Министерство науки и высшего образования РФ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Владимирский государственный университет имени А.Г. и Н.Г. Столетовых»

На правах рукописи

Гарипова Гульчира Талгатовна

ПРИНЦИПЫ МИРОМОДЕЛИРОВАНИЯ В РУССКОЙ ПРОЗЕ XX ВЕКА (НЕКЛАССИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ)

Специальность 10.01.01– Русская литература

Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук

Научный консультант:
доктор филологических наук, профессор
Шафранская Элеонора Федоровна

Владимир – 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение…….…. 5

ГЛАВА 1. Логика художественного развития русской литературы в социокультурном пространстве XX века……..... 35

1.1. Концептуальная роль художественного модернистского сознания в смене литературной парадигмы XX столетия: эстетические и этико-философские аспекты…….…….. 41

1.2. Принципы художественного миромоделирования и жанровая трансформация в русском литературном процессе XX века…….…….. 85

1.3. Художественная феноменология «возможных миров» в парадигме «мироподобных» типов художественного текста: антропологическая и онтологическая конвергенция…….…... 122

ГЛАВА 2. Русская проза первой половины XX века: мифомодели в философско-эстетическом контексте модернизма – «антропологический поворот»……. 144

2.1. Художественная гносеология метафизического познания человека и бытия в антропософских романных мифомоделях Серебряного века ……... 164

2.1.1. Антропософская семантика «возможных миров» в повести В. Брюсова «Огненный ангел»……...……...…… 172

2.1.2. Семиогенезис мифа о «новой экзистенции» в романе Л. Андреева «Дневник Сатаны»……. 186

2.2. Художественная антропософия в утопической мифомодели Д. Мережковского (трилогия «Христос и Антихрист»): провиденциальная интерференция……...… 206

2.3. Концептуальная многоплановость идеалистических концепций миропорядка в антиутопических «возможных мирах» первой половины XX века…… 255

2.3.1. Метапоэтика художественных антиутопий……..……. 257

2.3.2. Художественная интерференция восточных и русских онтологических и антропологических теории и идей в антиутопической картине мира …… 268

ГЛАВА 3. Русская проза второй половины XX века: миромоделирование текстовой полиреальности……..……...… 298

3.1. Логика и динамика развития русского литературного процесса в социокультурном пространстве второй половины XX века: генезис, тенденции и перспективы…… 303

3.2. Хаосмос и «диалогическая модальность» как способ построения модели «сакрального» мира…… 325

3.2.1. Хаосмос как способ эстетической проекции «обыденщины» в модель «внутреннего бытия» в прозе Л. Петрушевской……..... 334

3.2.2. Молитва как форма явленности божественного бытия в «мире как тексте»: молитвенный дискурс……..… 343

3.3. Феномен «донкихотствующего сознания» в системе аксиосферы романов А. Битова, Ч. Айтматова, Саши Соколова……...……...…… 349

3.4. Двойная художественная референция как способ онтологизации культурфилософских образов в прозе «поколения сорокалетних»……..…..…… 359

3.4.1. (Нео)мифомоделирование культурфилософских мирообразов в творчестве А. Битова, А. Кима, Т. Пулатова……..…… 365

ГЛАВА 4. Принципы конструирования «возможных миров» и субъектная организация текста в русской прозе второй половины XX – начала XXI века…….. 389

4.1. Нарративные лабиринты «мысленных миров» (Д. Глуховский, Л. Петрушевская, А. Варламов)…… 393

4.2. Homo scribens и текстовые лабиринты «мировой книги» (В. Набоков, А. Битов, Т. Толстая, В. Сорокин)……..…… …….…..... 400

4.3. Эстетический «взрыв» метафикциональной прозы в русской романистике: оппозиция «homo interpreter / homo scribens» ……..……. 421

4.3.1. Homo interpreter и герменевтическая модель мира (роман-музей А. Битова «Пушкинский дом»)……..…..…. 422

4.3.2. Homo narrans и метафикциональные эксперименты в этнолитературе: «археология письма» или сложноорганизованный смысл метасознания Х. Исмайлова……..…….….. 432

4.4. Интермедиальный палимпсест как принцип художественного проектирования модели «мир как образ» (А. Битов, Д. Гранин, Х. Исмайлов)……...…… 463

ГЛАВА 5. Архитектоника «лабиринтного» мироздания и метаморфозы сознания в русской прозе второй половины XX – начала XXI века..... 480

