротеньком предисловии» [Интервью]. Книжное слово автора подытожено ключевой фразой «...все-таки мы прожили замечательную жизнь, в замечательной стране, среди замечательных людей: причем остро замечательных, разностороннее, даже и чересчур» [Пьецух, с. 3]. В интервью В.А. Пьецуха находим разъяснение прологу «Жизни замечательных людей»: «...как ни тяжело, как ни противно нам было существовать в этих геополитических условиях, все-таки надо отдавать себе отчет, что жизнь-то прожита» [Интервью]. Ирония становится принципом, организующим

высказывание автора, а его следствие — иронический смех — поднимается до символического «камерного» уровня. В теоретической интерпретации М.М. Бахтина «это как бы карнавал, переживаемый в одиночку с острым сознанием этой своей отъединенности. Карнавальное мироощущение как бы переводится на язык субъективно идеалистической философской мысли и перестает быть тем конкретно переживаемым <...> ощущением единства и неисчерпаемости бытия...» [Бахтин, с. 45].

Рассказ «Первый день вечности» из сборника «Жизнь замечательных людей» отличается «двуголосым» характером. Присутствие двух особых голосов «я-для-себя» и «я-для-другого» в ироническом модусе художественности обнаруживает В.И. Тюпа, наделяя иронию самостоятельным статусом художественности [Тюпа, с. 480—481]. Ключевой фразой, сообщающей всему тексту высокую степень ироничности, становится предложение: «Он (Николай Сироткин. — О.С.) лежал на охапке овсяной соломы, подперев голову кулаками, и смотрел то на огонь, то на луну, высоко стоявшую в бледном небе, и ни о чем не думал, потому что отродясь ни о чем не думал, а только мысленно соображался с обстоятельствами внешнего бытия» [Пьецух, с. 48]. Возникает нетипичная для классического повествования конфликтная ситуация. Неспособность героя к мыслительной деятельности: не-мысль есть не что иное, как не-бытие.

Выявленная двойственность обнаруживает сходство с философией Парменида, констатирующего единство мысли и бытия и, соответственно, не-мысли и небытия. История главного героя рассказа Николая Сироткина трагична. Случайно упав в строящийся бассейн, он умирает. Ни социальные катаклизмы, ни окружающие реалии герой не воспринимает, словно и не живет. Его присутствие выдает лишь «приторное зловоние», исходящее от старых ватников, «наваленных на печи». Мотив исчезновения человека актуализирует тип героя А.П. Платонова — несостоявшегося человека, не сумевшего стать «высшим существом»: «Герои, которым суждено обратиться в прах, спят на земле, в оврагах и ямах, всегда готовые сойти в могилу <...> Протестуя против несправедливости их участи, Вошев в «Котловане» собирает хрупкие вещественные свидетельства их краткого существования на земле» [Малыгина, с. 134]. Оказавшись в яме-бассейне, Сироткин не испугался, оставался хладнокровным, «в

общем, положение его мало беспокоило». Мотив собирания присутствует и в жизни «маленького человека» В.А. Пьецуха: «Вдруг он почувствовал, что сидеть ему как-то неловко <...> сдвинулся чуть влево и вытащил из-под себя половину металлической скобы <...> спрятал находку себе в карман», «от нечего делать он обшарил свои карманы, вытащил обрубок плотницкой скобы, старый двугривенный, жестяную пробку от водочной бутылки» [Пьецух, с. 55], но скомпрометирован воровством и пьянством Сироткина. Человек А.В. Пьецуха представлен сниженно: герой не может мыслить, да и платоновский «котлован» иронично превращен в бассейн, по сути — в яму. Надежду А.П. Платонова о преодолении человеком «власти земли» В.А. Пьецух разрушает: «Потом тело Николая погребли в шести километрах от Пеньков, на сельском кладбище, разбитом на краю центральной усадьбы, и оно долго участвовало в сложнейших химических реакциях, взаимодействуя со средой» [Пьецух, с. 62]. Уход героя в небытие — логичное завершение его жизни, лишенной смысла.

В рассказе «Деревня как модель мира» воссоздается один день из жизни села Новый Быт. Художественно-философской осью в истории, не имеющей классической фабулы, становится гигантское колесо, расположенное «на самом видном месте». Пространство деревни неупорядочено, оно символизирует хаос: «Дворы в Новом Быте komponуются манерно <...> группами и несколько на отшибе, из-за чего деревня представляет собой путаную сеть проулков, закоулков, пустырей, огородов и тупиков» [Пьецух, с. 62]. Колесо, структурируя пространство, отрицает статику как прочность и устойчивость жизни, подчеркивает отсутствие космической вертикали «небо — земля» с ее идеей первоначальной гармонии. Ироническая модальность маркируется элементами экстерьера села: «<...>восточной околицей тут служит кладбище, заросшее подлеском, да стоит чуть ли не посередине деревни молодая осиновая роща, которая, впрочем, органично вписывается в ансамбль, равно как покосившаяся водонапорная башня, заброшенный коровник и гигантское колесо» [Пьецух, с. 62]. Образ колеса становится предметом иронической рефлексии и передает вселенскую память: «никто не запомнит, откуда оно взялось».

Столкновение представителей правопорядка с сакральным — духом праведника Леонида Оптинского из церковной гробницы —

ироническое переосмысление В.А. Пьецухом беспамятства современного человека. Старший лейтенант милиции Косичкин из рассказа «Висяк» пытается задержать призрак монаха, прячущего иконы в свой саркофаг. Включенность «мертвеца» в культурный универсум деревенской церкви созвучна мысли о трансцендентной природе исчезающей культуры.

Ирония В.А. Пьецуха «не допускает возможности прямого, «наивного» восприятия» [Рымарь, с. 4] мира «маленького человека», который абсолютизирован автором. Расстояние, выдерживаемое автором («я-для-себя» и «я-для-другого»), катализирует плачевный результат многовекового жизненного цикла человека. Согласно первому голосу — «для себя», «внутреннее бытие» человека вечно; внешнее, согласно второму — «для другого» — относительно, так как зависит от обстоятельств. Объектом иронической полемики и авторского осмеяния становится образ жизни «русака», в котором сталкиваются потенциальная «духовность» и удивительная лень, причудливо переплетаются инфантильность и неистовая вера в Бога.

### *Список литературы*

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990.
2. Буркин А.Л. Дополнения к разысканиям в области анекдотического. URL: <http://aesthetica.narod.ru/anekdotos.htm>
3. Голубков С.А. Анекдотическое в русской литературе XX века. URL: <http://www.ssu.samara.ru/~nauka/LITER/STAT/GOLUBKOV/aneccdot.html>
4. Интервью К. Лариной и М. Пешковой с В.А. Пьецухом // Эхо Москвы. 23.04.2006. URL: [http://www.Радио\\_Эхо\\_Москвы](http://www.Радио_Эхо_Москвы)
5. Линков В.Я. История русской литературы XIX века в идеях. М.: Изд-во МГУ; Печатные традиции, 2008.
6. Малыгина Н.М. Андрей Платонов: поэтика «возвращения». М.: Теис, 2005.
7. Можейко М.А. Означивание // Большой энциклопедический словарь: философия, социология, религия, эзотеризм, политэкономия / гл. науч. ред. и сост. С.Ю. Солодовников. Минск: МФЦП, 2002.
8. Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008.

9. Пьецух В.А. Жизнь замечательных людей. М.: Глобулус: Изд-во НЦ ЭНАС, 2006.
10. Рымарь Н.Т. Ирония и мимезис: к проблеме художественного языка XX века / С.А. Голубков, М.А. Перепелкин, В.П. Скобелев // Ирония и пародия. Самара: Изд-во Самар. ун-та, 2004. С. 4—17.
11. Солженицын А.И. Характер русского народа в прошлом. URL: <http://obval.by.ru/6.htm#29>
12. Тюпа В.И. Художественность // Введение в литературоведение / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, С.Н. Бройтман и др. М.: Высш. шк., 1999.
13. Химик В.В. Анекдот как уникальное явление русской речевой культуры // Анекдот как феномен культуры: мат-лы круглого стола. URL: <http://www.anthropology.ru/ru/texts/.../index.html>
14. Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. 384 с.
15. Шкловский В.Б. Искусство как прием. URL: <http://www.opozaj.ru/manifests/kakpriem.html>
16. Эстетическое // Философия: энциклопедический словарь / под ред. А.А. Ивина. М.: Гардарики, 2004.

## Практическое занятие

### *Поэтика пейзажа в рассказе «Вопросы реинкарнации»*

1. Идеино-эстетическая задача автора и функции пейзажа. При подготовке ответа обратитесь к интервью писателя о назначении литературы.
2. «Притворство» как особенность стиля В.А. Пьецуха. Игровая писательская стратегия. Прием иронии.
3. Н.А. Бердяев («Судьба России». Вместо предисловия. Глава I. Психология русского народа. Часть «Душа России») и И.П. Ильин («О России» («Разве можно говорить о ней? Она — как живая тайна: ею можно жить, о ней можно вздыхать, ей можно молиться...»)) о загадке русского менталитета. Обратите внимание на следующие аспекты:
  - особенности «созерцания явлений природы»;
  - авторские наблюдения над «русской душой». Приемы контраста и параллелизма;
  - основной тезис автора: природа предопределяет бытие.

4. Проанализируйте описание русского национального характера и поэтику пейзажа в рассказе с учетом следующих параметров:
  - шесть вариантов реинкарнации героя: сознание «маленького человека»; мотив переселения души как реализация конфликта идеала и действительности;
  - игровое начало в рассказе: антиномия «рациональное-эмоциональное», раскрывающая феномен русской души; Пьецух и Солженицын;
  - прием детализации и его миромоделирующая функция.

### Задания

1. Образ России в «Вопросах реинкарнации». Что, по вашему мнению, способствует деградации современного человека и общества? Обратитесь к интервью писателя СМИ.
2. В чем, с вашей точки зрения, залог возрождения России? При подготовке ответа обратитесь к работе А.И. Солженицына «Характер русского народа в прошлом».
3. Почему в рассказе «Вопросы реинкарнации» значительное место занимают пейзажные описания?
4. Какое значение имеет слово «реинкарнация» в контексте сюжетной ситуации?

### Источники

1. Бердяев Н.А. Судьба России. URL: [http://krotov.info.library/02\\_b/berdy-aev/1918\\_15\\_0.html](http://krotov.info.library/02_b/berdy-aev/1918_15_0.html)
2. Богданова О.В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60—90-е годы XX века — начало XXI века). СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004.
3. Вячеслав Пьецух: «Счастливейший из смертных — это я!» Интервью Е. Грандовой. URL: <http://www.litkarta.ru/dossier/pieczuh-interview/>
4. Грушко В. Что почитать // Санкт-Петербургские ведомости. 2011. Вып. 184. 3—9 окт. URL: <http://jinlib.voiceoftv.ru/search/label>
5. Етоев А. А ты научил грамоте эфиопа, товарищ литературный критик? Заметки о литературных войнах и писателе Вячеславе Пьецухе. URL: <http://www.litkarta.ru/dossier/a-ty-nauchilefiopa/>
6. Иванова Н. О живом и застывшем: Полемиические заметки о современном рассказе // Литературное обозрение. 1986. № 2. С. 20—26.

7. Ильин И.П. О России. Три речи. URL: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Vuks/Philos/il3/index.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Vuks/Philos/il3/index.php)
8. Интервью А. Рябцева: Писатель Вячеслав Пьецух: «Наворовал. Купил «Ламборгини». А дальше? Это теперь главный русский вопрос» // Комсомольская правда. 2008. 22 июля. URL: <http://www.kp.ru/daily/24133/353019/>
9. Интервью К. Лариной и М. Пешковой с В.А. Пьецухом // Эхо Москвы. 23.04.2006. URL: <http://www.Радио Эхо Москвы>
10. Нефагина Г.Л. Русская проза конца XX века. М.: Флинта: Наука, 2003.
11. Пьецух — Чехов для бедных. Интервью Ж. Черненко. // Московская правда. 2011. 15 февраля. URL: [is.park.ru/pub.jsp?d=15&m=02&y=2011&no=49020](http://is.park.ru/pub.jsp?d=15&m=02&y=2011&no=49020)
12. Пьецух В.А. Жизнь замечательных людей. М.: Глобулус, Изд-во НЦ ЭНАС, 2006.
13. Пьецух В.А. Рассуждения о писателях. URL: <http://modernproblems.org.ru/intellig/199-piecu.html>
14. Сидоров Е. Рассуждение о писателе Пьецухе // Знамя. 2007. № 6. С. 195—201.
15. Солженицын А.И. Характер русского народа в прошлом. URL: <http://obval.by.ru/6.htm#29>
16. Уникальный душевный недуг. Интервью С. Шулакова с В. Пьецухом. URL: [http://exlibris.ng.ru/person/2012-04-05/2\\_petsukh.html](http://exlibris.ng.ru/person/2012-04-05/2_petsukh.html)
17. Шенкман Я. Добро должно быть с прибабахом // Новый мир. 2006. № 12. С. 179—182.

## **ТЕМЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ**

1. Понятие «интертекст» и «интертекстуальность». Интертекстуальность как «литературность».
2. Чеховский «текст» в рассказах В.А. Пьецуха.
3. Образ «маленького человека» в рассказах В.А. Пьецуха.

## **КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ**

1. Сформулируйте основные художественные принципы постмодернизма.
2. Определите признаки неореализма.

3. Назовите основные эстетические принципы писателя.
4. Какие условия, сложившиеся в 1980—2000-х годах, определили развитие тематического ряда произведений В.А. Пьецуха?
5. Сформулируйте ведущие темы прозы писателя.
6. В чем заключается особенность понимания человека в прозе В.А. Пьецуха?
7. Расскажите о жанровой системе В.А. Пьецуха.
8. Определите принципы циклизации сборников писателя («Русские анекдоты», «Жизнь замечательных людей», «Плагиат»).
9. В чем заключается эволюция художественного метода В.А. Пьецуха? При ответе прочитайте интервью писателя.
10. Какое значение для творческой эволюции имеет обращение В.А. Пьецуха к классическим образам?
11. Раскройте особенности образа «маленького человека», созданного в рассказах писателя.
12. Почему Чехов — одна из ключевых фигур отечественной литературы, к которой продолжают обращаться современные писатели?
13. Чем обусловлено формирование иронической манеры писателя?
14. Как вы понимаете выражение «общечеловеческий смысл и изменение» рассказов Чехова (З.С. Паперный)? Применима ли данная характеристика к произведениям В.А. Пьецуха? Ответ аргументируйте.
15. С какой целью в рассказе «Крыжовник» В.А. Пьецух сохраняет чеховское узнаваемое заглавие?
16. Что сближает малую прозу В.А. Пьецуха со смехом Н.В. Гоголя?
17. Какие творческие принципы А.П. Платонова свойственны прозе В.А. Пьецуха?
18. В чем проявляются языковые особенности речевых портретов персонажей В.А. Пьецуха? Какие писатели-сатирики оказали влияние на творческую манеру прозаика?
19. Какова функция пейзажа в рассказе В.А. Пьецуха «Вопросы реинкарнации»?
20. Какие черты модернистской эстетики отразились в творчестве В.А. Пьецуха?

## *Литература*

1. Баталов Э.Я. Русская идея и американская мечта. М.: Ин-т США и Канады РАН, 2001. URL: [http://royallib.ru/book/batalov\\_eduard/russkaya\\_ideya\\_i\\_amerikanskaya\\_mechta.html](http://royallib.ru/book/batalov_eduard/russkaya_ideya_i_amerikanskaya_mechta.html)
2. Беневоленская Н.П. Литературно-эстетические корни русского постмодернизма. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2005.
3. Горюнова И.С. Современная русская литература. Знаковые имена. М.: Вест-Консалтинг, 2012. URL: <http://lib.rus.ec/b/394990>
4. Давыдова Т.Т. Русский неореализм. Идеология, поэтика, творческая эволюция. М.: Флинта, 2005.
5. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. URL: <http://lib.ru/CULTURE/ILIN/poststrukt.txt>
6. Культура и текст-2005: сб. науч. тр. междунар. конф.: в 3 т. / под ред. Г.П. Козубовской. Барнаул: Изд-во БГПУ, 2005. Т. 1.
7. Лихина Н.Е. Актуальные проблемы современной русской литературы: Постмодернизм. М., 1998. URL: <http://lib.rus.ec/b/390778>
8. Михина Е.В. Чеховский интертекст в русской прозе конца XX — начала XXI века: дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2008.
9. Русская литература. Конец XX века: Уроки соврем. рус. лит.: учеб. пособие / С.П. Белокурова, С.В. Друговейко. СПб.: Паритет, 2001.
10. Русская литература XX века: школы, направления, методы творч. работы / науч. ред. С.И. Тимина. СПб.: Logos; М.: Высш. шк., 2002.
11. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. М.: КомКнига, 2006.
12. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971.

## Глава 4

# ПРОЗА ТАТЬЯНЫ ТОЛСТОЙ

### ТВОРЧЕСКО-БИОГРАФИЧЕСКОЕ ДОСЬЕ

Татьяна Никитична Толстая — писатель, публицист, телеведущая. Родилась в 1951 г. в Ленинграде. Отец — известный физик Никита Алексеевич. Мать — Наталья Михайловна Лозинская, дочь переводчика и поэта Михаила Леонидовича Лозинского. Внучка советского писателя и общественного деятеля Алексея Николаевича Толстого, автора знаменитой трилогии «Хождения по мукам», исторического романа «Петр I» и поэта Н.В. Крандиевской-Толстой, известность которой принесли книга стихов «От Лукавого», цикл «Разлука». В 1974 г. окончила филологический факультет Ленинградского государственного университета. В 1983 г. дебютирует как литературный критик со статьей «Клеем и ножницами» в журнале «Вопросы литературы». Первый сборник рассказов «На золотом крыльце сидели...» вышел в 1987 г. Взлет творчества приходится на 90-е годы. В это время выходят книги «Любишь — не любишь», «Сестры» (в соавторстве с сестрой Наталией Толстой), «Река Оккервиль». В 2000 г. издается нашумевший роман «Кысь». Позже были изданы произведения, окончательно вписавшие ее имя в ряд писателей русских постмодернистов («Ночь», «День», «Двое», «Изюм», «Белые стены», «Женский день», «Река», «Не кысь» и другие). Является лауреатом различных премий — «Мраморного фавна», «Русского Букера», «Студенческого буккера десятилетия» (за роман «Кысь» с формулировкой: «За виртуозную демонстрацию мира, сотворенного из слова, и глубокое осмысление русского человека, сотворенного литературой»). Книги Т.Н. Толстой переведены на английский, немецкий, французский и другие европейские языки.

#### 4.1. Семантика заглавия рассказа «Лилит»

Русская постмодернистская проза часто обращается к библейским мифам, мотивам, но при этом устойчивой является установка на разрушение их первичной семантики, подчинение ее иным задачам создания

текста. Формируется неканоническая повествовательная структура, отражающая иное измерение традиционных ценностей, создающее в траектории зла — добра, тьмы — света собственное, независимое от этических аксиом. Принцип «нонселекции» (Д.В. Фоккем) как нарочитая организация «текстового хаоса» [Можейко, с. 451] исключает единственную смысловую заданность конкретного канонического образа, его привычную интерпретацию. Иллюстрацией сказанного выступают рассказы, повести, романы Т.Н. Толстой, Г.Н. Щербаковой («Метка Лилит»), Л.Е. Улицкой, М.А. Вишневецкой, И.Н. Полянской, В.В. Ерофеева, В.О. Пелевина, В.Г. Сорокина, А.В. Королева, подчеркнуто выступающие в полемику с известными и традиционными сюжетами, в частности с христианской картиной мира. Постмодернистский подход к библейскому тексту, по-своему упорядочивающему и идеализирующему естественное состояние человека, у постмодернистов превращается в беспорядок, в несоответствие некогда изреченного настоящему положению дел. Получается так, что современный мир словно выпал из того круга, в котором он прежде существовал, и выпавши из круга библейских представлений, мир начал представлять собой что-то вроде «дурной бесконечности», лишенной смысла. Парадоксальная визуализация феномена «*existentia*», свидетельствующая об общественном кризисе, отражает сомнение о сотворенной природе вещей, а современный человек решительно стремится обрести неритуальную свободу. С этой точки зрения заглавия многих современных произведений информативны, несмотря на кажущуюся простоту или нарочитый лаконизм. Часто они имеют интертекстуальные связи [Лукин, с. 92].

Рассказ Т.Н. Толстой «Лилит», входящий в сборник «Река Оккервиль», являет собой случай, когда имя текста становится условным семантическим знаком. Согласно мифологическому словарю Лилит в иудейской демонологии олицетворяет злой дух. Однако в эпоху Возрождения предание о ней как первой жене Адама переосмысливается, и образ воспринимается как эквивалент прекрасного [Папазян, с. 318]. Данная легенда во многом предопределила, но не выступила донором, не подчинила себе женский образ, созданный Т.Н. Толстой в одноименном рассказе, название которого ориентирует читателя на ортодоксальную интерпретацию Лилит как темной силы. Постмодернист указывает на неоднозначность своей Лилит: «Мир цветет и колышется, течет и искрится, переменчивый и зыбкий, как морская вода» [Толстая,

с. 284]. Текучесть времени передает неповторимую пластичность жизни, фрагменты которой создают ансамбль специфического хронотопа с его идеалами — женщинами, вызывающими восхищение современников, раздираемых страстями, с одной стороны, и вступившими в противоборство с внешним миром, с другой.

Временной диапазон повествования рассказа задан книгой доктора Жук «Мать и дитя. Гигиена женщины», допускающей расклад жизни теоретически и отвергающей санкционированные нормы существования практически. 1906 г. — не только время выхода труда персонажа Т.Н. Толстой, но и время появления стихотворения «Незнакомка», цитата из которого появляется в конце рассказа («очи синие, бездонные *цветут* на дальнем берегу») (здесь и далее курсив наш. — О.С.). А.А. Блок и его лирический герой разочарованы в идеале — Прекрасной Даме. Загадочная Незнакомка оказывается способной преобразить мир, вдохнуть в него таинственность, которую старательно, но безуспешно пытается разгадать Жук в своих теоретических пассажах через примитивную физиологию. В метатекстовых условиях, созданных Т.Н. Толстой, аксессуар «*шляпа с траурными перьями*» активизирует мотив смерти, отсылающий к черной ипостаси Божьей матери, к Лилит. Изначально хрестоматийное стихотворное произведение, построенное по принципу антитезы (пошлость, распутство, пьянство — красота), не претендует на данный семантический корпус с усложненной мифологической основой. «Белые водовороты тел увенчаны *шляпами...*» — автор явственно модифицирует блоковскую деталь, возводя ее в «венец божьего творения», в противовес легендарной позорной Лилит. Не реабилитируя женское начало, а углубляя его, Т.Н. Толстая видит даму, порожденную эпохой: «На одной *шляпе* — *сирень*, на другой — *крыло райской птицы*, а эта захотела пришить *целый корабль...* Скоро, скоро мировая война... островами по водам уплывут *шляпы-вертоград...*» Вертоград как жилище прародителей Адама и Евы указывает на распад сакрального текста и задает ему новое понимание *многоцветного* библейского сада. Фраза «Сотворих ми вертоград и сады» интерпретируется как иллюзия красоты в смысле временности ее существования, а «туманность» Незнакомки заменяется на «синий дымок», окутывающий Соньку-комиссаршу, «эскадронную шкуру, в кожаной куртке с мужского плеча, в короткой юбочке из барской портьеры, в *фуражке с лакированным козырьком* на стриженном

затылке...» Головной убор без изысков выводит абсолютный закон военного времени, о котором писал А.А. Блок, мечтая об идеале в далекие 1900-е годы. Поэт был большим поклонником философии Вл. Соловьева, разработавшего концепцию Мировой Души и понятие Вечной Женственности.

«Из затемненной комнаты выходит преображенная женщина, женщина-мальчик», — отмечает Т.Н. Толстая, продолжая рисовать облик по-новому утонченно-грубой женщины, «тонкой, как игла» (ср. «и в кольцах узкая рука»). Отсутствуют сложные бинарные оппозиции А.А. Блока, не ощущается ностальгия, несмотря на то, что тема России и жизни остается центральной и в символистском, и в постмодернистском текстах. Воскрешение исторического времени при помощи «шляпных вариаций» становится воплощением идеи спасения мира красотой. Автор, минуя традиционную гипотезу о Лилит и отказываясь от привычного временного соединения прошлого, настоящего и будущего, вопреки классическим художественным изысканиям, соприкасается исключительно с Вселенной, центром которой становится женщина со своей «внешней формой». Так, фрагмент: «на маленькой головке, словно на память о фронтовой канонаде, — скупая шляпка-грибок, копия немецкой каски, пустой перевернутый походный котелок, — нет каши, съели. Шляпа-каска глубоко надвинута на глаза, — не смотри, не всматривайся, не заглядывай, ничего не прочтешь. Под такой каской хорошо затаиться, хорошо думать, что делать дальше...» [Толстая, с. 286, 287] — свидетельствует, по крайней мере, о двух повторяющихся мотивах: смерти и злодействе. Женщина вновь видоизменяется: «военная каска и красный рот — монмартрский вампирчик, сирена петроградских трактиров, призрак с пустыми глазами», появляется мотив демонизма, первоначально связанный с Лилит и вновь отсылающий к лирике А.А. Блока. Наблюдения Т.Н. Толстой над историей как «асимметричным, необратимым процессом» [Лотман, с. 357] подчеркивают не только стихийность женской природы, искаленную войной, но и способность стать носителем высокой идеи, а главное — выражением духа. Более того, в свое время А. Франс в новелле «Дочь Лилит» из сборника «Валтасар» (1889) подверг критике религиозную мораль, требующую отречься от простого человеческого счастья, не отказываясь при этом от символистского элемента таинственности (например, «Наконец возница

указал мне кнутовищем на артигскую колокольню, которая словно *ть* вставала в *красноватом тумане*). Главный герой Ари, приехавший в глухую деревню, первоначальное описание которой напоминает вертоград («По обеим сторонам дороги, то опускаясь, то поднимаясь, тянулась холмистая равнина; я видел ее прежде при ярком солнце цветущей и радостной, теперь же ее покрывал плотной пеленой снег, а на нем чернели скрюченные виноградные лозы») [Франс]), рассказывает бывшему учителю, кюре Марциалу Сафраку о своей сердечной истории, моля о спасении души. Философ пытается прояснить взгляд Библии, Книги Бытия на концепцию сотворения мира, считая что «бог вдохновенная книга открывает нам истину, однако она не открывает всей истины», что объясняет существование Лилит, не ведавшей ни добра, ни зла. Делая акцент на невозможности познать любовь, А. Франс придает устойчивому мифологическому образу прямо противоположное звучание. Маркировка Лилит как демонической силы и средоточия тьмы нейтрализует сему «зло»: «Боже, ниспошли мне смерть, дабы я оценила жизнь. Боже, даруй мне раскаяние, дабы я вкусила от наслаждения. Боже, сделай меня такой же, как дочери Евы!» [Там же]. Эти слова, начертанные Лейлой на кипарисовой коре, звучат как заклинание, также моля Господа о спасении души. А. Франс направляет удар против христианского положения, согласно которому счастье далеко отстоит от «ритмического бытия рождающей, цветущей, плодоносящей и умирающей природы», оно в «неизменном и вечном бытии духа» [Эпштейн, с. 219]. Неслучайно женщина-Лилит Т.Н. Толстой появляется всякий раз после военных потрясений. Здесь будет уместно замечание М.Н. Эпштейна: «Общее же направление перемен ясно: твердый повелительный жест переходит в трепет и оргиастическую конвульсию. Среди двух главных символов и святынь неоязычества: «мужской воли» и «женского тела» — именно у второго скорее растет число идолопоклонников» [Там же, с. 223]. Ученый писал о послевоенном времени как о возможности возвращения к жизни, когда война уже разыграла в истории идеи «силы», «наслаждения» и «власти». Женщина предоставляет возможность остро прочувствовать страдания, адскую боль и в конце концов смерть, она — сила, в чем ей отказывал целый ряд философов, включая Ф. Ницше и А. Шопенгауэра.

Миражный мир на голове женщины — своеобразный дом бытия, вбирающий горькую истину человеческого развития: «Берет — та же

каска, только мягкая, смягчившаяся, уступившая и отступившая, уменьшившаяся в размерах, податливая» — становится головным убором «обычной гражданки» на фоне ветра страшных и многообещающих перемен. Авторские размышления о знаковых событиях, формах общественной жизни переплетаются с личными подробностями, представленными с иронией: «Если первая мировая война раздавила бескостных наяд, превратила их в поджарых мальчишек, то вторая словно бы придала женщинам сил, показала, что дальше отступать некуда. Отчаянная, отважная женственность — попудриться перед бомбежкой, накрутить кудри на стреляные гильзы, а потом, после войны, снова и снова взбивать надо лбом валик поредевших волос, прикрывать затылок *шляпкой-менингиткой* — маленьким блюдецком, лилипутским воспоминанием о былом величии» [Толстая, с. 288]. Подобное украшение в волосах, не раз называемое автором венцом, может восприниматься как аллюзия на «терновый венец» Христа, вариант «белого венчика из роз» Иисуса А.А. Блока, преображенного авторской фантазией. Отягощенный исторической памятью женский венец Т.Н. Толстой напоминает о мотиве распятия («Носи что хочешь, все разрешено, ничто не важно: притворяйся боярышней или ковбоем...») и раскрывает утопическое откровение современности («мир есть театр, жизнь — шарада»).

Шляпное многоголосие, сочетающее уничтожение духа (в противовес примату материального) с дорогой Эроса сближает Т.Н. Толстую с двуединым движением, «вскрытым» М.А. Волошиным в диалоге «Пир», причем речь идет о своеобразной этической концепции «принятия зла и освящения его в себе» [Лютова]. Поэт понимал военные действия как некую страсть и плотское наслаждение (смелая метафора «минуты исторического оргазма»), на что указывает С.Н. Лютова. Подобный аспект замечен и в современном прочтении Лилит. Былая ундина Т.Н. Толстой кокетливо кивает головой, желает нравиться мужчинам, глядя сквозь людей в нетленный мир мечты, счастья. Антидогматическая подача мифа о женщине-демоне, борющейся с реальностью и пытающейся царить, а не просто выживать, заслуживает авторский комплимент-размышление: «Поразительно, однако, какими они оказались стойкими, эти женщины тридцатых-сороковых-пятидесятых. Словно бы мир не рухнул опять, не перекувырнулся через голову, не разбил все стекла вдребезги, все страны — в

щепу» [Толстая, с. 288]. Эта реплика включает в свое семантическое пространство стихотворение Н.С. Гумилева «Царица» из сборника «Жемчуга» (1910):

И ты вступила в *крепость* Агры,  
Светла, как древняя Лилит,  
Твои зеленые онагры  
Звенели золотом копыт.

Был вечер тих, земля молчала.  
Едва вздыхали цветники,  
Да от зеленого канала,  
Взлетая реяли жуки...

Но рот твой, вырезанный строго,  
Таил такую смену мук,  
Что я в тебе увидел *бога*...

Трагедия древнего поверья в том, что оно, на самом деле, с особой яростью разьедает силу женщины и разрушает ее могущество, заставляя героя отказаться от прекрасной дамы по причине ее несовершенства.

В 1908 г. М.А. Волошин пишет статью «Демоны разрушения и закона», в которой указывает на необходимость верного прочтения символов. Преодоление их буквального понимания поэт расценивает как залог приобретения знания, которое в дальнейшем не сможет разочаровать человека.

Смысловое движение, совершаемое через семантическое членение текста рассказа — внутреннюю интерпретацию его заглавия — сообщает его содержательному уровню временные черты, устанавливает связь героя с Вселенной и наделяет топос перспективой. В результате кольцо художественного времени размыкается, и проблематика рассказа выходит на бытийный уровень. В центре модели мира Т.Н. Толстой оказывается состарившаяся красавица начала века: «на голове у нее было нечто вроде *сиденья от плетеного стула*...», «давно отсутствующая *вуалька*». Вновь усматривается блоковская аллюзия, соединяющая ангельское и демоническое, спорящая с библейскими канонами. Женский образ выполняет функцию уклонения от архети-

пического смысла, в этой функции становясь фокусом истории и центром мироздания. Различные формы шляп запечатлевают вехи не всегда поступательного развития России и отслеживают метаморфозы идеи власти через мгновения, подводя к вечности. Время и история сосредотачиваются в образе сумасшедшей старухи, едущей в троллейбусе по Страстному бульвару к Кропоткинской (ср. с метафорой М.А. Волошина: «И в мире нет истории страшней, безумней, чем история России»). Возможно, топоним Страстного бульвара введен в рассказ не случайно. Его появление — заслуга женщины, домовладелицы Е.А. Нарышкиной, чье имя с 1872 г. навеки вошло в историю. В прошлом Страстным бульваром называлась аллея, берущая начало от монастыря. Остальную территорию современной географической точки занимала Сенная площадь, известная как место торговли сеном днем и жуткое пространство, связанное со страшными историями о ночных грабежах [*Окликни*]. Название московского локуса восходит к Страстному женскому монастырю (1654 г.) и связано с чудотворной иконой Божьей Матери. Этимологически слово «страстной» является производным от церковнославянского «страсти» и означает «мучения» [*Там же*]. Однако монастырь оказался недолговечным. После революции 1917 г. обитель была закрыта и вскоре превращена в антирелигиозный музей, затем уничтожена. Интересно, но выбранный Т.Н. Толстой маршрут от Страстного к Кропоткинской напоминает о существовании революционера Петра Алексеевича Кропоткина. Таким образом, старомосковский топоним, обладая конкретной хроноотнесенностью и персонифицированностью, отражает разрушительный ход времени, открывает «нетленный мир», где «она до сих пор царила».

Финальный абзац рассказа, начинающийся словами «Она осталась там, где всегда была...», выходит за границу сюжета, взаимодействует сразу с несколькими поэтическими произведениями: «Это было у моря...» (И. Северянин), «Над розовым морем вставала луна...», (Г. Иванов), «Незнакомка» (А.А. Блок), отсылает к другим смысловым параллелям, соотносимым с заглавием произведения, несмотря на то, что слово «Лилит» ни разу не упоминается в тексте. Оригинальный «хор» поэтических голосов, выбор которых обусловлен наличием «демонической метки» в их произведениях, — авторская версия Лилит, обрамленная стихами. Свободное постмодернистское пове-

ствование создает свой миф об истории через заглавие рассказа. Миф этот реализует «установку на презумпцию разрушения традиционных представлений о структуре как семантически центрированной и стабильно определенной, являясь средством обозначения радикальной альтернативы» [Можейко, с. 689]. С этой целью используется принцип утрированного диалогического повествования.

### *Список литературы*

1. Лотман Ю.М. Изъявление Господне или азартная игра? // Избранные статьи 1992—1993 гг. М.: Гнозис, 1994.
2. Лукин В.А. Художественный текст. М.: Ось-89, 2005.
3. Лютова С.Н. Максимилиан Волошин: эпоха и экспериментальная философия. URL: <http://www.hpsy.ru>
4. Можейко М.А. Постмодернистская чувствительность // Большой энциклопедический словарь / гл. науч. ред. и сост. С.Ю. Солодовников. Минск: МФЦП, 2002.
5. Окликни улицы Москвы. URL: <http://www.mgm.ru>
6. Папазян А.А. Лилит // Мифологический словарь / гл. ред. Е.М. Мелетинский. М.: Сов. энциклопедия, 1991.
7. Толстая Т.Н. Река Оккервиль. М.: Эксмо, 2003.
8. Франс А. Валтасар. Избранное. М.: Правда, 1999. URL: [http://www.lib.mn/blog/anatol\\_frans/](http://www.lib.mn/blog/anatol_frans/)
9. Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны. М.: Сов. писатель, 1988.

## **4.2. Метафора смерти в рассказе «Йорик»**

Рассуждая о тайне происхождения метафоры, ее определяющем значении для создания художественного текста, А.А. Генис отмечает: «Метафора опасна для автора: чем она лучше, тем труднее судьба книги» [Генис]. В произведениях Т.Н. Толстой критик обнаруживает метафоры, выступающие средством постижения действительности и обладающие провидческой силой. Каждый рассказ прозаика построен на игре метафорических образований, что позволяет говорить об особом дискурсе авторского сознания. Носителем скрытой информации у писателя выступает художественный образ, деталь, заглавие произведения. Так, например, варианты прочтения рассказа Т.Н. Толстой «Йорик» (2000) через авторский намек-заглавие предлагают Н.А. Смир-

нова [Смирнова, с. 239—245], М. Павлова [Павлова, с. 21—253], Е.В. Любезная [Любезная, с. 147—152], Л. Цзиюн [Цзиюн, с. 6], Т.А. Гридина [Гридина] и др. Шекспировская аллюзия усматривается безошибочно за счет узнаваемого образа. Однако в критических и литературоведческих работах экзистенциальное измерение человеческого бытия через феномен смерти на материале данного рассказа рассматривается недостаточно полно.

Толстовский Йорик отсылает к образу известного шута, в котором воплощен мотив смерти: «Увы, бедный Йорик! Я знал его, Горацио... а теперь... ничего не осталось...», — произносит Гамлет на кладбище. В рассказе Т. Н. Толстой, кроме темы памяти и времени, детства и воспоминания, взаимоотношения поколений и исторических эпох, лейтмотивом повествования становится смерть с ее центростремительным движением к «бездне»: «...мир вращается, вертится, хочет упасть... и срывается с них в головокружительные бездны времени». Направленное движение жизни в сторону ее «конца» подчеркнуто автором словами семой движения, которая обнаруживается и в другом фрагменте, характеризующем глубинные жизненные сцепления индивида со временем: «...бабушка, благополучно вращалась, нося под грудью, или на талии, осколки морей, частички нежной серо-розовой пасты, и проходила анфиладами комнат, стройная и маленькая, декадентская Афродита с тяжелым узлом темно-золотых волос... и головы поворачивались ей вслед, и сердца бились, и она неосторожно и опасно полюбила, и вышла замуж, и началась война, а потом революция, и она родила папу...» [Толстая, с. 346, 344—345]. Авторская рефлексия над предельными условиями бытия человека (вооруженные конфликты и продолжение рода) закрепляется в символе «бездна», акцентирующем временную сущность человека. В эволюции душевных переживаний, кратко запечатленных Т.Н. Толстой, распознается быстротечность жизни. При этом одним из ключевых моментов повествования является обращение автора к смерти в связи с войной и революцией. Факт рождения интерпретируется как оппозиция гибели и представляет размытую грань между успехом и жизнью. Взаимоисключающие события (рождение и войны) наиболее остро передают мысль автора о предначертанности человеческой судьбы.

«Осколки морей» и «частички нежной серо-розовой пасты» — авторская персонификация кита в контексте идеи органического распада. В основе метафорического уподобления кита Йорику лежит представле-

ние шекспировского героя о смерти («ничего не осталось»), которое в постмодернистском тексте лишено драматизма за счет метафорического акцента на незначительные, но емкие по смыслу детали, визуализирующие сему «забвение жизни». «Маленькие трупики вещей», «ракушки затонувших островов» — так автор именуется случайное содержимое банки, стоящей на подоконнике, в которой хранятся оторванные от вещей пуговицы и другие ненужные мелочи, в том числе китовый ус. Выбор вещных подробностей частной жизни, оказавшихся в консервной банке с надписью «Дорсет. Свиная тушенка» и собираемых из поколения в поколение, воссоздает нюансы существования представителя семейства, к которому принадлежит рассказчица. Толстовский персонаж испытывает некоторую грусть, скорее, находится в состоянии задумчивости от «останков кита», напоминающего ему о бабушке, в отличие от потрясенного могильными сценами Гамлета, держащего в руках череп Йорика. Память принца хранит шутки, остроты и смех находчивого скомороха. Литературная аллюзия провоцирует читателя принять участие в интеллектуально-философской игре с автором [Толстая, с. 346].

Буффонада, разыгрываемая Т.Н. Толстой в рассказе, отталкивается от сцены I акта V «Гамлета» (имеется в виду разговор принца с могильщиками и Горацио), представляющего смерть, как замечает А.А. Аникст [Аникст, с. 102], на религиозном и реальном уровнях. В первом случае речь идет о душе, во втором — о теле. Место действия — кладбище. Т. Н. Толстая выбирает иной способ мотивации введения в текст мотива смерти — бытовой — и реализует его иронично. Порождение комического эффекта связано с авторской оппозицией «драматического/житейского». Кладбищенскую функцию в постмодернистском тексте выполняет жестяная банка — «братская могила для всех одиноких пуговиц». Смысловое противоречие закладывается соединением «великого» — мудро рассуждающего о смерти шекспировского героя — с «малым» — рассказчицей, разглядывающей китовый ус от корсета в пыльной банке и вспоминающей о трудной судьбе бабушки. Возникающий комический эффект формирует новый смысловой план метафоры «Йорик». С одной стороны, смерть становится частным фактом «культуры» как доказательства существования бабушки — Натальи Васильевны, поэтому значимы именно вещные подробности. С другой — разговор о смерти переходит в пространство осмысления бытия человека. Автор не описывает

чувство горечи героини, задумчиво рассматривающей то немногое, что осталось от бабушки. Развернуто говорится лишь о «следах» бабушкиного пребывания на земле: «Помимо пуговиц, в жестянке водились старожилы: скажем, набор игл от ножной машинки “Зингер”, на которой так долго никто не шил, что она понемножку стала растворяться в комнатном воздухе, истончаться в собственную тень, да так и пропала, а ведь была красавицей: черная, с упоительно тонкой талией, с четко-золотым сфинксом, напечатанным на плече, с золотым колесом, с черным сыромятным приводным ремешочком, со стальным, опасно-зубастым провалом куда-то вглубь, в загадочные недра, где, содрогаясь, туда-сюда ходил челнок, непонятно что делавший. Или истлевшая бумажка, на которой, как черные насекомые, сидели крючочки и петельки: бумажка умирала, и крючочки падали на дно могилы, тихо звякнув. Или просто металлическое нечто, похожее на зубо-врачебный инструмент, а что это было — никто не знал, потому что зубных врачей у нас в семье не было». «Смертные знаки» как будто преодолевают время и отрицают смерть, по крупницам воссоздают образ Натальи Васильевны и оправдывают ее существование на земле. Другими словами, детали, связанные со смертью, обладают парадоксальной оптической силой возрождения жизни затерявшегося в мире «маленького человека». Одновременно пространство смерти создает вечное окружение рассказчицы. Потеря душевного равновесия, связанная с невозможностью понять мир с его ценностями, угнетает героиню и проецируется на обстановку ее петербургской квартиры. Мортальное пространство воспринимается как горизонтальная плоскость с центром на подоконнике, где стоит «круглая жестянка пыльного цвета с черной надписью» [Толстая, с. 343, 344]. Т.Н. Толстая с постоянным упорством указывает на детали, приближающие человека к земле и напоминающие о вечном: «под кровать», «проваливалась на дно», «провал куда-то вглубь», «дно могилы». Смерть предка воспринимается как ничего не означающее событие.