5.1. Homo ludens и литературный дискурс «игровой» модели мира (В. Набоков, В. Пелевин, Е. Зайцев)……... 486

5.2. Homo dreamer и сомнологическая модель мира: формы сна-эйдоса в онейросферической архитектонике текста (Ю. Мамлеев, В. Пелевин, П. Алешковский, Д. Гранин, Е. Абдуллаев)……..… 500

5.3. Homo somaticus и «превращенная форма» в художественной бестиарной традиции (А. Ким, Т. Пулатов, В. Пелевин, Д. Липскеров, П. Алешковский)…….....…. 518

Заключение……...……. 552

Библиография……...… 562

Приложение……...…… 603

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. В современном литературоведении одной из концептуальных продолжает оставаться задача целостного культурологического переосмысления литературного процесса прошлого столетия и создания истории русской литературы XX в. с учетом новейших междисциплинарных концепций и теорий изучения принципов миромоделирования.

Сложность и противоречивость социокультурной ситуации предшествующего столетия, когда имманентное развитие литературы *(по своим внутренним законам)* зависело от контекстуального наполнения эпохи *(законы социально-общественного и политического развития),* объясняются полифонией культурфилософских, социологических, нравственно-этических и эстетических концепций развития культуры в целом и литературы в частности. Мировоззренческие попытки литературы решить «вечную» проблему духовного становления человечества и эволюционного развития мира (*проблему человека и бытия*) в новых эпохальных условиях параллельного сосуществования классической и неклассической парадигм художественности предопределяют развитие особой формы антропософии[1] и онтософии[2], продуцирующую эстетику миромоделирования. В связи с этим, актуальность приобретают исследования культурологического, историко-литературного и теоретического плана, анализирующие междисциплинарные контексты этико-философского эстезиса, а

---

[1] Антропософия – философское учение о человеке, генезис которого восходит к оккультно-мистическому пониманию человека как носителя сакральных знаний, духовных сил и стремящегося к «духовному созерцанию». По фундаментальным принципам соотносится с антропологией, введено в научную парадигму знаний Рудольфом Штейнером в начале XX века. Учение было широко распространено в среде западноевропейской интеллигенции (например, детерминировало авторские позиции А. Белого, В. Кандинского, Х. Моргенштерна, Б. Вальтера и др.). В представленной работе понятие «антропософия» используется для идентификации учения о человеке модернистской/постмодернистской культуры.

[2] Онтология – философское учение о мире, его свойствах и закономерностях бытия. Онтология стремится к системной организации фундаментальных принципов мироздания. Понятие «онтология» включено в научную парадигму знаний в 1613 году Рудольфом Гоклениусом *(«Философский лексикон», 1613*) и параллельно Иоганном Клаубергом, который ввел тождественный термин «онтософия» с дополнительным смысловым значением «метафизика» *(«Metaphysika de ente, quae rectus Ontosophia», 1656*). В представленной работе понятие «онтософия» используется для идентификации учения о бытии (онто-мире) в модернистской/постмодернистской культуре.

также проблемы эстетической проекции антропо/онтософии в художественных картинах мира и идентификации миромоделирующих принципов.

В диссертации нашли отражение перспективные научные направления интегрального литературоведения, связанные с историко-литературными и теоретическими вопросами определения тенденций становления русской прозы XX в., соотносимых с концепциями человека и бытия в неклассической парадигме художественности, идентифицируемой как мировоззренческо-эстетическая целостность, определяющая специфику эстезиса модернистского/постмодернистского типов художественного сознания. Задача выявления принципов художественного миромоделирования (констатируемых в системе манифестарных протоформул «мир как сознание» / «мир как текст»), антропософских и онтософских дефиниций авторских миромоделей, уровней соотношения действительности и «вторичной (поли)реальности», «жизненных миров» и «возможных миров» обуславливает *выбор темы* и определяет ее *актуальность.*

Актуальность диссертационного исследования заключена в том, что идентификация художественных антропософских и онтософских концепций в русской прозе XX в., систематизация концептуальных миромоделей, эволюционно значимых для неклассической парадигмы художественности, выявление их миромоделирующих констант и принципов конструирования позволяет определить логику и закономерности развития русского литературного процесса эпохи в целом. Представленный ракурс исследования соответствует приоритетным направлениям современной гуманитарной парадигмы научного знания, концептуализирующего задачу аналитического исследования художественной картины мира XX в. во всей совокупности художественно-философских и социокультурных составляющих. Актуализация исследования эволюционного развития художественных моделей человека и бытия, формирующихся в условиях модернистского и постмодернистского векторов развития связана с необходимостью всестороннего осмысления динамики становления и развития в художественном пространстве XX в. миромоделирующих стратегий в контексте

неклассической парадигмы художественности, идентифицирующих развитие русского «культурного сознания», что позволит сгенерировать и перспективу литературных тенденций.

Научная значимость данного подхода определяется динамизацией в современной мировой науке междисциплинарных исследований в области гуманитарного знания, включающих в себя попытку всестороннего анализа социокультурных миромоделей, их историософских, социологических, психоаналитических, культурфилософских, геополитических координат, репрезентированных в художественной системе и генерирующих эстетические принципы миромоделирования в том числе. Концептуализация в интегральном исследовании художественных миромоделей проблемы синтеза социогуманитарных наук и наук о жизни определяет его научную значимость.

Кроме того, вопросы изучения неклассической парадигмы художественности литературного процесса XX в. продолжают оставаться актуальными в силу недостаточно четкой теоретизации ее категориального и понятийного аппарата, отсутствия единой научной концепции как в системе терминологической идентификации, так и дефиниции направленческих и жанровых координат. Важность и принципиальность исследования ее динамики и эволюции определяются тем, что «художественный опыт XX века оказался принципиально иным, чем девятнадцатого, поэтому литературоведческие категории, отработанные для анализа классической литературы, часто оказываются неприменимы для изучения творчества О. Мандельштама, Е. Замятина или А. Платонова. XX век требует своего терминологического аппарата»[3].

Сложность литературного процесса XX века заключена в смене парадигмы художественного сознания, в появлении новой иерархической структуры – неклассической (нереалистической) линии литературного развития, формирующей *модернистский многоаспектный тип культуры,* продуцирующей в литературном процессе неклассическую парадигму художественности. В.В. Агеносов

[3] *Голубков М.М.* Литература второй половины XX века: размышления о новых подходах, новом учебнике и не только о нём // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2002. № 4. С. 10.

подчеркивает разрушительный характер XX в.: «Современникам XX столетие представлялось железным, беспощадным, дисгармоничным. Рушились идеалы, обнаруживалась несостоятельность прежних и новых теорий»[4]. И русская литература входит в столетие на волне экспериментальных поисков новых теорий: культурфилософских, направленческих, художественно-эстетических.

Определяя специфику развития неклассической парадигмы художественности и выявляя особенности ее сосуществования с классическими системами в рамках развивающейся макросистемы мирового литературного процесса XX в., мы отмечаем глубокую трансформацию всех литературных уровней, интегрированных в едином культурном пространстве и определяющих появление художественных моделей мира, проектируемых в соотнесении с неклассическими векторами научного познания.

Трансференция классического (*миметического*) художественного сознания в систему неклассического (*антимиметического*) была вызвана не только и не столько эстетическими новациями, сколько изменениями научной картины мира (*выстраиваемой на основе теории относительности в физике, космологической идеи нестационарной Вселенной, концепции квантовой механики, гипотез нелинейного пространственно-временного континуума*). Неклассическое восприятие реальности как нелинейно взаимопересекающихся «множественных миров», недетерминированных, диссипативных, саморегулирующихся и вероятностных, породило эпистемологическую необходимость изучать и фиксировать художественно познаваемую «вторичную (поли)реальность», а также эстетическую задачу формирования принципов моделирования *«возможных миров»*.

«Сложно построенный смысл» (Ю. Лотман) неклассических миромоделей репрезентирует антропософию и онтософию, обусловленные идеалистическими позициями, антимиметической эстетикой и нелинейной макромоделью «множественного мира», в свою очередь, формирующей особую «лабиринтную»

---

[4] *Агеносов В.В.* Некоторые итоги развития литературы XX века в контексте русского литературного процесса // Русский Харбин, запечатленный в слове. Вып. 6. К 70-летию профессора В.В. Агеносова: Сб. научных работ. Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2012. С. 19.

архитектонику конструирования художественного текста (*«мироприемлющего»* и *«мироподобного»,* в терминологии В. Хализева). И связано это не только с эволюцией художественной эстетики, но, в первую очередь, с мировоззренческой динамикой. В. Жирмунский уловил это еще в 20-е годы XX в., подчеркнув в «Задачах поэтики»: «Эволюция стиля как системы художественно-выразительных средств или приемов тесно связана с изменением общего художественного задания, эстетических навыков и вкусов, но также – всего мироощущения эпохи»[5].

При изучении литературы XX в. становится не только актуальным, но и необходимым анализ художественной литературной субсистемы в контексте всего культурологического и социального мироощущения эпохи, с выходом на поиски претекста в едином «генетическом поле» литературной традиции, что обуславливает широкую контекстуализацию исследования. Так, С. Бочаров, акцентируя положение И. Роднянской[6] о «единой кровеносной системе культуры», выдвинул «гипотезу о сверхличной идейно-художественно-наследственной-генетической памяти литературы»[7].