Возвышенно-философское, драматическое восприятие смерти сменяется будничным. Ирония Гамлета о суете жизни передается автору рассказа, сообщающему читателю о причудливых видениях героини. В рамках художественного слова писатель устанавливает примат игры детского воображения над взрослым рациональным взглядом на мир: «Вылавливаешь это холодно-колкое двумя пальцами: папа, а это что? Папа надевает очки на лоб, осторожно берет и вертит. “Трудно

сказать... Что-то такое...» [Толстая, с. 346]. Автор выбирает прозаические мелочи — пуговицы, набор швейных игл и прочее, — предрасположенные к метафорическим трансформациям. «Сиротки», «мелкое население», «старожилы» — перечень разноплановых определений милых сердцу героини мелочей, участвующих в деконструкции шекспировской аллюзии.

Перекодировка устойчивого смысла литературного образа на столкновение двух миров (реального и вымышленного, исторического прошлого и прозаического настоящего) отражает авторскую оценку стереотипов восприятия жизни и смерти, ставших обыденными и обесмысленными явлениями. Метафора Т.Н. Толстой творит иную реальность с целью противостояния небытию. На несколько мгновений бабушка оживает в воображаемом мире ее внучки, рассматривающей «мутно-костяную пластинку, непригодную ни на что». Сиюминутное и вечное, жизнь и смерть оказываются сосредоточены в образе «нового» Йорика: «Я, собственно, думаю про кита: как он нырял в холодную норвежскую воду, ничего не подозревая, не думая о рыжебородых северных рыбаках; как не берегся, выныривая на серую поверхность моря, воспетого модными писателями; минор модерна, — негаснувшие желтые закаты в разливах северных вод, светловолосые девушки, сосны, камни, сонаты Грига. Роговые образования на нёбе, так называемые усы, задуманные как инструмент для отцеживания планктона, ему не понадобились, северные девушки нашли им лучшее применение. Тонкая талия — пышные волосы — трудная любовь — долгая жизнь — дети, которых волочат за руку по морям и континентам...» [Толстая, с. 345, 346]. Дешифровка «частички Йорика» через произведение В. Шекспира задает разговору о жизни-смерти особую философскую перспективу. Постепенно автор отходит от сферы повседневности к бытию, неотделимому от индивида.

Рациональная сторона существования Натальи Васильевны представлена историческим прошлым: «...еще в 1914 году портниха, шившая модное платье моей бабушке, укоризненно сказала ей, рассеянной и беззаботной: “Сейчас, Наталья Васильевна, без прямой планшетки вращаться нельзя...”»; «...и началась война, а потом революция, и она родила папу, — в день, когда строчил пулемет из тумана, — и волновалась, и забаррикадировала матовое окно ванной, и бежала на юг... а потом опять застрочил пулемет, и она снова бежала на последнем

пароходе из виноградной, богемной Одессы, и добралась до Марселя, а потом до Парижа, и голодала, и бедствовала, и унижалась... и отчаялась, и снова бежала на юг, — теперь уже Франции... но опять позорно, смехотворно разорилась, и в августе 1923 года вернулась в Петроград...». Т.Н. Толстая приходит к выводу о метафизической ничтожности человека во все эпохи. Реанимируя прошлое, рассказчица оказывается по другую сторону времени и ненадолго вписывает свою жизнь в «конечность» — смерть. Не углубляясь в исторические коллизии, рассказчица репрезентирует основные элементы культурного универсума своей праматери, помня о ее вещах, как было указано выше. Образ бабушки выступает ядром культурной памяти семьи и обеспечивает вневременную связь поколений, утверждая существование последних на земле. Культурная память, сопряженная с жизнью и смертью, прошлым и настоящим, частным и общим, будучи сферой сознания персонажа, становится протестом против жизненного забвения: «...вот и войнам конец, делу венец, союзники шлют нам добротную свиную тушенку; мы съели ее и сплюнули в освободившуюся тару косточки, зубы и усы. Впрочем, зубы — у клюворылов, а наш, наш собственный, личный, серый и гладкий полосатик, наш бедный Йорик рыбы не ел, рыбаков не обижал, прожил жизнь светлую и короткую, — нет, нет, долгую, долгую жизнь, она длится и посейчас, она будет длиться, пока из жестянки на дребезжащем подоконнике чьи-то неуверенные, задумчивые пальцы будут вылавливать и отпускать, вылавливать и отпускать молчаливые, чудесные черепки времени» [Толстая, с. 344, 345, 346]. Автор подводит читателя к парадоксальному выводу: смерть придает жизни смысл.

Актуализация Т.Н. Толстой идеи брэнного человеческого существования приводит автора к известной легенде о модели мира через образ сказочной рыбы: «Китовый ус! Сразу представился чудо-юдо, рыбакит, гладко-черная гора в сером серебристо-медленном море-океане. Посреди кита — фонтан, как в Петродворце, бьет пенной водой на обе стороны» [Толстая, с. 243]. Рождение другого смысла танатологической метафоры «Йорик» связано с древнерусским китом как символом конца мира [Грефенштейн]. В свою очередь, библейский контекст этого образа репрезентирует мотивы страдания, жертвоприношения и спасения. Динамичная картина мира, возникающая за счет обращения автора к арханке, оказывается связанной и с мотивом поиска истины. Онтологи-

ческие понятия «жизнь» и «смерть», через которые Т.Н. Толстая воспринимает мир, наполняют быт и бытие человека особым ритуальным смыслом. Аналоги архаического порядка, смещающие хронотоп в придуманный рассказчицей мир, примиряют героя с брэнностью его существования и хаосом бытия, ненадолго восстанавливая мировой порядок.

Доминирование иронии в описании чудо-рыбы выражает экзистенциальную тоску автора по вселенскому строю и живой жизни: «Зажать в кулаке частичку Йорика, молочную и прохладную, — и сердце молодеет, стучит и рвется, и кавалер барышню хочет украсть, и вода бьет фонтаном на все стороны моря...» [Толстая, с. 346]. Апокрифическая картина мира, повлиявшая и на фольклорный космогонический миф о мироздании, существенно дополняет смысл «Йорика», привнося в семантическое поле метафоры сакральное начало. Планетарный миф о трех китах, на которых покоится земля, олицетворяет законы существования Вселенной. Современный эзотерик Д. Логинов, анализируя вселенский миф, выделяет три закона пространства. Назовем и прокомментируем их.

Закон 1. Множащиеся альтернативы создают пространство, т.е. расстояние создается выбором человека — метафора перепутья. Миф о Мирах Вселенной.

Закон 2. Глубины соприкасаются, т.е. «есть Измерение, в котором глубина каждого из миров представляет собой то самое, что и глубина другого... Глубина Луны есть то самое, что и Глубина Земли... Глубина Земли — то же, что и Глубина Солнца... Такое Измерение — Глубина — неведомо человеку в нынешнем состоянии его духа». Метафора «ока души». Миф о мирах других Миров.

Закон 3. Глубину Соприкосновения миров диктует мера Любви, т.е. «лишь раса, имеющая способность любить не меньшую, чем у коренного населения планеты, может беспрепятственно достигнуть её поверхности. Все остальные встречают во время своего продвижения от точки Альва к поверхности сопротивление Сил, которые представляют своего рода иммунную систему Мира» [Логинов]. Метафора человека. Миф о расах, которые населяют эти миры.

Наличие апокрифического элемента в рассказе Т.Н. Толстой представлено авторской отсылкой к модифицированной ею легенде о сотворении и развитии мира: «...мир вращается... хочет упасть, и стоит на трех китах...» [Толстая, с. 346]. Элементы мифопоэтического тождества

(мотив вращения мира, мотив падения, образ трех китов) представляет собой сакральные инварианты авторской метафоры. Намек на архаическую природу данного фрагмента прослеживается отчетливо и иллюстрирует «причастность» метафоры «Йорик» к духовным ценностям народной культуры. Освоение Т.Н. Толстой фольклорной традиции представляет собой вариант конструирования альтернативного мира, сущность которого видна избранным, обладающим «оком души». Согласно претекстам о мироустройстве Вселенной был присущ порядок, в основе которого принципы общественной иерархии, морально-этические нормы, сильное духовное начало и домен родовой памяти. Сакральная информация, содержащаяся в библейских, фольклорных источниках в символической форме («кит», «океан», «Глубина», «Солнце»), воспроизводит модель мира в соответствии с представлениями природного человека. Соприродность человека и мира представлена в них как залог гармоничной жизни общества и гарант человеческого благополучия. Найденная Т.Н. Толстой мифологическая составляющая метафоры смерти напоминает о необходимости преодоления современным человеком разобщенности с историей предков, «другими мирами», отсутствующими от нас во времени. Потеря культурных корней — одна из проблем современного общества, которую поднимает автор рассказа.

Таким образом, за счет непривычного сочетания, которое образует известный литературный образ и легендарное млекопитающее, литературная аллюзия с закрепленным за ней значением трансформируется. Устойчивое понятие шекспировского порядка превращается в метафорическую единицу. В основу переосмысления образа «Йорика» намеренно положены случайные признаки разнородных понятий: литературного персонажа и божьей твари. Семантически двуплановая структура танатологической метафоры реализует идею о неизбежности конца жизни человека. Литературный источник метафоризации позволяет выявить аспекты диалогических и полемических отношений автора с мировым классиком по вопросу художественного исследования феномена смерти. Связь ключевой метафоры рассказа с народной традицией обусловлена желанием Т.Н. Толстой переосмыслить смерть как вечную тему русской и мировой литературы в соответствии с принципом подвижности границ культурного пространства. Иронический модус повествования демонстрирует дисгармоничное состояние общества и выражает предположение автора о ситуации «бездвременья» и «небытия», предприня-

ленной поиском новых ценностных ориентиров в конце XX в. Художественно отрицая фрустрацию современного человека как привычный образ его существования, автор настаивает на преодолении индивидом ситуации разрушения и увядания жизни. Условием осмысленного существования выступает культурная память.

Полисемантика танатологической метафоры «Йорик», отрицающая существующий миропорядок, формирует пространственную модель мира, состоящую из следующих структурных элементов:

- 1) человек как центр системы;
- 2) культурная память как средство включения человека в пространство мира;
- 3) воспоминание — способ освоения мира, раздвигающий границы пространства и времени, соединяющий различные поколения и исторические эпохи.

Т. Н. Толстая моделирует понимание мира метафорической единицей, опираясь на фольклорное, библейское наследие, усматривая в нем глубинную основу бытия — органическую связь человека с природой и культурой, утраченную в современном обществе. Неоднозначность и противоречивость смыслового поля метафоры, функции которой многоплановы (от отрицания миропорядка, бунта против разобщенности поколений и утверждения ничтожности человека до восстановления культурной памяти и возрождения законов вселенского пространства), объясняются особым видением Т. Н. Толстой смерти как феноменального явления, в котором сосредоточена дихотомия бытия (реальное существование, т.е. органическое, фактическое и идеальное существование, представленное через категории вечного и вневременного).

### *Список литературы*

1. Аникст А.А. Трагедия Шекспира «Гамлет»: литературный комментарий. М.: Просвещение, 1986.
2. Генис А.А. Как и словно // Новая газета. 2010. 20 октября. URL: <http://www.novayagazeta.ru/society/1069.html>
3. Грефенштейн А. Кит. URL: <http://sigils.ru/signs/kit.html>
4. Гридина Т.А. Оценочный потенциал языковой игры в художественном тексте (на материале ранних рассказов Т. Толстой). URL: <http://www.calameo.com/books/0013317975ac101a8869b>

5. Логинов Д. Планетарный миф. URL: <http://nvris.narod.ru/text/Planetary-myth.htm>
6. Любезная Е.В. Художественный прием «трансформер» в творчестве Татьяны Толстой // Поэтические школы Тамбова: прецедентные феномены тамбовских писателей в современной русской литературе. Тамбов: ТГТУ, 2008.
7. Павлова М. Выбираем рецензию? // Литература. 2001. № 10. URL: [http://lit.lseptember.ru/2001/10/10\\_06.htm](http://lit.lseptember.ru/2001/10/10_06.htm)
8. Смирнова Н.А. Механизм интертекстуальности: рассказ Татьяны Толстой «Йорик» сквозь призму шекспировской интертекстемы // Интертекст в художественном и публицистическом дискурсе. Магнитогорск: Изд-во МаГУ, 2003.
9. Толстая Т.Н. Не кысь. М.: Эксмо, 2007.
10. Цзиун Л. Поэтико-философское своеобразие рассказов Татьяны Толстой (на материале сборника «Ночь»): дис. ... канд. филол. наук. Тамбов: ТГТУ, 2005.

#### **4.3. Символика московского пространства в сборнике «Не кысь»**

Согласно типологии детали Е.С. Добина [*Добин*] подробности художественного повествования авторы наделяют знаковыми либо символическими функциями. При этом знак связан с ассоциациями и рассчитан, как считает Л.В. Чернец, на способность читателя «дешифровать тот или иной культурный код» [*Чернец*, с. 74]. Символ характеризуется некоторой «содержательной абстрактностью» [*Там же*, с. 52], носящей универсальный характер.

Рассказы в сборнике Т.Н. Толстой «Не кысь» сгруппированы по тематическому принципу. Открывает книгу подборка текстов, озаглавленная «Москва», далее следуют «Петербург», «Тогда», «Сейчас». Такая структура позволяет автору позиционировать собственную концепцию мира. Пространственно-временная организация сборника обнаруживает два столичных антинонимичных по отношению друг к другу центра перемещения персонажей, фиксируя категории «прошое» и «настоящее». Московское пространство обозначено через житейские истории из жизни нянек, аферистов, одиноких «униженных и оскорбленных» людей, ищущих успокоение. Градостроительные сюжеты особым обра-

зом концептуализируют «конец культуры», ее закат и практически смерть, что оказывается созвучным художественному мировоззрению М.А. Волошина, его апокалипсическому восприятию действительности [Яковлев, с. 94]. Под апокалиптикой исследователи понимают специфический литературный жанр, где — «откровения тайн истории и шире — тайн мирового процесса, охватывающего не только человеческое общество, но и мироздание в целом, пространство и время в системе эсхатологии» [Там же]. В случае Т.Н. Толстой речи об историософии нет, однако автор задействовал эсхатологический мотив. Постмодернист пытается проникнуть в причины кризиса человеческой цивилизации, а ее персонаж — найти душевный покой. Авторское видение Москвы глазами героев соответствует необходимости осознания происходящего — времени исчезновения «домиков старой Москвы» (М.И. Цветаева), «старой Москвы, духа русской истории» (М.А. Волошин), Москвы, врачующей человеческие души. Современный город становится местом, где разыгрываются частные жизненные истории, сопряженные с общечеловеческой катастрофой, разрастающейся до вселенского масштаба — тоской, влекущей за собой не столько и не только физическую кончину, сколько смерть души или сумасшествие человека («Лимпопо»).

Для раскрытия образа жизни москвичей Т.Н. Толстая прибегает к культурным фактам, идеологическим мифам, историческим параллелям. Подвергая их ироничной трактовке, гротескно пародируя, «бросая тень» на культурные, мифопоэтические сюжеты, исторические события, связанные с московскими широтами, автор представляет современное измерение образа столицы. Иронический смех Т.Н. Толстой вызывает страх перед московской действительностью.

Мотив гибели человеческого естества звучит в каждом рассказе сборника «Не кысь» и ориентирован на определенные топонимические знаки и символы. В современном контексте деструкции духовности, утраты «святых» понятий логично обратиться к культурологическому пониманию символа М.А. Волошиным. В статье «Демоны разрушения и закона» поэт пишет: «Символ — не что иное, как семя, в котором замкнут цикл истории человечества, целая эпоха, уже отошедшая, целый строй идей, уже пережитых, целая система познания, уже перешедшая в бессознательное. Эти семена умерших культур, развеянные по миру в виде знаков и символов, таят в себе закончен-

ные отпечатки огромных эпох» [Волошин, с. 166]. В критической статье «Леонид Андреев и Федор Сологуб» М.А. Волошин отмечает: «Символ всегда переход от частного к общему». Символика Т.Н. Толстой отвечает вектору данного движения, оказываясь «вне политических категорий» [Яковлев, с. 93]. Частный случай из московской жизни персонажа, описанный Т.Н. Толстой, конституирует типическое, становясь универсальным, художественным обобщением московской реальности.

В рассказе «Окошко» автор пародирует советский образ жизни. Город обезличен. Оставшиеся архитектурные приметы советского времени воспроизводят реалистический производственный пейзаж и представлены единственным зданием «вроде авторемонтной мастерской или заводоуправления», во дворе которого «всюду мазут и шестеренки» [Толстая, с. 8]. Неприметное с виду строение имеет волшебное «окошко», исполняющее желания людей. Своенравное «окно» становится центром удивительного мира столицы — «поля чудес». Социально-философский круг проблем, представленный в тексте, обозначен Т.Н. Толстой посредством типичного для российского быта образа «всемогущего лица», подменяющего собой человека. Образ «окошка», найденный автором, реализует мотив устремления советского человека к «простому счастью» и знаменует встречные критические точки жизни среднестатистического москвича, по-прежнему «испорченного квартирным вопросом» и пытающегося справиться с ситуацией дефицита товаров народного потребления.

Герой рассказа, некий Фролов, тоскующий по счастью человек без определенных занятий, встречаясь со своим соседом за игрой в нарды, стал замечать появление в его квартире «чего-нибудь нового». Когда у Шульгина появилась «целая комната» в том месте, где ее никогда не было, Фролов узнает секрет богатства соседа. «Окошечко — обыкновенное, глубокое, с деревянной ставней, из таких зарплату выдают» [Толстая, с. 9] — заморозило Фролова. Персонаж преодолел «собственный жилищный кризис», приобрел кухонную технику, различные предметы быта, разбогател, но понял, что не является хозяином имеющегося. Изобилие мгновенно исчезает, как только персонаж произносит слово «нет». «Окно» устанавливает за его жизнью тотальный контроль. Всевластие, закрепленное автором за «окном», усложнено коренным вопросом бытия, вопросом «о личном бытии и его зависи-

мости от системы целого» [Манин, с. 38], проявляющимся в финале рассказа. В этом случае следует обратиться к поэтике иронии Н.В. Гоголя. Финал данного рассказа Т.Н. Толстой, впрочем, как и других, напоминает гоголевскую амбивалентность финала. Финал многих произведений Н.В. Гоголя «в отношении завершения фабулы» «относится к реальному исходу действия как некая проблематично-ироническая гипотеза» [Там же, с. 31]. Образ фиктивного городского пространства, поработавшего человека, становится лейтмотивом Москвы советского времени. «Окно» превращается в символ «всевидящего ока», контролирующего внешнее положение вещей и внутреннее состояние человека.

Воспоминания героини рассказа «Милая Шура» связаны с семейными историями Александры Эрнестовны, которую часто встречала в городе героиня, от лица которой Т.Н. Толстая ведет повествование. Московское пространство «пропущено» сквозь душевные переживания женщин и представлено противоречиво: «розовое солнце», «солнечный воздух», «прохладный старинный дом», «раскаленный бульвар», «спертый воздух кинотеатра», «две крошечные комнатки, лепной высокий потолок», «огромная квартира». Метафоры: «отшумевшая жизнь», «бегом убежавшая молодость», — воплощены в пространственных локусах и связаны с мотивом поиска счастья, а значит, обретения персонажем душевного покоя. Московская топонимика представлена через название единственный раз. Это площадь Никитских ворот, в которой «закрутилась в потоке огнедышащих машин», «теряя направление», Александра Эрнестовна. Исторически, наряду с другими одиннадцатью, Никитские ворота до середины XVIII в. являлись проезжими воротами Белого города — зоны древнего поселения. Белый город, как и ограждения Кремля и Китай-города, считался крепостной стеной, имеющей фортификационное значение. Никитские ворота, бульвар, кинотеатр открывают Москву Александры Эрнестовны. Образ центральной площади Москвы, сформировавшейся в конце XVIII — начале XIX в., семантически однозначен с образом метафорической двери, открывающей сакральное пространство героини-рассказчицы, становящейся носителем авторского голоса: «...если сесть и хорошенько подумать... или где-то поискать... должна же быть дверь, щелочка, незамеченный кривой ход туда, в тот день; все закрыли, ну а хоть щелочку-то — зазевались, оставили...» Одинокая

Александра Эрнестовна, не решившаяся уехать к возлюбленному в Крым «в тот день», волнует воображение рассказчицы, надеющейся обрести собственное счастье и успокоение, но уже не в Москве: «Может быть, не здесь, а в другом городе... где-то в путанице рельсов, в стороне, стоит вагон, старый, заржавевший, с провалившимся полом, вагон, в который так и не села милая Шура... Вон из Москвы — к морю... Я расскажу вам, что там — на том конце земли» [Толстая, с. 31, 35]. Любопытный комментарий рассказчицы отрицает существование сокровенного места в московском периметре, структурирующем ее сознание. Никитские ворота, кроме локализирующей функции, выполняют знаковую, связанную с философско-исторической коннотацией Москвы, представляющей город как воплощение силы, авторитета, основательности и величия. Тоскующие персонажи Т.Н. Толстой, жаждущие обрести приют, вынуждены скитаться по городу в напряженном поиске уголка, который принесет душевный покой.

Контраст в изображении Москвы «для посвященных» и Москвы «спальных районов» характерен для рассказа «Факир». Главный герой, Филин, живущий в высотном доме, приглашает в гости семейную пару, скромно ютящуюся в квартире кооперативного дома, за которым «обручем мрака лежала окружная дорога» [Толстая, с. 35]. Беседы «коллекционера» Филина эстетичны, историчны, культурны и гости ощущают себя «королевской четой», пусть даже «избранной на один вечер». Романтический мотив стремления семейной пары к идеалу, ухода от реальности, желание героев пересоздать действительность способствует возникновению специфического образа Москвы. Представляется возможным классифицировать пейзажное сопровождение двух ликов города: «посвистывал мороз», «холод безлюдных равнин», «кладбищенски страшный» мир, «ветер», «бездна тьмы» и «тепло», «свет», «веселый народ», «вязанки золотых фонарей», «радужные морозные кольца», «разноцветный скрипучий снег», «новый прелестный снежок». Лейтмотивом внешних примет облика столицы становится игра тьмы и света.

Персонажи чувствуют себя защищенными в светлой квартирешке Филина. Концентрическое определение частного локуса обладает символическим потенциалом. По мнению Р.Э. Рахматуллина, в обетованной «круговой» архитектуре Москвы заложено «авторитетное обещание» «особенного будущего» [Рахматуллин, с. 15].

Сферическая форма города «несет всегда идею совершенства, законченности, гармонии» [Телегин, с. 7], — считает исследователь С.М. Телегин. Такими качествами обладает филиновская Москва-дворец по сравнению с Москвой-окраиной Гали и Юры. Автор дважды развернуто сопоставляет две Москвы. Призрачность города подчеркнута городским пейзажем: «...розовая гора, украшенная семо и овамо разнообразнейше, — со всякими зодческими эдакостями, штукенциями и финтибрясами: на цоколях — башни, на башнях — зубцы, промеж зубцов ленты да венки, а из лавровых гирлянд лезет книга — источник знаний... а то глядишь, посередке вспучился обелиск, а на нем плотно стоит, обнявши сноп, плотная гипсовая жена, с пресветлым взглядом, отрицающим метели и ночь... И вечернее небо над Филиным, на его кудрявым дворцом играет светом... настоящее московское, театрально-концертное небо». Окраина Москвы зловеща: «А у них, на окружной... какая там сейчас густая, маслянисто-морозная тьма, как пусто в стылых провалах между домами, да и самих домов не видно, слились с ночным, отягощенным снежными тучами небом», «невидимое небо» [Толстая, с. 44, 45]. «Залог московской будущности», обещанный Филином, не подтверждается. Филин — хозяин удивительной квартиры — оказывается самозванцем, проживающим в Домодедово. Миф о сказочной стране разрушен. Филин занимался активным пересозданием реальности в соответствии с существующим идеалом роскошной жизни богемы. Перспектива филиновской Москвы «срежиссирована» и оказывается «обратной». Идея «двоемирия» сопоставима с топонимическими знаками. За окном дома Филина «визжало под колесами Садовое кольцо». Исторически транспортная магистраль в центре Москвы была когда-то частью защитного рва. С районом Патриарших прудов автор связывал переселение Гали и Юры, которое так и не состоялось. Вокруг Патриарших преобладают дома старой застройки. Это место овеяно легендами и связано с именами Н.М. Карамзина, В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, В.В. Маяковского, М.А. Булгакова и др. Мотив «нехорошей квартиры» №302-бис угадывается в повествовательной канве рассказа. Приобщиться к духовности персонажам не удается. Структурируя образ Москву, Т.Н. Толстая разоблачает ложные стремления героев, следующих «иерархической модели советской жизни, якобы ведущей «по делам твоим» с бедной земли на утопически-богатое небо» [Иванова, с. 687]. Круговое про-

странство столицы, обладающее символическим потенциалом, лишено сакральной энергии.

Картография московских мест в рассказе «Лимпопо» не отличается топографической точностью. Автор воссоздает следующие знаковые детали: МКАД, «могилку Джуди в прошлом году перекопали и на том месте проложили шоссе», «подвалы, сторожки, временки и щели», в которых притаилась «духовная элита», «пельменные, рюмочные, чебуречные», «кривые переулки». Лишь «тяжкий блеск церковного купола вдали» напоминает читателю о желании человека выжить в этом «мертвом» городе. Пушкинскую площадь автор сопрягает с «актом самосожжения» человека, желающего интуитивно одухотворить свою жалкую жизнь. Мотив конца истории человечества угадывается в городском пейзаже, очерчивающем контуры современной жизни и штрихами намечающем будущее: «Время встало, пространство выскохло, люди попрытались по щелям, купола проржавели и заборы оплелены белым выюнком, крикнешь — не слышно, взглянешь — не поднять сонных век, пыль стоит до облака, и могила Пушкина заросла густой лебедой». Эсхатологический посыл Т.Н. Толстой звучит в описании города Р., расположившегося недалеко от Москвы: «Пахло курами, сортиром, мокрой травой, вставала луна, такая медная и такая огромная, словно уже наступил конец света». Персонажей не устраивает имеющееся положение вещей, они задаются вопросами: «есть ли иная жизнь, и в какую сторону бежать, чтобы ухватить ее золотистый краешек?» Растерянность героев («сами не знаем, кого звать, куда бежать, что искать и от кого прятаться» [Толстая, с. 57, 60, 74, 76, 78—79, 88, 89, 90]) лишает их жизнь смысла. Страх, тоска, которой «давятся» персонажи, вынужденные бежать из города, становятся лейтмотивами московского образа жизни. Нравственно-духовное разложение общества автор гротескно соотносит с категориями остановившегося времени и исчезнувшего сакрального пространства. Москва как духовный центр и «Божественный град» стерта с карты России. Рассказы «Охота на мамонта», «Спи спокойно, сынок», «Круг» также детально воссоздают сцены из жизни города, стремительно теряющего исторические позиции как города-крепости, «земли обетованной».

Топонимические знаки и символы московского пространства в книге Т.Н. Толстой «Не кысь» представляют духовный портрет столицы. Автор демонстрирует фатальный характер стереотипно-безду-

ховной жизни. Топос Москвы обладает рядом устойчивых значений и классически осмысливается через один из типов утопий — «Остров Блаженных» или «Идеальный город» [Телегин, с. 102]. Отказываясь от литературных традиций в изображении Москвы, Т.Н. Толстая помещает персонажей в столичное пространство, дабы зафиксировать растерянность человека перед внешними обстоятельствами жизни. Мотив поиска душевного успокоения, желание скрыться от страшного мира, убежав «вон», оказывается созвучен топонимическим знакам и символам, формирующим московское пространство книги. Москва представлена как модель мироздания, в которой нарушены связи между естеством, природой и цивилизацией. Система московских координат становится оптимальной для раскрытия противоречий человеческой души, которые автор философски комментирует, обращаясь к приемам иронии, пародии и гротеска.

#### *Список литературы*

1. Волошин М.А. Лики творчества. Л.: Наука, 1988.
2. Добин Е.С. Сюжет и действительность. Искусство детали. Л.: Сов. писатель, 1981.
3. Иванова Н.Б. Толстая // Русские писатели XX века: биографический словарь / гл. ред. и сост. П.А. Николаев. М.: БРЭ, Рандеву-АМ, 2000. С. 687—688.
4. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М.: Худож. лит., 1978.
5. Рахматуллин Р.Э. Две Москвы, или Метафизика столицы. М.: АСТ: Олимп, 2009.
6. Телегин С.М. Методика изучения мифологии Москвы // Москва и «московский текст» в русской литературе XX века / ред.-сост. Н.М. Малыгина. М.: МГПУ, 2007. С. 101—112.
7. Телегин С.М. Миф Москвы как выражение мифа России: по страницам книги М.Н. Загоскина «Москва и москвичи» // Литература в школе. 1997. № 5. С. 5—21.
8. Толстая Т.Н. Не кысь. М.: Эксмо, 2007.
9. Чернец Л.В. Деталь // Введение в литературоведение: Основные понятия и термины / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, С.Н. Бройтман и др.; под ред. Л.В. Чернец. М.: Высш. шк., 1999.
10. Яковлев М.В. Образ Москвы в художественной историософии М. Волошина // Москва и московский текст в русской литературе и фольклоре / ред.-сост. Н.М. Малыгина, И.А. Беляева. М.: МГПУ, 2004. С. 93—99.

## Практическое занятие

### *Мотив юродства в рассказе «Соня»*

1. Проблематика рассказа (конфликт мечты и действительности; человеческое одиночество; поиски смысла жизни, счастья).
2. Сюжет и система образов в рассказе:
  - особенности организации сюжета; разоблачение «любвонной интриги»;
  - группировка персонажей по нравственному принципу;
  - семантика имени (Соня — Сонечка Мармеладова Ф.М. Достоевского; Ада — библейское начало; Лев — легенда о святом мученике; Николай — древнегреческое значение имени).
3. Авторская вариация на тему «Юродство Христа ради». Образ «научного хранителя» Сони. Роль детали «эмалевый голубок».
4. Природа смеха в контексте теории карнавала М.М. Бахтина.

### Задания

1. Объяснить смысл слова «юродивый».
2. Подобрать критические статьи на тему «Интертекстуальность прозы Татьяны Толстой».
3. Сравнить способы изображения характера Сони в рассказе Т.Н. Толстой и романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание».

### *Источники*

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Худож. лит., 1990.
2. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. Любое издание.
3. Иванов В.В. Достоевский и народная культура. Юродство, скоморошество, балаган. Л.: ЛГУ, 1990.
4. Лихачев Д.С., Панченко А.М. Смеховой мир Древней Руси. Л.: Наука, 1976.
5. Макаричев Ф.В. Юродство и юродивые в произведениях Ф.М. Достоевского // Проблемы истории, филологии, культуры. Магнитогорск, 2003. Вып. 13. С. 458—465.
6. Мартиросян О.А. Юродство в русском литературном сознании. Архангельск: СТАФУ, 2011.

7. Паньков Н.А. Теория карнавала и «русское» отношение к смеху // Вестник МГУ. 2005. № 2. С. 60—73.
8. Савицкая Н.В. Способы вербальной репрезентации различных типов авторского сознания в постмодернистском тексте: дис. ... канд. филол. наук. Омск, 2011.
9. Свинаренко И. Я — бешеная. Интервью с Татьяной Толстой от 03.08.2012. URL: [http://www.medved-magazine.ru/articles/Igor\\_Svinarenko\\_Tatiana\\_Tolstaya.1875.html](http://www.medved-magazine.ru/articles/Igor_Svinarenko_Tatiana_Tolstaya.1875.html)
10. Сироткин С. Хотите лицо потрогать — пожалуйста! Интервью с Т. Толстой от 10.05.2012. URL: <http://www.snob.ru/selected/entry/48900>
11. Толстая Т.Н. Не кысь. М.: Эксмо, 2007.

### **ТЕМЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ**

1. Юродство как форма христианского подвижничества.
2. Образ юродивой в драме Л.Е. Улицкой «Семеро святых».
3. Философский аспект юродства в литературе постмодернизма.

### **КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ**

1. В чем вы видите влияние русской классической литературы на формирование творческих принципов Т.Н. Толстой?
2. Какие проблемы поднимает Т.Н. Толстая в прозе?
3. К каким приемам обращается постмодернист для разрушения нравственных стереотипов человека?
4. Как изображается «маленький человек» в малой прозе Т.Н. Толстой?
5. Определите связь образа «маленького человека» Т.Н. Толстой с данным типом героя в русской литературе XIX в.
6. Правомерно ли говорить о наличии элементов романтического в произведениях Т.Н. Толстой?
7. В чем проявляется языковая специфика рассказов писателя?
8. Как соотносятся между собой заглавие и проблематика рассказов Т.Н. Толстой?
9. Какие образы представляют противоборствующие силы в рассказах «Лилит», «Йорик»? Определите вид конфликта.

10. Назовите композиционные элементы в рассказах «Лилит» и «Йорик».
11. Какой художественный прием позволяет Т.Н. Толстой укрупнить фантазмагорию обыденности?
12. В чем заключаются новые художественные представления о мире и человеке в рассказах Т.Н. Толстой?
13. Традиции каких русских писателей наследует Т.Н. Толстая, создавая сложные метафоры?
14. Назовите современных исследователей, в центре внимания которых находится Москва и «московский текст».
15. Какова система пространственных отношений в «московских» рассказах писателя (цикл «Москва» в сборнике «Не кысь»)?
16. Назовите символические детали московского пространства в произведениях Т.Н. Толстой (на примере 2—3 рассказов).
17. В какой теме отразилось апокалипсическое видение мира Т.Н. Толстой? (на примере 2—3 рассказов).
18. Выявите особенности художественного метода Т.Н. Толстой.
19. Почему критики и литературоведы ведут споры о творческом методе Т.Н. Толстой?

### *Литература*

1. Богданова О.В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60—90-е годы XX века — начало XXI века). СПб.: СПбГУ, 2004.
2. Буслакова Т.Г. Современная русская литература. Тенденции последнего десятилетия. М.: Высш. шк., 2008.
3. Гандельсман В., Эппель А., Павлова В.И др. Улов: Современная русская литература в Интернете. Альманах. М.: Арго-Риск, 2000.
4. Гвоздей В.Н. и др. Современная русская литература. Астрахань: АГПУ, 1995.
5. Гордович К.Д. Современная русская литература. СПб.: ПИП, 2007.
6. Кякшто Н.Н. Современная русская литература конца XX — начала XXI века. М.: Академия, 2011.
7. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература 1950—1990-е годы: в 2 т. М.: Академия, 2003.
8. Межнева М.В., Конрадова Н.А. Окно в мир: современная русская литература. М.: Русский язык курсы, 2006.

9. Немзер А. Замечательное десятилетие русской литературы. М.: Захаров, 2003.
10. Современная русская литература 1990-е гг. — начало XXI в. / С.И. Тимина, В.Е. Васильев, О.Ю. Воронина и др. М.: Академия, 2011.
11. Черняк М.А. Современная русская литература СПб.: Сага; М.: Форум, 2004.

## Глава 5

### ПРОЗА АЛЕКСАНДРА ИЛИЧЕВСКОГО

#### ТВОРЧЕСКО-БИОГРАФИЧЕСКОЕ ДОСЬЕ

Александр Викторович Иличевский — прозаик, поэт. Родился в 1970 г. в городе Сумгаит Азербайджанской ССР. В 1985—1987 гг. учился в Физико-математической школе-интернате им. Колмогорова при Московском государственном университете им. М.В. Ломоносова. Известен не только как прозаик, но и как поэт. Первые литературные опыты появляются в 1991 г. В конце 90-х изданы романы «Нефть» и «Дом в Мещере». В начале 2000-х годов выходят сборники стихотворений «Случай», «Не-зрение», «Волга меда и стекла». Побеждал в литературном конкурсе, становился лауреатом различных премий за рассказ «Воробей», книгу «Бутылка Клейна». В 2007 г. удостоился премии «Русского Букера» за роман «Матисс». За последние четыре года им написаны произведения, вписавшие его имя в ряд заметных писателей современности: «Пение известняка. Рассказы и повесть», романы «Мистер Нефть, друг», «Перс», «Соляра» / «Solara», «Математик», «Анархисты», книга эссе «Дождь для Данаи», сборник рассказов «Пловец». В литературной критике Александра Викторовича Иличевского называют одним «из наиболее последовательных в России претендентов на звание Настоящего Большого Писателя» (Афиша.ру).

#### 5.1. Философский потенциал «коротких» рассказов

В прозе А.В. Иличевского важнейшим принципом поэтики выступает категория «случая». Цель писателя — посредством приема острашения разобраться в феноменологии случая. При этом он часто обращается к явлениям прозаическим. Ситуация и обстоятельства, которые становятся объектом изображения А.В. Иличевского, нередко даже банальны. Но подчеркнутый бытовизм не отрицает философскую проблематику его произведений; в обыденной атмосфере жизни писатель находит почву для экзистенциальной трактовки внутренней

драмы современного человека. Случай как форма «не-зрения», неизбежно детерминирующая сознание личности, по-философски насыщает описательный план жизненных перипетий героя. Категория «случая» в прозе современного писателя имеет несколько выражений.

**Случай как «не-выразимое».** Объяснение темы «случая» дано в восьмидесяти семи миниатюрах А.В. Иличевского, объединенных в сборнике «Ослиная челюсть». Творческое воплощение этой темы связывается с экстремальными обстоятельствами жизни персонажей; автор описывает героев на пределе их как бы порогового сознания, когда оно, это сознание, «задавлено» и для его активности требуется словно «второе дыхание». «Производство случаев», как отмечает А.В. Иличевский, напрямую связано с окружающей реальностью, эмоциональным контекстом жизни человека, выводящим героя к философским рассуждениям минорного звучания. Писатель не стремится к исторической правде или «документальности». Случай являет собой нестройную и незаконченную цепь осколков-событий, восходящих к субъективному переживанию человеком, в котором на первом плане оказывается особое видение мира. Короткий рассказ воплощает сложную духовную жизнь героя в условиях отсутствия нравственного идеала, совмещая философский опус с фантазией субъективного содержания.

Ex-sistere А.В. Иличевского (от лат. букв. «обнаруживать себя»), в противовес средневековым представлениям, утверждает скромную личностную субъективность, способную не консолидироваться с видимым отражением жизни. Мотив кризиса человека и его мира, усматриваемый в авторской зарисовке, восходит к эстетике романтизма, которая вместо разума выдвигает на первый план воображение и стремление человека к стихийному началу. Следуя острому чувству сопричастности к происходящему, т.е. движению, сознание уступает место «не-видимому». Абсурдный на первый взгляд сюжетный ход открывает и создает не понятие, а образ «случая».

Рассказы «Случай на Патриках» и «Случай Фили» изображают не событийную цепь обстоятельств, а вереницу ощущений героя от увиденного: «вкус смеха», «световую шелуху — блики», «взрыв крика». Ощущения пересоздают рассудочную картину мира по принципу несовпадения бытового плана и эмоционального настроения с «живой тенью» — оборотной стороной жизни. Автор описывает интуитивное,

«не-выразимое»: «Я сначала думала, он спятил, но вчера поздно, когда успокоился, я смотрю, вся постель в крови и какие-то шестеренки, монеты, обломок стрелы, — кивает Света в сторону подоконника, — наконецник, обрывки тяжелой ткани...» [*Иличевский*, с. 77—78]. Герой, обладающий особым зрением, не поднимается над повседневностью. В нем общество видит сумасшедшего. Он является антиподом тех, кто не замечает фрагментарности жизни, не видит в ней скрытую внутреннюю силу.

Обезличенный герой предстает то в образе взрослого человека, вспоминающего детство («На даче»), то в роли вора или разведчика («Кража», «Шпион»), то одиноким («Отказ», «Умерла», «Никогда», «Мужество», «Живой снег», «Чашка»), то человеком, имеющим двойника («Третий сон», «Rag Tiger»). Лики героя А.В. Иличевского отражают его наблюдения над жизнью, где противопоставлены стабильность и неустойчивость, порядок и хаос, семья и общество. Эстетически ценным для автора оказывается мир «героя-маргинала», не только ведущего непривычный образ жизни, но и парадоксально рассуждающего о сути мироздания: «Если ветрено, море похоже на дряблую кожу щеки старухи, которую трогает ветер и свет немислимых взгляду странствий, в которые когда-то — когда была молодой — ее отправился муж. И парус идет лабиринтом...» [*Там же*, с. 62]. Герой ощущает свою сопричастность миру через предельную включенность в «со-бытие» как форму другой жизни.

Подобно романтикам первой половины XIX в., А.В. Иличевский, исследует движения души человека, резкими штрихами рисует его микрокосм как деформированную «точку пересечения идеального и бытового» [*Введение*, с. 314]. Психологические детали образа героя поддерживаются использованием мотива двойничества, выступающего в роли символического обобщения: «Сегодня под утро мне снилась погоня, где я был преследователем»; «Этот старик — я сам. Тогда мне было лет восемьдесят»; «Я заглянул и отпрянул: в меня всматривалось мое падение» [*Иличевский*, с. 79]. Через всю книгу проходят мотивы безумия, спасения и смерти, получая целостное выражение в отдельных рассказах, например, в рассказе «Самсон и Длила», который служит своего рода библейской иллюстрацией к названию сборника «Ослиная челюсть». Реинтерпретация и смешение канонического и нетрадиционного оборачиваются продуктивным метаприемом

автора, позволяющим передать движение плоти и духа. Деконструкция онирической, любовной и космогонической тем исключает поверхностное описание пространства («Угол Страстного и Петровки», «Пища океана», «Девушка с письмом»). Авторская несосредоточенность на формульности интерпретации традиционных топосов и образов придает каждой миниатюре метатекстовый статус, связанный с утопическими построениями. Рассказу «Воронеж» автор предпослал эпиграф «Крепка, как смерть, любовь. Царь Соломон». Эпиграф раскрывает масштаб встречающихся в тексте метафор («полость пробы», «землепашец»), указывающих на понимание любви как не-физической сущности жизни, о чем в свое время заявлял один из первых немецких романтиков Ф. Шлегель. Противоречивость человеческого сознания превращает видимую действительность в нечто неподвластное рациональной интерпретации.

«Элегия случая». Древнегреческой философской элегии (основоположник Ксенофан) как стихотворной форме принадлежит мысль о происхождении мира, о природе вещей [*Фризман*]. Для познания вселенной поэт избирает поэтический прием, связанный с особым интересом к сфере переживания и созерцательному опыту. Расцвет римской элегии в I в. до н.э. (Катулл, его последователи Тибулл и Проперций) связан с тенденцией к снижению общественной активности, необходимости обрести внутреннюю независимость каждым горожанином, потерявшим свой идеал.

Эксперимент А.В. Иличевского в этом жанре — рассказ «Элегия случая» — экзистенциальный пассаж онтологического звучания: «Случай думает во мне — вместо меня — об этом, покуда я сижу на скамье на бульваре в лете, и липы, смыкаясь вверху в водоворот кружевом крон, кружевом света, зренья, — сплошной чередой изумруда вращают ось пыльного солнца в конце аллеи» [*Иличевский*, с. 16]. Одной из основных характеристик данной элегии является широкая постановка бытийных вопросов. Обращение к образу пляшущего на невысокой горе и бьющего в бубен царя Давида передает нетипичный авторский взгляд, мотивирующий рассуждения о духовной судьбе и грехе: «То, что еще невозможно, уже не будет». Герой пытается бежать от «бездны Случая» и тем самым спастись. Л.Г. Фризман отмечает, что в элегиях А.П. Сумарокова слово «случай» является ключевым: «Все злые случаи на мя вооружились...» [*Фризман*]. Вступая в разго-

вор о мироздании, персонаж А.В. Иличевского ориентирован на трагический исход: «Мера моя протянута пониманием — от виска до виска, как кукана выстрел сквозь жабры, натянута струной, на которой играет Случай» [Иличевский, с. 16]. В экзистенциальном контексте случай становится элегическим элементом, сосредотачивающим внимание на подлинном антураже жизни, вне которого духовное развитие человечества немислимо: «Мысль моя — моя кровь — замирает, как в детстве море замирало по счету три, и ждет — что будет дальше?» Фантазийная созерцательность героя, не утратившего способность видеть одухотворенно, связана с романтическим мотивом детства как гаранта первичного познания мира: «То, что я вижу сперва, похоже на целый остров слепоты: бесполые лица, бабочки-двери, залы с развернутым полом, и сразу — как платформы обрыв: воздух, поля, вороной, ночное; звезд не счесть, как мой ужас, как числа; и ползет вверх, толкаясь с жуками, спутник» [Там же, с. 17]. Взгляд, под которым оживают окружающие реалии, заново открывает праосновы жизни. Зрение героя приобретает эпический размах и напоминает о героических скандинавских элегиях, эпосе «Эдда». Концептуальное повествование «Элегии Случая» перемежается авторской иронией, дополненной ключевым для сборника лейтмотивом появления призрака: «<...> невидимка, отродье незримых — призрак. Покажи, с чем пришел: вот с тем же уходишь, на-кась!» [Там же]. Нагнетание различных архетипических образов (свет, окно, небо), их вариативность сгущают метафоричность элегии, репродуцируя в герое экзистенциальное. Память как символ незабытого прошлого позволяет автору вести диалог с самим собой, помещая героя в гипертрофированный мир саморефлексии. Элегия помогает личности «осознать свою пространственно-временную принадлежность ко вселенной» [Пронин, с. 87]: «Все, что я знаю о мире, его не стоит. Все, что солнце узнало во мне, не стало морем» [Иличевский, с. 16]. Детская игра «море» становится источником скрытого миромоделирования. А.В. Иличевский создает элегию, посвящая ее случаю как соотношению единичного явления с общим — высшим началом. Герой принимает участие в осмыслении законов бытия, но не исполняет свою высшую цель, хотя так или иначе в современной элегии высказана мысль о «несовершенстве мироздания» и «бренности земного существования». Сказанное сопрягается с русской элегической традицией

А.П. Сумарокова, В.А. Жуковского, И.И. Козлова, Н.М. Языкова, Е.А. Баратынского, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.А. Некрасова.

Обращение к образу царя Давида вводит в текст мотив греха и покаяния, который иронично проступает через детали, соотносимые с подробностями библейской истории: «На самом краю наития, на невысокой горе (которой, однако, очи наяву не воздеть)» (текст рассказа) // «однажды под вечер Давид прогуливался на крыше царского дома» (по легенде); «пляшет», «в бубен бьет, веселясь» (текст рассказа) // «играл на гуслях и других музыкальных инструментах» (по легенде); «плачет и снова пляшет» (текст рассказа) // «со слезами молился Богу» (по легенде) [Протоиерей Серафим].

Словесная форма «на самом краю наития» снижает былое величие благочестивого и некогда кроткого Давида, придавая ситуации внезапность. Экзистенциальный мотив «не-зрения» (царь, напротив, увидел девушку) истолковывает церковную легенду буквально. Некий объект, находящийся на возвышенности, может быть провоцирующим фактором, тематически связанным с искушением и духовным обновлением: «И еще оставляет призрак сонмы немислимых «хочешь»: — Хочешь... сдерну смычком полета с проводов трамвайных небо?.. Прохожие, пух, Москва входят в меня, как солнце входит в стекло, — и во рту оживают взрывом» [Иличевский, с. 17—18].

Случай А.В. Иличевского констатирует переживание человеком жизненного несовершенства и выступает формой (способом) человеческого самоопределения. Призрак — новая духовно-физическая форма индивидуума, находящегося в перманентном состоянии поиска нравственного идеала, «не-места» (утопия — этимологически расшифровывается как «место, которого нет» или «лучшее место»). Экзистенциальные описания автора специфицируют философскую проблематику рассказов. Повседневная жизнь с ее бесконечной суетой уводит человека от истины. Гармонию автор усматривает в невидимой для большинства жизни. Элегическая версия случая А.В. Иличевского предполагает телесное небытие для обретения жизни в другой ипостаси.

Изменение культурных приоритетов сказалось на противоречивости трактовок разнообразных сторон российской действительности и характере интуитивного прочтения картины бытия в контексте культурно-философской парадигмы мировосприятия. Современные произведения искусства воссоздают атмосферу внутренней оппозицион-

ности культуры хаосу цивилизации мегаполиса. Жажда гуманистической перспективы, стремление к бескомпромиссной искренности как к высочайшей добродетели, поиск идеала, настойчивая попытка не потерять надежду на счастье, преобразовав дух и плоть, неизбежно способствуют появлению авторских концептов, намечающих целый ряд положений о цельности душевно-духовного мира человека. Функциональный статус концепта как фрагмента целой структуры определяется двояко: субъективный («зрение» сознания) и объективированный бытием (знак). Исследователь Ю.С. Степанов, анализируя информационную целостность концепта, уделяет внимание его культурологическому аспекту. Он выявляет составляющие концепта: «буквальный смысл», «внутренняя форма», «этимология концепта и явления культуры», «пассивный», «исторический слой концепта» [Степанов, с. 43] Указываются следующие признаки базовых концептов: 1) минимальная единица человеческого опыта в его идеальном представлении; 2) основная единица обработки, хранения и передачи знаний; 3) подвижность границ; 4) функциональность; 5) социальность; 6) обобщение культурного опыта [Митрофанова, с. 8—9]. Концепт как феноменальное философское понятие, имеющее сложную структуру (смысловое ядро, периферийные области), обладает эмоциональными параметрами, являя собой не что иное, как «искусство видеть мир».

В 1928 г. русский критик, писатель, редактор журнала «Красная новь» А.К. Воронский писал: «Художественный образ — образ синтетический. Он создается особым творческим усилием, но в известном соответствии с действительностью. Действительность нельзя игнорировать, человек не может отнестись к ней с безразличием. Он творит «вторую природу», но если он будет творить ее, не сообразуясь с реально данным нам миром, он возведет лишь одну вавилонскую башню». В художественной литературе картина мира создается во взаимосвязи с явлениями социально-культурной жизни автора, «достигается это в произведениях искусства прежде всего наличием соответствующей эмоциональной доминанты, общего смутного чувства, не поддающегося логическим расчленениям, но несомненного» [Воронский, с. 552]. Природа художественного акта, по мнению А.К. Воронского, в своей основе имеет интуицию, которая оказывается индивидуализированным видением основ бытия и «ощущением

прочной данности мира». Следовательно, и концепт, являющийся единицей ментальности, отражает реалии, осваиваемые человеком в процессе его жизни. Авторский концепт, некий идеальный конструкт художника слова, связанный с оценочным отношением писателя к миру, имеет смысловой вектор: мифологический, нравственно-религиозный, философский [Логосян, с. 11—16], создающий через авторскую систему координат концептуальную картину мира.

Философская проза А.В. Иличевского представляет собой внутренний монолог героя, вглядывающегося в контуры окружающих его явлений. Цикл коротких рассказов, объединенный под названием «Окна», отражает бытийную включенность человека в процесс под названием «жизнь». Мыслящий своими категориями субъект подробно исследует жизненные факты, снабжая их аналитическим комментарием. Концепт «окно» автор подвергает кодировке через личностные образы-чувства и «универсальный предметный код» [Жинкин, с. 146—162]. «Окно» в тексте А.В. Иличевского не имеет постоянного значения. За счет приращения смысла или скрытых культурных ассоциаций он аккумулирует в себе различные коннотации, в том числе название компьютерной операционной системы (речь идет о несобранном цикле «Окна»).

**Концентрация мифопоэтического.** Создавая картину мира, автор обращается к опыту духовной культуры народа: «Я скажу то, что вижу (это и будет мрак). Но сначала о свете, которым зрю» («Окно I»). В Древней Руси бывало представление о Вселенной как «тереме Божьем» с небесным оком — солнцем»; «на ставнях нередко изображалось солнце или даже солнце с глазом, а иногда форма окна имитировала глаз и солнце» [Красноперова, с. 140]. Отобранные автором зрительные образы вбирают в себя общечеловеческую память.

А.В. Иличевский соотносит свет с закатом, который «пятится словно рак, полаяя клешнями, в ночи пору», объясняет внутреннюю конфликтность внешней алогичностью. Название миниатюры «Окно I» транслирует аспект, базирующийся на фольклорном материале — сказках (например, запрет выглядывать в окно): «Тело под небом на стреме стоит стоймя, ночь льнет холодной щекою к его лицу, растекаясь по полю, как чья душа, лунным светом, чтоб видима знать кому» [Иличевский, с. 40]. Этимологически «окно» восходит к слову «око», выделяется ключевая сема «отверстие». Общеизвестные «иллюстрация-видение», «внутренняя форма слова», принадлежащие А.А. Потеб-

не, творчески реализуются в данном рассказе: видеть в слове многое. Поэтому «округа» превращается у А.И. Иличевского в поле с «неизвестным знаком», в котором колосок уподобляется обоим слов-зерен, что наделяет мифологему «свет» особым значением. В этом смысле интересно высказывание В.В. Библихина: «Слово служит для отвода глаз от себя к вещам. Туда, куда мы смотрим по указке слова, слова уже нет... На таком пути мы должны будем сначала спросить, что такое сказывание, указывание. В каком свете оно возможно, откуда происходит свет. Откуда берется то, что придает смысл указыванию» [Библихин, с. 23]. Семантическое пространство рассказа осложнено многочисленными метафорическими образованиями: «Тишина. Все вокруг остальное спит», означающими возможность увидеть скрытые стороны мира: «И себя умыкая за взглядом в тьму, не пойму, что там светит и вдруг слепит, рушась в облаке звезд сквозь одну слезу» [Иличевский, с. 40]. Зрение героя становится визуальной программой его жизни, оно выстраивает окружающие его реалии в определенной последовательности.

Чувственное восприятие персонажа предопределяет появление «окон», связанных для героя не только с операционной системой «Windows», но и с мифологемой «дом». В жилище находится неприкаянная душа героя, вступающая в полемику с архаическими представлениями о ней как живой субстанции, способной улететь в небо: «И телу неловко видеть себя в умаленной форме». Слово «форма» употребляется в значении «дом», исключая сакральную коннотацию. Мотив родства, идущий от архисемы «живущие вместе», утрачен: «Так выросший Гулливер зорко следит за орлицей, несущей над морем домик, где он все еще лилипут» («Окно III»). Ритуально-символический статус мотива «сидения вместе» (Ю.В. Вишницкая) превращается в примитивное действие, демифологизируется: «Ничего не видать — значит, пора кончать все дела на свету и, усевшись на стул, смотреть в сторону слепоты, туда, где плывет луна. Человек, сидя на стуле, смотрит в окно на небо» («Окно IV»). Пространство корректируется автором: «Чудесная шкатулка размером теперь с орех, его я держу в ладони, его мне не раскусить» [Иличевский, с. 41, 42] — сложно постичь тайны бытия, раздобыть знание о мире. Философско-мифологическая линия семантики «окно» реализуется через оппозицию мрак/свет, заявленную в начале рассказа. Далее она мотивируется последующими текстами «Окон». Мрак соотносится с «закрытыми

глазами», значит, с представлением о сне. Тьма формирует мотив неясной, «внутренней», духовной смерти, переходящей в физическую — закономерный итог представлен в «Окне V»: «Человек выпадает в окно...» Эмоциональный фон поддержан цветовыми эпитетами. Черно-белый колорит восходит к символике смерти, соотносимой с антиномией: мрак — свет.

**Духовная составляющая концерта «окно».** Метафора мрака, не дающего истинного осознания реальности у А.В. Иличевского, перекликается со словами Августина Блаженного: «...когда взор из телесного ока пробегает по телесным образам, то видит мрак только там, где перестает что-либо видеть» [Августин]. Герой-рассказчик словно заточен в помещении, пространство которого разрастается до «храмины земной». В церковном значении «храмина земная» определяется как «тленное тело человека» [Вишницкая], означая заточение души: дом — клетка — чулан — подвал — темница — келья. Как замечает Ю.В. Вишницкая, это и тело духовное, «которое праведные будут иметь по воскресении на небе». В контексте сказанного виден скрытый смысл следующего фрагмента из «последнего» окна: «Я проснулся в свету, как в бреду, и стал ясным оконным словом, по зеленому свису гибко летящей... веткой неба, несомой свободно над озером сна... Я вижу топчущие в город тропинки жизнью... И прозрачное слово наконец обретает себя в ответе: — Я любовник твой, душа моя, твой любовник» («Окно XI»). Метафорическая плотность текста не скрывает мотив смерти, появляющийся во всех без исключения «окнах» и пересекающийся с мотивом полета-падения, который порождает желание справиться с забвением. Возможно, именно поэтому «воздух июля держит меня на своем теченье», — размышляет герой, оказавшийся свидетелем чудесного, но необъяснимого превращения «окна во двор» в дверь: «Тогда я вошел в него — отворил и шагнул. Что я увидел?» Отверстие в стене для света и воздуха теряет бытовую детерминацию и знаменует духовное прозрение человека: «В руке оказалось три». Символ совершенного числа связан с небесным и духовным началом, отсылающим к святой Троице, идее обретения душевной гармонии: крылатые звери, леопарды, «держа в мягких лапах, урча... разрывали на части числа... Тогда я схватил — страшный рык — и мигом таков был. В руке оказалось три» [Иличевский, с. 43,44, 46, 47]. Человек А.В. Иличевского, блуждающий в простран-

стве архетипической памяти и по-своему понимающий христианские атрибуты, ведет поиск идеала.

**Философское наполнение концепта «окно».** Семантика неба эксплицирована деталями, трансформирующимися в образы: моргающая звезда, «звезда, прижигающая зрение»; солнце, «взрывающее вену», «втискивающееся в раму»; «зеленый облак». Чувственные образы порождают ирреальный мир мечты героя, который видится персонажу в сновидческом «окне»: «Что же касается окон, то они — во сне. То есть, стоит в них глянуть, сразу увидишь сон. Однако все это надвое стриж, прочертив, скричал» («Окно VIII») [Иличевский, с. 45].

Олицетворением мира небесного становится птаха: «Птица сидела на ветке, чистила перья, немного пела. Капля, вобравшая зренье, упала на веко мне», «птица, вспорхнув, падает камнем в небо. Капли брызжут в лицо» («Окно VII»). На комплекс бытийных тем (тьмы, света, воды, воздуха) воздействует эстетика «другого» порядка: «...кошка, окрест не глядя, переходит теплый асфальт. И я, счастливый, слышу — ее «мир, мир, мир»; «Дева, жмурясь, чулок тянет вдоль ласки утра. Ей бы сейчас замереть...» [Там же, с. 44]. В последнем случае угадывается намек на абсолютную гармонию, покой и умиротворенность, который испугивает «торопливый стук каблучков». Химические конструкции, придуманные героем, исчезают.

Окно у А.В. Иличевского маркировано следующими ключевыми словами и словосочетаниями: «мякиш затвердевает в ледышку, а человек — в стекло», «муха, очнувшись, бредит спросонок и бьет стекло», «за окном ни души, ни звука», глаза, «попадая в окно, слепы». В их окружении создаются условия для раскрытия культурно-философского потенциала слова «окно». Концепт «окно» А.В. Иличевского соотнесен с тайной рождения — жизнью, мотивом отчуждения-причастия как духовного начала в человеке и случайностью. Доминирующей реализацией концепта являются антиномии света и мрака, зрения и слепоты, неба и земли.

### *Список литературы*

1. Августин Блаженный. О граде Божьем. Кн. 12. Гл. VII. URL: <http://orel.rsl.ru/nettext/foreign/avgustin>
2. Бибихин В.В. В поисках сути слова. Внутренняя форма у А.А. Потемни // Новое литературное обозрение. 1996. № 14. С. 23—34.

3. Введение в литературоведение / под общ. ред. Л.М. Крупчанова. М.: Оникс, 2005.
4. Вишницкая Ю.В. Мифологемы Александра Блока в русском этнокультурном пространстве: дис. ... канд. филол. наук. Киев, 2003. [http://lamp.semiotics.ru/blok\\_sod.htm](http://lamp.semiotics.ru/blok_sod.htm)
5. Воронский А.К. Искусство видеть мир // Искусство видеть мир. Портреты. Статьи. М.: Сов. писатель, 1987.
6. Жинкин Н.И. О кодовых переходах во внутренней речи // Язык — речь — творчество. Избранные труды. Исследования по семиотике, психолингвистике, поэтике. М.: Лабиринт, 1998.
7. Иличевский А.В. Ослиная челюсть: 87 рассказов / предисл. В.А. Губайловского. М.: АСТ: Астрель, 2008.
8. Красноперова А.В. Символика крестьянского быта в культуре Древней Руси // *Studia culturare*. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. Вып. 2. Альманах. С. 130—146. URL: [http://anthropology.ru/ru/texts/krasnoper/studia02\\_12.html](http://anthropology.ru/ru/texts/krasnoper/studia02_12.html)
9. Митрофанова О.И. Базовые концепты русской ментальности в поэтическом языке П.А. Вяземского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2006.
10. Погосян Р.Г. Концепт «судьба» и его языковое выражение в поэтическом тексте Ф.К. Сологуба: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Пятигорск, 2005.
11. Пронин В.А. Теория литературных жанров: учебное пособие. М.: МГУП, 1999.
12. Протоиерей Серафим Слободской. Закон Божий. Царь Давид. URL: <http://azbyka.ru/dictionary>
13. Степанов Ю.С. Концепт // Константы: словарь русской культуры. Опыт исследования. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997.
14. Фризман Л.Г. Глава 1. «Песня грустного содержания». URL: <http://www.dark.poetry.com.ua>

## **5.2. Метафорическая функция библейских сюжетов и образов в сборнике «Ослиная челюсть»**

Сборник «Ослиная челюсть» состоит из рассказов, жанровая природа которых неоднозначна. Произведения А.В. Иличевского (рассказы, романы, повести, эссе) не укладываются в традиционные жанровые рамки, поскольку в них необычная структура повествования.

Небольшие по объему истории напоминают то стихотворения в прозе [Губайловский], то «пейзажное письмо» с «неким сдвигом, некой странностью, неожиданностью» [Александров], то являют «экзистенциально-фантазмагорическое двойничество» [Елистратов, с. 216—219]). Сложность формы прозы А.В. Иличевского связана с материалом описания. Описываемому явлению автор часто придает статус интимного события. Последовательное изображение процессов формирования «хищности зрения» [Иличевский, *Хищность зрения*], о чем А.В. Иличевский сам признавался как об излюбленной его писательской манере, нацелено на показ максимального разнообразия переживаний жизни, устремлено на описание ее непрерывности. При этом наиболее часто встречаются в его рассказах метафоры, обозначающие идею зрячего и слепого созерцания мира. Человек разучился видеть историю, отличать главное от второстепенного, не может угадать и постичь ее тайну. Причина — потеря зрения, понимаемая автором как утрата духовности, нравственных ориентиров. Этим объясняется частотность слов «хрусталик», «зрачок», «оптика», «глаз», «окно» в текстах А.В. Иличевского<sup>1</sup>.

Мотив зрения-не-зрения соседствует с библейскими мотивами скитальчества, искупления, спасения, предательства, страдания, что образу мира писателя придает полифоничность. Дух отрицающий, дух сомневающийся, дух ищущий — лейтмотивы, отсылающие к библейскому представлению о смысле жизни в прозе А.В. Иличевского. Корпус библейских сюжетов и образов для писателя — серьезный источник, помогающий осознать современную жизнь. Ссылка на хрестоматийные канонические детали подчеркивает философский характер реконструкции представлений о действительности в подтексте святого писания. Автор восстанавливает картину мира, реализуя «практику метафоры», точнее — обращается к эстетике «метаметафо-

<sup>1</sup> Характеризуя манеру повествования А.В. Иличевского, следует отметить ряд особенностей. Это: 1) субъективность как манифест изложения; 2) «метаперебивки»-описания (А.К. Жолковский), функционирующие как временные ходы, отсылающие к различным временным пластам (прошлое, настоящее, будущее; сон-явь и др.); 3) сюжетная основа — сознание героя-рассказчика; 4) детализация; 5) описание — внесюжетный компонент; 6) минимизация сюжета; 7) двойственность (рациональная и эмоциональная) внутреннего конфликта героя и как следствие — философское осмысление конфликта времени.

ризма): «...теперь метафора должна переместиться в узловые звенья, в которых происходит более высокого порядка управление смыслом». Сам писатель признается, что получает удовольствие от «мышления текста», ему импонирует «проза, думающая «сама по себе». Заимствуя из Библии темы, мотивы, образы, текст А.В. Иличевского начинает «думать» метафорически: «Влияние метаметафоризма настолько же очевидно, насколько и загадочно. Аналитически к нему подступиться трудно. Более или менее просто выявить только мировоззренческую идентичность. В том профетическом смысле, в котором писатель/поэт пытается сформулировать — привить навык Человеку перед необратимо и внезапно изменившимся миром» [*Иличевский, Учиться у музыки*]. Упоминание имен библейских героев, аллюзии на известные истории, узнаваемые портретные характеристики, игра цитатами и псевдоцитатами из Ветхого и Нового завета — все это служит приемом включения библейских компонентов в современный текст, определяемый критиками как «метаметафорический» (Дмитрий Бавильский).

Название сборника «Ослиная челюсть» обращает внимание на известный сюжет из Ветхого Завета. Самсон, один из ветхозаветных судей, избрав в качестве оружия ослиную челюсть, сумел победить врагов — филистимлян. Изначально А.В. Иличевский заявляет о легендарном поступке как невозможном, ведь «ослиная челюсть — самый негодный вид оружия, какой только можно придумать» [*Губайловский, с. 7*], — отмечает критик В.А. Губайловский. Однако у современного писателя речь идет о подвиге осмысления действительности — знании, мощной мыслительной работе человека, у которого «ненастье бессознания сдает постепенно время зренью рассвета <...> греющего темя <...> приводящего в движенье взгляд...» («Пробуждение»). Герой А.В. Иличевского, сидящий в комнате, оказывается то на улице, то на крыше небоскреба, находится как бы в постоянном путешествия: Шереметьевская, Днестр, Ялта, Баку и т.д. Цепь событий-историй есть его внешняя жизнь; подлинная, внутренняя, сложнее. Настоящая «история» начинается только при попытке героя увидеть смысл в окружающем: «Мне трудно это сформулировать, и даже боюсь, что выразить это нельзя и ненужно, и вредно, но — я пытаюсь видеть. И в этом усилия мои глаза словно коробочки слов... крохотные шкалулки с ароматическими корешками смысла» («Хрусталик»)

[Иличевский, *Ослиная челюсть*, с. 126, 95]. Любое событие должно иметь «свои обстоятельства», иначе — его удел — «быть в словаре», — заявляет герой рассказа «*Sto fermo!*».

Изложение сюжетных фактов сопровождают частые философские размышления: «В Белом Городе сквозь паутину воспоминаний о Белом Городе несколько тысяч лет назад идет снег, оседая частично пылью созвездий в небесных ячейках, идет белый свет, укрывая, называя Город. И далеко, где-то в теплом углу моей памяти, в жарко натопленной комнате, кто-то открывает окно в подмосковный январь и, счастливо улыбаясь, ставит пластинку Сальватора Адамо» («*Sto fermo!*» — «Стой смирно!» (итал.) — окрик, которым отец одергивает мальчика, заглядевшегося на проходящую мимо красавицу в одном из стихотворений Э. Паунда [Иличевский, *Ослиная челюсть*, с. 128]). Изображаемая реальность оказывается во взаимосвязи с мечтой или индивидуально осмысленным желанием случайного счастья. Категорией «случай» автор обосновывает перемещения и действия героя, находящегося в поиске утопической мечты, одним из проявлений которого является указание на «не-место» («Элегия случая»), отсылающее к прошлому — легенде о пляшущем царе Давиде. Однако человек стремится скрыться от прошлого, его пугает не неизвестность, а знание, несущее смерть.

Мысли автора о парадоксальной мощи жизни получают развитие в ключевом для сборника рассказе «Самсон и Длила»<sup>1</sup>: «Дело было на пляже в солнечное затмение. Люди коптели осколки битых бутылок... и даже кто-то, совсем впопыхах, напрочь утратив терпенье, водил над спичкой очки». Подобное желание человека увидеть, как «солнце зашло в ущерб», убеждает читателя в том, что в сознании большинства людей нет идеи счастья, есть только нетерпеливое движение, бессмысленная жажда видеть, не видя: «В камнях, в отдаленье от пляжа, бедняга аквалангист, вынырнув, наконец, у берега, бился в истерике, думая, что конец света настал, покуда он спал и видел о рыбах сны». Люди суеются, готовясь к затмению солнца, воспринимая его как очередное представление. Герой-рассказчик, напротив, наблюдает природное

<sup>1</sup> В 2005 году вышла книга А.В. Иличевского «Бутылка Клейна», в которую вошел роман «Дом в Мещере». Скрытая сюжетная линия романа — реализация библейской легенды о Самсоне и Длиле. В данном рассказе — отголоски прошлой жизни героя, «вобравшего смерть светила в свои глаза».

явление через стекло наручных часов, в которых стрелка, «запнувшись на рожках блика», остановилась. Далее автор описывает печальные ощущения героя: «Стало прохладно. Ветер, штиль теребя, понесся прочь из тени в места, еще утомленные светом». Однако исчезновение светила наводит его на раздумья, чуждые окружающим: «Луна, как бритва Длилы, космы Самсона брила, и падали в море снопы солнечной шевелюры» [*Иличевский, Ослиная челюсть*, с. 74, 74—75].

Библейское происхождение образов хорошо видно в тексте — они присутствуют как «буквально», так и метафорически. Длила или Далила лишила Самсона огромной силы, таящейся в волосах, из-за чего Самсон попал в плен к филистимлянам, где потом и погиб. Луна — «лысое солнце ночи», «черный зевок затмения» — не дарует той жизнотворческой энергии, которую излучает солнце. Библейские образы трансформируются в метафорические, ассоциативно управляя смыслом рассказа. Картина мира подана через нравственную призму. Самсон — искренне раскаявшийся, обладающий отвагой, — герой, символ борьбы; солнце — животворящая сила, залог движения Вселенной, круговорот времени, соответствие архетипу Отца, несущего рациональное, родовое в противовес красавице Длиле-«убийце», Луне как нарушителю привычного течения времени, символу иррационального, потустороннего, темного начала: «Зрачок оскопленный блещет и каплей идет на дно». Образовавшийся разрыв между солнечной и лунной стороной жизни («Публика, что на пляже, кверху внимание вперив, ахала, видя, как солнце кусала луна, как в перьях и хлопьях сажи барахтался дня зрачок» [*Иличевский, Ослиная челюсть*, с. 74]), с одной стороны, показан автором иронично, с другой — он воссоздает сложность человеческого бытия — герою уготована смерть из-за знания. Е. Воробьева, анализируя книгу «Бутылка Клейна», выявляет ряд закономерностей писательской техники, расшифровывая взаимосвязь свойства текста и смысла: «Мыслить-существовать-видеть — неразрывное тождество, определяющее как свойства текста, так и границу (а как же!) жизни и смерти героя-повествователя ...» [*Воробьева*]. В жизни «публики» господствует истерия. Героя-рассказчика интересует философское объяснение жизненных явлений как результат работы сознания.

Монтаж как один из ведущих принципов повествования А.В. Иличевского играет существенную роль в смысловой организации текста.

Коллаж мыслей героя-рассказчика реализует коллизию явь — сон, знание — не-знание, т.е. внутренняя слепота. Обращение к онирической сфере вполне традиционное, его принято считать общим местом в русской литературе. Классическая разработка приема сна исключает однозначность прочтения текста, демонстрирует катастрофические изменения либо в сознании героя, либо мира в целом: «Чем обеспечить взгляд? Пустой глазницей? Засечкою резца? Но кто поднимет мне два этих века?» («Пение известняка»). Мотив вечного сна вновь «разрывается» библейским сопоставлением: «Рыболов тобою внахлест голавля кормил. И как Иону катал тот тебя по протоке, тычась по камышам...», осложненным мотивом двойничества: «...чтоб срыгнуть двойнику на поруки. (Так Мышкин и Рогожин пуповиной — крестом махнулись: на Сиаме)». Данный эпизод актуализирует мотив предзнаменования, связанный со словами Христа. Иисус в беседе с фарисеями поведал им о знамении Ионы Пророка: «Как Иона был во чреве кита три дня и три ночи, так и Сын Человеческий будет в сердце земли три дня и три ночи» [*Пророк Иона*]. Иона, желая скрыться от мира, был наказан Богом за малодушие, но, просидев в темном чреве кита несколько дней, раскаялся. Рыба «срыгнула» старца, который стал неутомимым проповедником [*Иона*]. Введение в текст образа Ионы на фоне интертекстуальных связей отсылает к убеждению Ф.М. Достоевского о том, что только изменение микрокосма, т.е. личной жизни человека, обеспечит улучшение жизни в целом. Повествование приобретает полемичный тон. Герой А.В. Иличевского стремится к сосредоточенности, но пытается постичь тайну Вселенной не верой, а умом, несмотря на четкую дифференциацию мотивов страдания Спасителя, покаяния и конца мира, связанных с образом седовласого старца, божьего избранника (хотя для героя это будет банальная смерть). Наложение библейского, архаического прототипа на обыденные образы раздваивает их, показывая феномен двойственности человека, впрочем, как и любого явления, о котором пишет А.И. Иличевский. Явь-сон воспринимается как пограничное состояние человека, неустроенного в мире, ищущего гармонию в простых вещах: «...мы представляли — втайне друг от друга — остов нашей любви, то есть жизни, через то время, и не время, а паузу между слепками, которые делает с нас небожитель <...> чтобы знать наши сны <...> Мы представляли наш остов в виде ветхой плоскодонки, на которой мы и при-

плыли на этот остров» («Калитка»). Сила воображения героя-рассказчика преобразует сон-воспоминание из детства: «Так в накидку он (Фома. — *О.С.*) был закутан, что, не виден лицом, сходил за сонную улитку, и возглас был его, как рожки ее, такой же мягкий, робкий». В тематическом отношении сны различны: сон-страх, связанный с падением/полетом, сон-побег, сон-смерть, сон-мечта, видение и связаны с мотивами чуда, узнавания, знамения и др., несмотря на сложность их разграничения. Онирические элементы организуют повествование как полифонический монолог, который ведет ищущий, жаждущий знания герой-рассказчик.

По принципу двойничества организуется и пространство: верх-низ, крыша-комната, окно-дверь. Параллельное функционирование земного и небесного формирует метафорическое прочтение библейских компонентов, вписанных в топосы: «Пылающая лисица — перистый облак — тает в золе над МКАДом. Стада блеющих дачников растекаются по радиальным ада <...> По лицу Творца от виска Млечный путь стекает стружкой пота <...> Наконец скорость — сто тридцать. Обрывается стая огней Подольска, и стрелка спидометра, переваливая через полюс циферблата, играет с попутной стрелкой в «царь горы» <...> Столица пустеет лишь за полночь <...> И пилот вертолета, зависший над этой прорвой, бормочет в эфир: — Глянь, Витек, как красиво!» («Симферопольское шоссе») [Иlicheвский, *Ослиная челюсть*, с. 219].

Библейским сюжетам и образам А.В. Иlicheвский придает метафорический статус, наделяя их полифункциональностью. Архетипический смысл ветхо- и новозаветных элементов насыщает текст диалогичностью. Динамика сознания героя-рассказчика, автора в частном виде моделирует варианты спасения/смерти человечества (местами — иронично, в некоторых текстах — с излишним сарказмом), взяв за основу библейское как категорию общечеловеческой памяти/знания.

### *Список литературы*

1. Александров Н. «Пение известняка»: изданы рассказы Александра Иlicheвского // Интернет-газета OpenSpace.ru 4 апр. 2008. URL: <http://www.litkarta.ru/dossier/aleksandrov-ob-ilichevskom/>
2. Воробьева Е. Модернистское исчезновение автора: след и сад // Новый мир, 2006. № 2. URL: [http://www.litkarta.ru/dossier/vezhlian-ilichevsky/view\\_print/](http://www.litkarta.ru/dossier/vezhlian-ilichevsky/view_print/)

3. Губайловский В.А. Случай Иличевского [предисл.] // Иличевский А.В. Ослиная челюсть. М.: АСТ: Астрель, 2008. С. 5—8.
4. Губайловский В.А. Стихотворения в прозе / вступ. ст. к публикации А.И. Иличевского из книги «Ослиная челюсть» // Урал. 2008. № 10. URL: [magazines.russ.ru/ural/2008/10/ili2/html](http://magazines.russ.ru/ural/2008/10/ili2/html)
5. Елистратов В. Молчание известняка. О прозе Александра Иличевского // Знамя. 2008. № 10. С. 216—219.
6. Иличевский А.В. Ослиная челюсть: 87 рассказов / предисл. В.А. Губайловского. М.: АСТ: Астрель, 2008.
7. Иличевский А.В. Учиться у музыки... // Интернет-газета «Взгляд». URL: <http://www.vzglyad.ru/culture/2007/12/5>
8. Иличевский А.В. Хищность зрения / интервью Дм. Бавильского. URL: <http://www.litkarta.ru>
9. Иона // Характеристика имени. URL: <http://namerus.ru/news-130-pagenum-1.html>
10. Пророк Иона // Православный календарь. URL: <http://days.ru/~Life/life1580.htm>

### 5.3. Черты «стихотворения в прозе» в рассказах

Осознание эстетических принципов жанра стихотворения в прозе, основоположником которого принято считать представителя школы французского романтизма Алоизиуса Бертрана («Гаспар из тьмы»), весьма полемично [Попова]. Данная литературная форма развита во французской поэзии XIX в. Шарлем Бодлером («Парижский сплин»), главой Парнасской школы Шарлем Леконтом де Лиль («Сонет», «Угрюм, как дикий зверь...»), одним из основателей символизма Артюром Рембо («Озарения», «Сезон в аду»), поэтом и художником Максом Жакобом («Рожок игральных костей») и предшественником сюрреалистов Пьером Реверди, («Стихотворения в прозе», «Овальная отдушина», «Переодетые жокеи»). Поэты предложили собственное понимание формальных и содержательных показателей, организующих текст стихотворения в прозе.

В русской литературе неклассический жанр, по мнению Ю.Б. Орлицкого, изначально представлен попытками К.Н. Батюшкова, В.А. Жуковского, В.Г. Теплякова, О.М. Сомова. «Опыты аллегорий, или иносказательных описаний, в стихах и прозе» Ф.Н. Глинки, вышедшие в 1826 г.,

включают 25 прозаических миниатюр, воспринимаемых как жанровые варианты «стихотворений», перекликающихся с тургеневскими по образному ряду, изобразительным средствам, аллегорической ситуации сна, видения. Стихотворения в прозе И.С. Тургенева создавались с 1878 по 1882 г. и, как указывает Ю.Б. Орлицкий, «породили целую серию более или менее удачных подражаний», в частности два произведения Я.П. Полонского («Две фиалки», второе — без названия в разделе «Стихотворения в прозе» прозаического тома прибавлений к полному собранию сочинений 1895 г.) [Орлицкий]. Новаторскими по характеру являются три нециклизованных произведения В.М. Гаршина, созданные также ранее тургеневских («Она была милая девушка...» (1875), «Юноша спросил у своего мудреца Джафара...», «Когда он коснулся струн смычком...» (1884)), так как стихотворения в прозе, как правило, тяготеют к объединению в единое целое. Ю.Б. Орлицкий снабжает жанровое наименование «маргинальных текстов» В.М. Гаршина подробным комментарием. Произведения И.Ф. Анненского «Andante», «Мысли-иглы», «Сентиментальное воспоминание», «Моя душа» и др. в составе книги «Посмертные стихи» по-особому синтезируют в себе лирическое и эпическое начала, создавая новую модель стихотворения в прозе, к чему позднее присоединяется И.А. Бунин, не признающий исключения поэтического элемента из прозы.

Современные опыты в области поэтической и прозаической речи, так или иначе нарушающие «границы» прозы и «стиха», влекут за собой смысловую сложность, заключающуюся в повествовательной многоплановости, повышающей уровень концентрации смысла художественного текста. Принципы создания стихотворения в прозе индивидуальны: элементы автобиографического, внутреннее единство миниатюр Тургенева (П.В. Анненков); риторическое начало, музыкальность как иллюстрация движения, прерываемая «вещной» символикой, отличают небольшие по объему произведения И.Ф. Анненского. По мнению В.А. Дынник, «тщательная отделка словесной формы» во взаимосвязи с лирическим характером и разработкой темы, ритмически обоснованное деление на абзацы («лирический рефрен»), композиционное членение текста, эвфонический строй прозы есть необходимые признаки данного специфического жанра [Дынник, с. 884—885]. Видение, сон, легенда, предание как формы выражения душевного настроения помогают автору отобразить субъективное движе-

ние внутреннего «я», придавая повествованию лирическую окраску. В свое время теоретик литературы Л.И. Тимофеев к типическим признакам стихотворения в прозе относил «рудиментарность сюжета, показ характера в его отдельном состоянии, а не в цепи их, краткость», «специфическую лиричность авторской речи, ее индивидуально-эмоциональную окраску» [Тимофеев]. М.Л. Гаспаров в качестве характеристик гибридного жанра называет признаки лирического стихотворения, добавляя к этому «членение на мелкие абзацы», «повышенную эмоциональность стиля», набор «образов, мотивов, идей, характерных для поэзии данного времени», композицию, свободную от сюжета, «общую установку на выражение субъективного впечатления или переживания» [Гаспаров].

Разработка художниками слова жанра стихотворения в прозе как переходной формы характерна для различных исторических периодов, несмотря на его узкое бытование и «маргинальный» статус. Обращение к данному экспериментальному жанру обеспечивает философскую уникальность авторской картины мира, основанной прежде всего на впечатлении. Лирическое познание действительности, спонтанное действие души представлены в сборнике рассказов А.В. Иличевского «Ослиная челюсть». Небольшие по объему произведения неожиданно обнаруживают стихотворное начало, определяющее жанровое своеобразие миниатюр. В рассказах этого писателя выделяются следующие элементы жанра стихотворения в прозе.

**Ассоциативность сюжета.** Рассказы, входящие в сборник «Ослиная челюсть», В.А. Губайловский определяет как «стихотворения в прозе», указывая прежде всего на «пунктирность письма» автора, его особое отношение к событию: «Очень многое недоговорено, пропущено, но в эти щели хлещет действительность, как вода в трюмы обреченного корабля»; «Кажется, Иличевский столько всего хочет сказать, что он бросает сюжет, не успев его расплавить до состояния прозы...» [Губайловский, с. 5—7]. Сюжет, представляя собой «сложную схему, в образности которой обобщились известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности» (А.Н. Веселовский), у А.В. Иличевского лишен классического действия. Умолчание автора о происшествии в привычном смысле объясняется формированием ассоциативного ряда при помощи аллюзии (реминисценции), становящейся трансляцией библейской истории,

условной интертекстуальной цитатой, отсылкой к культурному или историческому событию: «добрая жена Авраама», «царь Иосиф», Заратустра, «семикрытый серафим», «хрустальный Бога Город» («На низах»); «приток покинуть Леты» («Городские фанты»), «читали вслух «Москва-Петушки» («О прокуроре и реке»), «толпа ахает, как на казни Карла IV» («Арбузы и сыр»). Схематичное создание сюжетного звена формирует «новый текст», активизирующий память читателя, становясь на время сюжетного действия мифологической субстанцией. За отсутствием фабульности как таковой усматривается желание героя обрести смысл жизни, заключающийся в знании о себе самом и о мире: «Итак, я пытаюсь видеть. Нет: я вижу не сгустки темноты или света... это было бы слишком просто... Мне трудно это сформулировать, и даже боюсь, что выразить это нельзя и не нужно, и вредно, но — я пытаюсь видеть. И в этом усилии мои глаза — словно коробочки слов, источающие самый тонкий, летучий запах» («Хрусталик») [*Елистратов*, с. 216—219]. Указывая на библейский, мифологический источник или архетипический образ, автор частично переосмысливает его составляющие либо воспроизводит с абсолютной точностью. Так, например, архетипы Солнца, Луны, Тени, мифологические образы Ионы («Пение известняка», «Внутри зверя»), Самсона, Длилы («Самсон и Длила»), Горгоны («Пчела. Полдень»), висячие сады («Воронеж») кодируют сюжетную сторону текста в русле традиционных представлений и легенд. В противовес этому образы царя Давида («Элегия случая»), статуи Шивы («Кража») дешифруют общепринятый нарративный пласт. Сюжетный пунктир и отсутствие фабульной конкретики порождает авторскую отстраненность от повествования, намечая «оптический эффект» от текста. Герой становится фанатом зрения, т.е. не-зрения, позволяющего видеть мир иначе.

В небольших зарисовках писателя контуры мироощущения героя-рассказчика выявляют конфликт между зрением и слепотой с промежуточным состоянием «не-зрения» как дороги в инфернальное. Автор подводит индивида к антиномии «жизнь-смерть», приглашает к «иной жизни». С одной стороны, герой жаждет знания о себе и о мире, с другой — убегает от него, с третьей — погружается в «другое» измерение. Содержательный корпус произведений А.В. Иличевского включает темы, значимые для человечества во все эпохи начиная с античности,

библейских времен, — темы жизни, судьбы, смерти, — распадающиеся на множество подтем (истина, счастье, страх, свобода, свет и тьма и др.).

Иллюзорность реального мира, воспринимаемого через обычный зрительный акт, изолирует персонажа от окружающего, в то время как «отстраненность» зрительного восприятия «растворяет» выбранную взглядом форму во времени и пространстве, подводя к реальному образу: «Ничто невозможно отыскать по его следам. Ничто не оставляет улики, кроме одной — действительности — ты оставил стакан на отлете руки, беря светильник над баром в фокус льдинки, — которая, если подумать, не просто след, но рябь или, если угодно — полость самой пустоты... Среди тех пятидесяти семи, что вышли, ее не оказалось. Увы, я опять считал... Включая зажигание, я думаю о том, что след порождает число» («Следы») [Иличевский, *Ослиная челюсть*, с. 72]. Особое внимание к свету или тени воплощает мир, живущий в сознании героя. Импрессионистическая подача события раскрывает иное бытие духовного пространства, преодолевшего иллюзию визуального. Перспектива философского истолкования банальной вечерней прогулки («Ночь над Каспием»), скрипа закрывающейся калитки («Калитка»), автомобильной аварии («Стоп») служит способом вмешаться в материальный мир, чтобы отбыть в «никуда». В современной разработке А.В. Иличевского сюжет теряет эпические признаки, в том числе стадиальность развития конфликта как его движущего фактора. Скрытая сюжетная динамика поддержана лишь переживанием героя, его чувствами, индивидуальными ассоциациями, метафорично раскрывающими лабиринты блуждающей души героя на фоне, как оказывается, «глубоко заполненной жизни» [Елистратов, с. 216—219].

**Лиризм повествования. Исповедальность.** В отличие от импрессионистической манеры письма, А.В. Иличевский концентрирует повествование на проработке детали. Обыденные реалии, выписанные автором с особой тщательностью, объясняют сознательную установку на создание лирико-исповедальной атмосферы. При этом исповедальное слово понимается как «уникальное явление культуры, организующее хаос сознания» [Иличевский, *Ослиная челюсть*, с. 72].

Автор исследования о развитии жанра исповеди в русской и европейской культуре М.С. Уваров выделяет несколько форм ее проявления в культурно-историческом контексте — исповедь как вопрошание: -к-Богу, -к-самому-себе, -к-себе-другому, -к-себе-в-другом,

-к-другому, -к-«свободе-жалости»; исповедь как форма художественного (эстетического) самовыражения [Уваров]. Вторая и третья трансформации исповеди имеют место в текстах А.В. Иличевского, формируя факультативные черты стихотворения в прозе. Элементы бытовой, портретной, пейзажной детали становятся откровением персонажа, воплощая его чувственное бытие: «дверь осторожно, по сантиметру приоткрылась» («Красивая»), «сутулый, будто против ветра, человек» («Смертельно больной корчит рожу»), «раскаленный пятак луны», «восход набирает ток» («Окно VIII»).

Эмоционально окрашенные, метафорически поданные подробности обусловлены не столько экспрессией художнического видения автора, сколько его желанием ответить на бытийные вопросы. Размышляя наедине с собой, герой А.В. Иличевского постигает сущее через приходящее к нему озарение: «Вдруг я осознал свою ярость» («Третий сон»), «контур ее сам собой... совместился с нею и ожил» («Контур»), «вынуть» равняется «вытечь» — бескостность» («Девятка»). Многократные комбинации деталей сообщают тексту противоречивость (наличие антиномий), динамичность (резкая смена подробностей) либо статичность (ритмическая организация). Цветовое решение — смешение «плюсовых» и «минусовых» тонов (И.В. фон Гете) — порождает ощущение и радости и страха одновременно: «В лицах ни кровинки — чем меньше мути, т.е. жизни, тем больше света», «изумрудная оттепель в белом нежном подбрюшьи», «серебряная собака», «чем чернее бумага, тем шире поле», «светлый лес» («Март»), «серп моря внизу цвета медного купороса, цвета арака» (Третий сон»), «ягоды в белесой влаге, лиловый цвет» («Калитка»). Сопряжение цвета с образом «светлого леса», ярко выраженная парность колора становятся символическим воплощением идеи преобразования и воскресения. Не случайно роман «Матисс», удостоенный премии «Русский Букер» (2007), отсылает к опытам французского художника и скульптора, прославившегося удивительными экспериментами в передаче эмоций через цвет и форму. У А.В. Иличевского предметом отображения становится не вещь или явление, а впечатление от них. Заметим, что автор постоянно балансирует между парадоксальными противоположностями — зрение — не-зрение — преследуя цель суггестивного раскрытия тайн действительности через прием потока сознания: «...это небо с тафтой облаков и подушкой кочки стали отдельны с

наступлением зренья — вот этой строчки» («Пробуждение»). Герой-рассказчик передает каждое событие как протекающее в данный момент, сосредоточенно размышляя над ним: «Вот два берега, равнувших друг от друга, — Саусалито и терем Франциска. Я лег на край обрыва, парящая лавина взгляда пошла гулять. Громя воздушных весей прорву, ища вершину воздуха, как ветку с ветки ворон, ночь разверзает горизонт» («Мост. Туман. SF») [Иличевский, *Ослиная челюсть*, с. 126, 197]. Кажущееся нагромождение деталей переходит в логическую незавершенность лирического текста, устремленного к раскрытию душевных движений. Исповедальная установка художественного слова выполняет функцию смысловой «скрепы» отдельных фрагментов-фантазий сознания.

**Орнаментальность. Мотивная организация повествования.** Свои литературные предпочтения А.В. Иличевский формулирует предельно четко: «Что до письма, то тут три пункта, сочетание которых пугает даже меня самого: Бабель, Платонов, Парщиков». Русская проза 20—30-х годов XX в. связана с идеей словесного орнамента. Под орнаментальностью Е.Б. Скороспелова понимает «особое словоупотребление, подобное поэтическому (многозначность слова, насыщенность текста тропами), а также особый тип построения произведения, для которого характерны редукция сюжета и ведущая композиционная роль лейтмотивов» [Скороспелова, с. 74]. Наличие повторяющихся мотивов в небольших рассказах А.В. Иличевского сближает его с поэтикой орнаментальной прозы, уделяющей особое внимание этому формально-содержательному компоненту. Б.М. Гаспаров указывает: «...в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно» — событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д., единственное, что определяет мотив, — это его репродукция в тексте» [Гаспаров, с. 30]. Хрестоматийный лейтмотив поиска смысла (-ов) жизни, проходящий через сборник рассказов «Ослиная челюсть», сочетается со сложной системой метафор и индивидуально-авторскими словесными конструкциями: «тщетно звук вывода из стратосферы смысла», «налипало на сетчатку» («Четыре движения»); «фантомы сверхзвука», «обвал породы» («Карьер»); «Движима опытом, реальность знает прекрасно, что людям свойственно, подойдя к порогу дома (особенно, если они в него вхожи), проникать после заминки во внутрь» («Невидимки»). Все

это раздвигает границы сюжета. Экзистенциальные категории «забвения», «края нантия», «прозрачности», «дыханья» связаны с «веществом существования», о котором писал А.П. Платонов. Аналитическое прочтение человеческого сознания, оказавшегося в экстремальных условиях гражданской войны, представлено в прозе И.Э. Бабеля. Авторская установка на субъективизм в изображении событий проявляется во фрагментарности композиционного членения текста, гиперболизации, гротескной поэтике, фундаментом которой выступает полифонизм.

В прозе-«симфонии» А.В. Иличевского мотивы смерти, двойничества, рока, уединения реализованы метафорически. Метафора, организуя «архитектуру» текста, выходит за пределы функционального уровня тропа. Набор концептуальных метафор (сон-смерть, жизнь-смерть) структурирует сюжетное пространство вертикально, порождая узнаваемые сакральные/демифологизированные сюжетные версии. Философский комментарий В.Н. Сырова и В.А. Суровцева [Сыров, с. 186—197] относительно сложившейся ситуации в трактовке тропов позволяет связать явление метафоры в текстах А.В. Иличевского с коммуникативными новациями — индивидуальными представлениями человека о мире. Концептуальная метафора «сон-смерть» современного прозаика А.В. Иличевского представлена через своеобразную бытийную модель, структурированную вертикально. Метафора задает перспективу оппозициям: «верх-низ», «небо-земля», «полет-падение», «свет-тьма»; и, как следствие, знаковой антиномии «идеал-действительность». Четкая пространственная направленность бытийной модели в каждом произведении настойчиво воплощает тоску героя по «другой» жизни — наполненной смыслом, отвечающей культурной системе эталонов. Грусть ускоряет мнимо-реальную смерть персонажа: «Золотая фигура сидящего серафима, низко паря над землей, разрывает непроходимый колтун тропических зарослей. Следом слышно дополнительное движение... оживает Шива и превращается, как будто перелив тому свою божественную неподвижность, в человека...» («Кража»). Неожиданное скорбное послание транслирует герой другого рассказа, оказавшийся в зазеркалье действительности: «В результате она скоропостижно приближается. Растительные сети мокрых, пахнущих не то тинной желанья, не то шанелью, душные дебри тропического сна, безвыходного настолько, что вернуться в него — значит проснуться» («Умерла») [Иличевский, *Ослиная челюсть*, с. 10, 12, 18].

Появляющаяся в тексте пространственная координата, гора Сокол, на которую взбирается философствующий персонаж А.В. Иличевского, будучи эмблемой Нового Света и символом мироздания, предоставляет возможность онтологического видения мира. Организованный таким образом процесс познания становится метафорическим аналогом поиска смысла жизни. Это духовный «путь» героя. Избранный автором ракурс приобретает «душевную глубину». Возвышенность осознается героем вне воздуха, моря, зрения, становясь «глыбой, препятствием в несчастливых потемках слепого пешехода» или «громადой пустоты, вывернутой наизнанку». С горы открывается панорама: «свет, ломясь лавиной с зенита, выглаживал штилевую поверхность моря», паруса, белеющие в бухте, которая сверху казалась похожей на подкову (гарант счастья), скалы, сосны. Тропа в ущелье, заканчивающаяся обрывом, оказывается принципиально не фатальной для человека, но визуализирует его гибель. Возможная смерть героя не описывается. Она подразумевается на протяжении повествования дважды: в физической ипостаси («Я заглянул и отпрянул: в меня всматривалось мое падение») и в душевно-духовной («И я не выдержал пристального взгляда... Поэтому, отпрянув, обрек себя на небытие»). Линии «конца»-тропы визуализируют два мира: видимого всеми и видимого только героем: «...Млечный путь виден ясно... но все же это небытие», соотносимых автором со сном-смертью («Отказ»). Следование одного рассказа за другим мотивировано логикой философа-самоубийцы. Случайному совпадению автор отводит не менее значимую роль. Метафорическая парадигма «сон-смерть» способствует созданию «асимметричного дуализма», при котором знак и обозначаемый объект создают новый смысловой код: «Мало ли что сон объявит правдой, даже нагишом» («Шпион»). Код дешифруется ключевыми словосочетаниями-метафорами: «бессонницы песок», «темень мозжечка», «жир сна», «обрыв от выстрела в сирени», «свет-нарыв». От рассказа к рассказу автор нюансирует метафору «жизнь-смерть», предлагая образное воплощение «небытия» то через метафорический образ двух галчат, то через образ пьяницы. Оппозиции «верх-низ», «небо-земля», «полет-падение», «свет-тьма» узнаваемы. Появляется множество реалий, связанных не сюжетно. Реалии ассоциативно обращены к бытийному пространству. «Если что-то и держит тело в пустоте, где от сна все бело, — это мысленный кол осиновый, вбитый там, где любил так сильно, и более ничего: ни

земля, ни место» — возникает вертикаль мира. Ось-кол — собственно-ручная расправа со счастьем, с одной стороны, с другой — реализация утверждения «счастье есть утопия» («Никогда»). Испанский философ и публицист Х. Ортега-и-Гассет в работе «Две великие метафоры» истолковывает истинную реальность как переживание, придающее смысл человеческому существованию. Подобную экзистенциальную трактовку микрокосма человека, его взаимосвязи с бытием восстанавливает А.В. Иличевский, обратившись к метафоре, обнажающей двойственность данного человеку физического пространства. Трансформация небытия жизни в дремоту представлена в рассказе «Красивая». Ключевая роль отведена строкам «Столб нисходящего зноя», «слепя, из белого льется в черный. В тело сна, наполняя его забвением». Ночь как удивительно медленное, по мысли автора, время суток доводит духовный кризис до кульминационной точки, до внутреннего самоуничтожения: «Наступила... ночь. Я сижу в кухне, курю, рассеянно глядя перед собою. Маленькие черные человечки в синем фаянсе под лампой стоящей чашки упрямо карабкаются на сетчатку, легонько топочут по ней, бегут куда-то дальше и там, в глубине, по одному пропадают... Я слышу, что там, в глубине не-зренья, медленно живут эти человечки... И я представляю в одном из них себя самого... мне спокойно...» («Чашка») [Иличевский, *Ослиная челюсть*, с. 13, 24, 14, 28, 15]. Условная инициация оборачивается познанием жизни как крайнего убожества, зачастую бессознательного существования.

Метафора А.В. Иличевского «зрение-не-зрение» носит концептуальный характер, так как устремляется прежде всего в сферу мышления, моделируя диффузный «мир двойников» (Ю.В. Вишницкая) — жизни и смерти по набору трудноуловимых свойств, проявляющихся в контексте обстоятельств: «То, что еще невозможно, уже не будет», — продолжает Случай, и я ему смирно внемлю: голос его настойчив и тих, и — как двойник — смертелен» («Элегия случая»). Данная метафора репрезентирует концепт «окно»: «Если встать, отодвинуть штору, распахнуть окно, то полчище духов метели ворвется, расплескав существованья вокруг, по щекам, — исколов, истает. Призраки, они исчезают в тепле моего лица... Я возвращаюсь...» («Живой снег»). Недостижимая мечта — обретение героем идеала — поддержана природной стихией — метелью. По мифологическим представлениям через окно влетают злые духи. Смысл мечты персонажа актуализиру-

ется деталью «слезы мешаются с каплями тающего снега», разыгрывающей внутреннее прозрение персонажа. Словесная цепь «окно» — «квадрат окна» — «Солнце-глаз — и ночь, и день в одну межу — между бессонницей и зреньем лениво смаргивает» («Через Днестр»), представляет авторскую перелицовку мифологических представлений об осуществлении через окно символической связи с миром мертвых. Фольклорный миф о «тереме божьем» как защищенном пространстве, ассоциативно связанном с любовью и умиротворением, читается в современном тексте с горьким сарказмом. В связке с хронотопом жизни-смерти «терем» иронично отсылает к «божественному верху» через деталь: «Терем мой в щелях шерсткой мха забит», «PS. Купил бинокль и теперь могу твой «терем» разглядеть: подвесь к карнизу тряпку, как письмо получишь...» («Через Днестр») [Иличевский, *Ослиная челюсть*, с. 24, 16, 20, 21, 22]. Упор героя на специфический стиль речи снижает сакральный характер традиционного образа Вселенной как «терема божьего» с небесным окном-оком — солнцем.

Метафора А.В. Иличевского, обладая парадоксальной абстрактностью, структурирует пространство вертикально. Набор ключевых слов, соответствующих конкретной концептуальной метафоре, поддерживает бинарные оппозиции, доминирующими из которых являются «верх-низ», «небо-земля», «полет-падение», «свет-тьма». Вспомогательные метафорические образы, создающие концептуальную метафору, локализованы текстуальным пространством, представлены по принципу градации. Семантически связанные с метафорой концепты демифологизированы. Внутреннее движение сюжета объясняется существованием системы мотивов, порождаемых метафорами — сложными сравнительными конструкциями. Подобная повествовательная модель расценивается как синкретический гиперсмысловой код, шире — культурно-исторический, философский диалог. Наличие строфической организации текстов в сборнике «Ослиная челюсть» отражает логику исследовательской мысли пытливого героя-рассказчика:

Тихокрылый ужас влет по раме как забьет  
и разобьет потоком душных сумерек  
густейших, снами, что приснились  
и не вспомнить толком («Слепок»)

[Иличевский, *Ослиная челюсть*, с. 31]

### *Список литературы*

1. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука, 1993.
2. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М.: Наука, 1984.
3. Губайловский В.А. Случай Иличевского // Иличевский А.В. Ослиная челюсть: 87 рассказов. М.: АСТ: Астрель, 2008.
4. Дынник В.А. Стихотворение в прозе // Литературная энциклопедия: словарь литературных терминов: в 2 т. М.; Л.: Изд-во: Л.Д. Френкель, 1925. Т. 2. Литературный портал. URL: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_literature/4405](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/4405)
5. Елистратов В. Молчание известняка: О прозе Александра Иличевского // Знамя. 2008. № 10. С. 216—219.
6. Иличевский А.В. Ослиная челюсть: 87 рассказов. М.: АСТ: Астрель, 2008.
7. Иличевский А.В. Хищность зрения // Интервью Дм. Бавильского. URL: <http://www.litkarta.ru>
8. Орлицкий Ю.Б. Большие претензии малого жанра. По итогам первого Тургеневского фестиваля малой прозы // Новое литературное обозрение. 1999. № 38. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/38/orlic.html>
9. Попова А. Пьер Реверди. Стихотворения в прозе / пер. с фр. и вступ. ст. А. Поповой // Иностранная литература. 1999. № 12. Журнальный зал: сайт. URL: <http://magazines.russ.ru>
10. Скороспелова Е.Б. Русская проза XX века: От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М.: ТЕИС, 2003.
11. Сыров В.Н., Суровцев В.А. Метафора, нарратив и языковая игра: Еще раз о роли метафоры в научном познании // Методология науки. Становление современной научной рациональности. Томск: ТГУ, 1998. Вып. 3.
12. Тимофеев Л.И. Стихотворение в прозе // Литературная энциклопедия: в 11 т. М., 1929—1939. Т. 11. М.: Изд-во: Худож. лит., 1939. Электронное научное издание. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor>
13. Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова. СПб: Алетея, 1998. URL: [http://anthropology.ru/ru/texts/uvarov/arkh\\_05.html](http://anthropology.ru/ru/texts/uvarov/arkh_05.html)

## Практическое занятие

### *Роль культурного контекста в рассказе «Масленица»*

1. Жанровые особенности рассказа А.В. Иличевского
  - философичность;
  - ассоциативность как принцип повествования;
  - приемы детализации и инверсии.
2. Идеино-эстетическая задача автора и функции праздника «масленица». При подготовке ответа обратитесь к словарной статье «масленица» (энциклопедия «Мифы народов мира»).
3. Метафорический ряд: «подсолнечный март» — «треск льда» — «воздух» — «мембрана тайны» — «голубой сглаз» — «озимое поле» — «поклон зенита в колени дрожи» в контексте идеи плодородия.
4. Специфика изображения пейзажа:
  - самобытность;
  - скрытый смысл;
  - прием умолчания;
  - основной тезис автора: тайна бытия человека не раскрыта.

### Задания

1. Философская проблематика современной прозы.
2. Празднование Масленицы в дохристианскую и христианскую эпохи.
3. Почему в рассказе «Масленица» значительное место занимают пейзажные описания?
4. Подберите к рассказу ряд пейзажных репродукций картин известных художников. Что изменилось при восприятии «иллюстрированного» текста рассказа?

### *Источники*

1. Александр Иличевский: «Никогда не встретимся...» Интервью О. Балла. URL: [http://www.chaskor.ru/article/aleksandr\\_ilichevskij\\_nikогда\\_ne\\_vstretimsya\\_9407](http://www.chaskor.ru/article/aleksandr_ilichevskij_nikогда_ne_vstretimsya_9407)

2. Анкета. Александр Иличевский. URL: <http://www.afisha.ru/article/8363/>
3. Баталов Э.Я. Русская идея и американская мечта. М.: Ин-т США и Канады РАН, 2001. URL: [http://royallib.ru/book/batalov\\_eduard/russkaya\\_](http://royallib.ru/book/batalov_eduard/russkaya_)
4. Богданова О.В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60—90-е годы XX века — начало XXI века). СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004.
5. Ганиева А. Дальше моря — меньше горя // Октябрь. 2009. № 1. URL: [http://www.litkarta.ru/dossier/dalshe-moria/dossier\\_1294/](http://www.litkarta.ru/dossier/dalshe-moria/dossier_1294/)
6. Голубая кровь литературы // Ведомости. Персоны. Газета. 13.07.2012. URL: <http://www.vedomosti.ru/persons/5618>
7. Иванова Н. О живом и застывшем: Poleмические заметки о современном рассказе // Литературное обозрение. 1986. № 2. С. 20—26.
8. Иличевский А.В. Ослиная челюсть: 87 рассказов. М.: АСТ: Астрель, 2008.
9. Лучший писатель года. URL: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:hKN5jt3RagJ:vz.ru/culture/2008/1/9/136588.html>
10. Масленица // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / под ред. С.А. Токарева. М.: БРЭ, 2003. Т. 2. С. 122.
11. Некрасов С. Между карликом и великаном // Книжное обозрение. 2006. № 27—28. URL: [http://www.litkarta.ru/dossier/mezhdu-karlikom-i-velikanom/dossier\\_1294/](http://www.litkarta.ru/dossier/mezhdu-karlikom-i-velikanom/dossier_1294/)
12. Нефагина Г.Л. Русская проза конца XX века. М.: Флинта: Наука, 2003.
13. Новиков О. Читатели любят российских авторов // Ведомости. Персоны. Газета. 26.06.2012. URL: <http://www.vedomosti.ru/persons>
14. Рычкова О. Литература — это та же теория. Александр Иличевский поставил точку в споре физиков и лириков // НГ Ex Libris. 17.04.2008. URL: <http://www.litkarta.ru/dossier/lit-teor/>
15. Чехов мне видится анархической фигурой. Интервью А. Иличевского Д. Лисину от 25.01.2012. URL: [http://www.gazeta.ru/culture/2012/01/24/a\\_3973733.shtml](http://www.gazeta.ru/culture/2012/01/24/a_3973733.shtml)

## ТЕМЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ

1. Понятие «концепт» и «мифологема».
2. Миромоделирование в рассказах А.В. Иличевского.
3. Образ «видящего ока» в рассказах А.В. Иличевского.

## КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Сформулируйте основные художественные принципы А.В. Иличевского.
2. Какова история возникновения понятия «концепт»?
3. В каких жанрах предпочитает работать А.В. Иличевский?
4. Каким образом техническое образование А.В. Иличевского накладывает отпечаток на его творческий метод?
5. Перечислите проблемы, которые поднимает А.В. Иличевский в романах-лауреатах литературных премий.
6. В чем заключается новое представление о бытии в прозе А.В. Иличевского?
7. Как вы понимаете выражение «исповедальность прозы» писателя?
8. Определите принцип циклизации сборника писателя «Ослиная челюсть».
9. Опираясь на интервью А.В. Иличевского, ответьте, какую задачу, стоящую перед литературой, прозаик считает главной?
10. Раскройте особенности образа героя-повествователя, созданного в рассказах писателя.
11. Почему современные писатели продолжают обращаться к библейским историям и образам?
12. Назовите мотивы сборника рассказов писателя «Ослиная челюсть», связанные с вечной проблемой смысла жизни.
13. Прокомментируйте «двойственность» (рациональный и эмоциональный аспекты) внутреннего конфликта героя-повествователя из сборника «Ослиная челюсть».
14. Охарактеризуйте монтажную технику письма А.В. Иличевского.
15. Раскройте экзистенциальную природу «случая» А.В. Иличевского.
16. Назовите авторские концепты А.В. Иличевского. Дайте определение понятию «авторский концепт».
17. Объясните смысл концептуальной метафоры писателя «сон-смерть».
18. В чем проявляются языковые особенности речевого портрета героя-повествователя в сборнике «Ослиная челюсть»?
19. Какие писатели оказали влияние на формирование творческой манеры А.В. Иличевского?
20. Какова функция деталей анатомического строения глаза в рассказах А.В. Иличевского?

## *Литература*

1. Бавильский Д. В поисках жанра // Частный корреспондент от 23.06.2010. URL: [http://www.chaskor.ru/article/v\\_poiskah\\_zhanra\\_18081](http://www.chaskor.ru/article/v_poiskah_zhanra_18081)
2. Беляков С. Память ландшафта. Об Александре Иличевском // Новый мир. 2008. № 10. URL: <http://www.litkarta.ru/dossier/beliakov-ob-ilichevskom/>
3. Голубкова А. Медленное изучение литературы. О романе Александра Иличевского «Матисс» // Новое литературное обозрение. 2008. № 89. URL: <http://www.litkarta.ru/dossier/golubkova-ob-ilichevskom/>
4. Давыдов Г. Неудобная литература 62. Серая зона литературы. «Математик» Иличевского. Ответы писателя. URL: <http://www.peremenu.ru/blog/8428>
5. Кучерская М. В романе «Математик» Александр Иличевский воскрешает мертвых... // Газета Ведомости от 22.07.2011. URL: [http://www.vedomosti.ru/lifestyle/news/1379256/v\\_romane\\_matematik\\_aleksandr\\_ilichevskij\\_voskreshaet\\_mertvyh](http://www.vedomosti.ru/lifestyle/news/1379256/v_romane_matematik_aleksandr_ilichevskij_voskreshaet_mertvyh)
6. На языке языка // Ведомости. Персоны. Газета. 06.06.2012. URL: <http://www.vedomosti.ru/persons>
7. Сокал А., Брикмон Ж. Интеллектуальные уловки. Критика современной философии постмодерна / пер. А. Костикова, Д. Кралечкина. М.: Дом интеллект. кн., 2002.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Художественная литература 2000-х пережила кризис 1990-х годов, вызванный распадом СССР. Среди историков художественной словесности, литературоведов, литературных критиков, публицистов и других специалистов гуманитарной области знания продолжают бурные дискуссии о степени художественности современных книг. На самом деле круг обсуждаемых вопросов широкий: от уточнения содержания понятий, связанных с феноменальным явлением «постмодернизм», до частных аспектов поэтики художественного текста. Русская литература начала третьего тысячелетия находится в состоянии экстенсивного поиска художественных форм и стиля, который объясняется, безусловно, наряду с другими причинами, изменением способов восприятия действительности.

Начиная с 1980-х годов появляются работы Г.Д. Гачева [Гачев, с. 119—128], М.А. Литовской [Литовская, с. 228—230], С. Ролл [Ролл], отмечающие перемены в духовном мире человека и общественном сознании, изменение функции литературы в социуме с дидактической на описательную. Художники фиксируют фатальные перемены, происходящие в мире, помещая бытийные вопросы в философскую плоскость. Искусство, обладая сверхсознанием, пытается упорядочить реальность и помочь индивиду, ощутившему растерянность перед зияющей пустотой мира, обрести свое место в мире, наполнив поиском смысла.

В 2001 г. литературный критик, публицист С.И. Чупринин предложил читателям проект «Словарь: Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям», преследующий две цели, одна из которых — разъяснить, «о чем говорят литературные и книжные критики, писатели, издатели, когда речь заходит о современной русской словесности и ее бытовании» [Чупринин]. Необходимость такого издания, состоявшегося в 2007 г., детерминирована проблемой понимания читательской аудиторией нетрадиционного текста. В художественном произведении нет ответов на вопросы, которые возникают у современного чело-

века. Ранее, в 1995 г., М.Ю. Берг отмечал изменение интересов российского читателя, связанное с эстетическим кризисом отечественной литературы, и наличие в художественных текстах «интеллектуального и метафизического избытка» [Берг]. Писатель вместе с читателем задается ставшими «проклятыми» бытийными вопросами.

Сегодня существует проект «Интернет-ресурс «Альтернативная литература» [*Альтернативная литература*], одноименное издательство, публикующее работы молодых талантливых авторов. Произведения (рассказы, эссе, миниатюры на русском языке) начинающих писателей отличает оригинальность художественной формы, актуальность проблематики и тем. Проект предлагает пользователям сайта возможность заявить о себе в литературных кругах. Это обстоятельство объясняет разноуровневый характер развития современной прозы.

Жанрово-стилевые искания и литературные эксперименты демонстрируют сознательную установку писателей на «непонятность» произведения для массовой аудитории. Постмодернисты приглашают читателя включиться в интеллектуальную игру, решая задачу разрушения надоевших культурных, эстетических и прочих стереотипов. В данном ракурсе следует вспомнить литературные эксперименты группы «УЛИПО», которые относятся к 1960-м годам XX столетия. Представители объединения пытались систематизировать реалии противоречивой действительности и выявить закономерности созданных ими художественных произведений. Предлагаемые «улиповцами» новые подходы к анализу текста [*Бонч-Осмоловская*, с. 246—270] отличаются оригинальностью и рациональностью; они актуальны и для литературной ситуации новейшего времени.

Одной из ведущих проблем в новой литературе становится выживание человека. В сравнении с классической литературой современный постмодернизм предлагает «другой» взгляд на быт, бытие и сознание человека. Признание человеком своих грехов закономерно вводит в современные произведения эсхатологический мотив.

В атмосфере существования множественных эстетических подходов к осмыслению рубежного времени авторские определения жанров обусловлены изменением природы художественного текста. Гипертекстуальность нацеливает читателя на смысловые «перемещения» по тексту в пределах нескольких произведений конкретно взятого автора.

Интертекстуальность предполагает отсылки к произведениям различных писателей внутри текста. Нарративная стратегия письма предлагает культурное «многоголосие» образов, мотивов в пределах конкретного произведения. Многообразии авторских наименований жанров (рассказа, повести, романа) свидетельствует об изменении жанровой природы, «расшатывании» признаков классического жанра.

Волшебные истории и сказки для взрослых Л.С. Петрушевской не единственный случай «сказочной» прозы. Существование пласта детско-взрослых рассказов подтверждается интересными работами А. Хургина [*Хургин*], которые отличает завораживающий ритм повествования: «Сосульки свисают с крыш. Смотреть на них зябко. И страшно. Вдруг упадут. Уж слишком они длинные. И толстые. И острые. Но Мишка все равно на них смотрит. Задирает голову и смотрит» [*Хургин*, с. 8]. «Солдатская сказка» М. Успенского представлена в музыкальном обрамлении. Подзаголовок к рассказу гласит: «Под музыку Игоря Стравинского» [*Успенский*]. Автор пытается по-новому взглянуть на происходящее вокруг.

В ряде произведений писатели намеренно создают образ автора. Для В.А. Пьецуха образ автора сопряжен с образом творца произведения. В основе авторского «я» А.В. Иличевского — метафизическое мировоззрение, скрупулезно исследующее «не-место» вместо реальности.

Высокий метафорический градус письма отражает особый тип сознания писателя, пытающегося увидеть в хаотической реальности смысл, описать и оценить ее. Полисемантика метафор Т.Н. Толстой становится средством познания категорий «семья», «детство», «город». Метафорическая функция библейских образов А.В. Иличевского — генерировать ситуацию человеческого общения через сокровенное. Повествование от первого лица — это авторская нацеленность на общение с человеком и миром. Ценность названной коммуникативной черты двояка: во-первых, в отношениях между субъектами (человек—человек, человек—мир), во-вторых, получаемом знании. Данная тенденция характерна для русской прозы 2000-х годов. Так, С.В. Василенко пишет «рассказы из жизни», объединяя их под общим метафорическим названием «Обнаженная натура» [*Василенко*]. Истории, рассказанные автором, содержат в себе обязательную привязку к его биографии, транслируя «голую» правду о высоком. По крайней мере,

иллюзия авторского присутствия создана мастерски — повествование от первого лица поддержано живым разговорным синтаксисом. Эффект личного присутствия характерен и для рассказов Т.В. Малярчук [Малярчук], в которых интересно сочетание повествования от 1-го лица с рассказом во 2-м лице. Подобное чередование повествовательных форм то приближает, то удаляет от читателя не только персонажа, но и реалии, выявляя ценность дистанции между взаимодействующими персонажами. Отличительная черта рассказов — диалогичность с ее нацеленностью на достоверность описываемого события. «Две истории от первого лица» И. Сахновского также подтверждают данную тенденцию [Сахновский].

Ироническая установка на действительность представлена в повести в письмах В.А. Пьецуха. И это не исключение. Интересны метаморфозы данного жанра в новой книге И.И. Поволоцкой «Пациент и Гомеопат» [Поволоцкая], имеющей подзаголовок «советская повесть». Определенное отношение автора к формальным признакам жанра заключено в «маленькой повести» И.В. Савельева «Юнги Северного флота» [Савельев].

Роман-пьеса о драматичных человеческих судьбах Г.Г. Ахмедзяновой «Моя защита» [Ахмедзянова] представляет собой синтез родовых признаков эпоса и драмы, указывает на двуплановость структуры произведения, что также характерно для прозы рубежа веков.

Тексты Л.С. Петрушевой, Л.Е. Улицкой, Т.Н. Толстой, А.В. Илического насыщены архетипическими образами и сюжетами (Серафим, Юдифь, Медея, Каин, ветроград, тьма египетская, вселенский потоп), вступающими в игровые отношения с исконными смыслами культуры. Обращаясь к праобразу, современные авторы частично перерабатывают его составляющие либо воспроизводят их с абсолютной точностью. Первообраз становится психологической проекцией души современного человека, не находящего своего места в заурядной реальности.

Экстатическая практика персонажей В.А. Пьецуха (сборник рассказов «Жизнь замечательных людей») и Л.Е. Улицкой (сборник рассказов «Люди нашего царя»), включающая в себя ситуации подмены, узнавания-неузнавания, переодевания (мотив карнавала), объясняет психический склад и мировоззрение народа, населяющего Россию с древних времен, систему его культурных канонов и ментальность.

Онтологическое миромоделирование писателей становится ядром их философской концепции смысла жизни, объясняющей скрытую сущность бытия. Архаическое понимания бытийного статуса человека представлено также в творчестве О.Н. Ермакова. Его книга «Заброшенный сад» [Ермаков] содержит в себе «сорок девять эпизодов одной весны», о чем автор сообщает читателю в подзаголовке к сборнику небольших философских историй, повествующих о деревенских записях путешествующего героя. Писатель использует игровой инструментарий постмодерниста, насыщая текст многочисленными интертекстуальными отсылками к философским трактатам Древнего Китая, видоизменяя классический рассказ на философскую притчу.

В современной российской прозе предложены уникальные варианты культурной идентификации человека новой России, отвечающие внутренней противоречивости жизни индивида, который включен в социальную систему либо находится вне ее границ. Тенденции развития современной прозы связаны с кризисным моментом в истории российской культуры и выражают ценностно ориентированное отношение писателя к духовности и феномену «жизнь». Экзистенциальное исследование хаотической действительности выявляет социально-культурные трансформации и деконструкции культурных концептов.

### *Список литературы*

1. Альтернативная литература. URL: <http://www.alterlit.ru/pages/o-proekte.html>
2. Ахметзянова Г.Г. Моя защита // Новый мир. 2011. № 11. С. 4—47.
3. Берг М.Ю. Кризис авангарда в России. URL: <http://www.mberg.net/roll/>
4. Бонч-Осмоловская Т.Б. Литературные эксперименты группы «УЛИПО» // Новое литературное обозрение. 2002. № 5 (57). С. 246—270.
5. Василенко С.В. Обнаженная натура. Рассказы из жизни // Новый мир. 2011. № 7. С. 108—126.
6. Гачев Г.Д. Частная честная жизнь: альтернатива русской литературе // Литературная учеба. 1989. № 3. С. 119—128.
7. Ермаков О.Н. Заброшенный сад. Сорок девять эпизодов одной весны // Новый мир. 2011. № 11. С. 53—68.
8. Литовская М.А. Вокруг «альтернативной прозы» // Русская литература XX века: направления и течения. Екатеринбург, 1996. Вып. 3.
9. Малярчук Т.В. Зверослов. Рассказы // Новый мир. 2011. № 6. С. 8—38.

10. Поволоцкая И.И. Пациент и Гомеопат // *Новый мир*. 2012. № 9. С. 6—63.
11. Ролл С. Кризис авангарда в России. Интервью с М. Берг. URL: <http://www.mberg.net/roll/>
12. Ролл С. От альтернативной прозы к культуре альтернативного сознания [предисл.] // *Постмодернисты о посткультуре*. М.: Р. Элинин, 1996. URL: <http://www.litera.ru/old/kritik/roll/roll.html>
13. Савельев И.В. Юнги Северного флота // *Новый мир*. 2011. № 3. С. 92—107.
14. Сахновский И. Острое чувство субботы. Две истории от первого лица // *Октябрь*. 2011. № 4. С. 124—149.
15. Успенский М. Солдатская сказка. Под музыку Игоря Стравинского // *Октябрь*. 2012. № 3. С. 125—142.
16. Чупринин С.И. Словарь: Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям // *Журнальный зал*. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/red/chupr/book/>
17. Хургин А. Детско-взрослые рассказы. Игрушки. Елка-палка. Жара // *Октябрь*. 2011. № 5. С. 3—11.

*Учебное издание*

**Сизых Оксана Васильевна**

**ПОЭТИКА РУССКОГО РАССКАЗА  
КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА**

*Учебное пособие*

Подписано в печать 08.08.2017. Формат 60 × 88/16.  
Усл. печ. л. 10,78. Уч.-изд. л. 9,08.  
Тираж 100 экз. Изд. № 3932. Заказ 118707.

ООО «ФЛИНТА», 117342, г. Москва, ул. Бутлерова, д.17-Б, офис 324.  
Тел./факс: (495)334-82-65, тел. (495)336-03-11.  
E-mail: flinta@mail.ru; WebSite: www.flinta.ru

Издательство «Наука», 117997, г. Москва, ул. Профсоюзная, д. 90

Отпечатано в ПАО «Т8 Издательские Технологии».  
109316, г. Москва, Волгоградский проспект, дом 42, корп. 5.  
Тел.: (495)221-89-80

**ИЗДАТЕЛЬСТВО «ФЛИНТА»  
ПРЕДЛАГАЕТ НОВИНКИ В РАЗДЕЛЕ  
«РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА  
И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ»**

---

Афанасьев А.С. **Гендерная картина мира в женской рок-поэзии:** монография

Афанасьев А.С., Бресева Т.Н. **Гендерный аспект изучения литературы:** учеб. пособие

Ефимова-Залекер Е.С. **Русский устный мифологический рассказ: пространство, время, человек:** монография

Жаринов Е.В. **Историко-литературные корни массовой беллетристики:** монография

Завьялова Е.Е. **Проблемы реинтерпретации русской литературной классики:** учеб. пособие

Кривонос В.Ш. **«Мертвые души» Гоголя: Пространство смысла:** монография

Козьмина Е.Ю. **Комментирование художественных текстов:** учеб. пособие

Москвин В.П. **Язык поэзии. Приемы и стили:** терминологический словарь

Муминов С.О. **Изучение литературной комикки Д.И. Фонвизина, А.С. Грибоедова и Н.В. Гоголя в школе:** учеб. пособие

Осипов Ю.И. **Золотое сечение. Силуэты отечественной литературы Павлова Н.И. Целостное изучение романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»:** учеб. пособие

Пашкуров А.Н., Разживин А.И. **История русской литературы XVIII века: в 2 ч.:** учебник

Сарычев В.А. **Феномен русского модернизма. Религия. Эстетика. Творчество жизни:** монография

Строганова Е.Н. **Роман М.Е. Салтыкова-Щедрина «Современная идиллия»:** Диалог с современниками и предшественниками: монография

Юрина Н.Г. **История древнерусской литературы:** учеб. пособие

## **ИЗДАТЕЛЬСТВО «ФЛИНТА»**

*существует на книжном рынке с 1996 г. Во «ФЛИНТЕ» ежегодно выходит более 200 книг. Издательство специализируется на выпуске литературы для вузов в основном гуманитарного профиля: учебники, учебные и методические пособия, хрестоматии, современные словари и справочники. Вся учебная литература подготовлена в соответствии с государственными образовательными стандартами. Среди авторов – ведущие ученые и преподаватели из Москвы, других городов России и зарубежья. Большинство учебников и учебных пособий проходят экспертизу и имеют грифы Министерства образования и науки РФ или соответствующих учебно-методических объединений.*

### **ВЕДУЩИЕ ТЕМАТИЧЕСКИЕ НАПРАВЛЕНИЯ:**

- РЕЧЬ, ЯЗЫК, ОБЩЕНИЕ
- РИТОРИКА
- РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
- ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА
- РУССКИЙ ЯЗЫК КАК ИНОСТРАННЫЙ
- ЖУРНАЛИСТИКА
- ЛАТИНСКИЙ И ДРУГИЕ ДРЕВНИЕ ЯЗЫКИ
- ИНОСТРАННЫЙ ЯЗЫК
- ПСИХОЛОГИЯ, ПЕДАГОГИКА
- ВАЛЕОЛОГИЯ, МЕДИЦИНА
- ПОЛИТОЛОГИЯ, СОЦИОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ, КУЛЬТУРОЛОГИЯ
- ЭКОНОМИКА, БИЗНЕС
- ЮРИДИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
- МАТЕМАТИКА, ФИЗИКА, ИНФОРМАТИКА, ТЕХНИЧЕСКИЕ НАУКИ
- ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА
- НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ ЛИТЕРАТУРА

### ***Предлагаем вузам и библиотекам***

*электронные версии книг для использования в собственных ЭБС*

### ***Приглашаем к сотрудничеству***

*библиотеки, книготорговые организации, авторов учебной литературы*

### ***Выполняем заказы***

*по изданию монографий, научных трудов и других печатных работ на договорных началах*

### **НАШИ КООРДИНАТЫ:**

*Тел./факс: (495) 334-82-65, тел.: (495) 336-03-11*

*E-mail: flinta@mail.ru, WebSite: www.flinta.ru*

СПб Дом Книги 01.30.12.01.



446,00

Сизых О.В. Поэтика  
русского рассказа конца

# Поэтика русского рассказа конца XX — начала XXI века

*Учебное пособие*



ФЛИНТА • НАУКА

ISBN 978-5-9765-1926-8



9 785976 519268