В. Агеносов также акцентирует генетическое соотнесение ключевых тенденций XX века с предшествующим литературным опытом: «Можно с полной уверенностью утверждать, что во всех проявлениях истинно высокой литературы XX в. сопрягается доведенная до крайности экзистенциальная мысль о трагедии существования, намеченная в предшествующей русской литературе, стремление к пушкинской гармонии, осознание ее невозможности и замена стоицизмом, выраженным Пушкиным в афоризме “На свете счастья нет, но есть покой и воля”»[8].

Обозначенная нами аналитическая категория для исследования – *художественная миромодель* – как нельзя лучше соответствует методологии интегрального исследования литературы XX в. с учетом генезиса художественно-

---

[5] *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. С. 38.

[6] Книжная полка Ирины Роднянской // Новый мир. 2007. № 6. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2007/6/knizhnaya-polka-iriny-rodnyanskoj-7.html (дата обращения: 28.09.2020).

[7] *Бочаров С.* Генетическая память литературы. М.: РГГУ, 2012. С. 16.

[8] *Агеносов В.В.* Некоторые итоги развития литературы XX века в контексте русского литературного процесса // Русский Харбин, запечатленный в слове. Вып. 6. К 70-летию профессора В.В. Агеносова: Сб. научных работ. Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2012. С. 21.

эстетических, этико-философских, историко-социальных, наследственно-генетических и психологических традиций. Диахронический подход позволяет дать целостное представление не только об эволюционной динамике литературного процесса, но и об эпохальном мироощущении в целом.

М. Вартофский подчеркивает, что при построении теоретико-познавательного исследования на основе метода моделирования необходимо учитывать, что модель является формой репрезентации концепции, реализуемой «либо через создание и использование внешних средств репрезентации, а именно, символических систем в языке, науке и искусстве, либо через понимание таких средств и перевод во внутреннюю духовную жизнь способов когнитивной практики»[9].

В данном исследовании категория «художественная модель» дефинируется в соответствии с акцентацией на значении «художественная миромодель» или тождественного ему «модель мира». Опираясь на идею биуровневой структуры «модели мира», мы идентифицируем ее характерологические признаки исходя из тесного взаимодействия антропологических и онтологических концептов, восходящих к мифосинкретическим традициям. В соответствии с ними миромоделирование постулирует тождество/зависимость/взаимообусловленность категорий «человек» (*микрокосм бытия*) и «мир» (*макрокосм бытия*).

Нас интересуют как антропософские и онтософские моноконцепции, так и синтетические варианты художественного антропоморфного моделирования картины миры и/или онтологизации экзистенциального «внутреннего мира» человека. В соответствии с общей тенденцией XX в. к неомифологизации художественной картины мира нам важно мифопоэтическое основание парадигмальной системы миромоделирования, инициированное пониманием того, что «мифопоэтическая модель мира всегда ориентирована на предельную космологизированность сущего: все причастно космосу, связано с ним, выводимо из него и проверяется и подтверждается через соотнесение с космосом. Модель мира в соответствующих традициях предполагает прежде всего выявление и

[9] *Вартофский М.* Модели. Репрезентация и научное понимание. М.: Прогресс, 1988. С. 4.

описание космологизированного *modus vivendi* и основных параметров вселенной – пространственно-временных (связь пространства и времени и соответствующие образы единого континуума – небо, древо мировое и т. п.; организация пространства и времени с указанием наиболее сакральных и, следовательно, максимально космологизированных точек <…>), причинных (установление общих схем <…>), этических (<…> создание этических «эталонов» и т. п.), количественных (числовые характеристики вселенной <…>), семантических, определяющих качественную структуру мира (серии противопоставлений, описывающих мир и организующих его), персонажных. Мифопоэтические схемы модели мира, формальная сетка отношений часто предшествует содержательной интерпретации элементов, ее составляющих, и, более того, сложившиеся формы предопределяют (провоцируют) те или иные содержательные заключения»[10].

Художественные модели человека и бытия в неклассической парадигме художественности, с ее тенденцией к антимимесису, разным формам полисемантичности, гипер- и интертекстуальности, бриколажа, по сути и представлены именно через символические коды/шифры/образы/реалемы и т.д., ретранслирующие в тексте художественную картину мира. А методология[11] ее проектирования может быть определена как интегральная онтологизация, в значении – проецирование «вторичной (поли)реальности» в хронотопические модели «возможных миров», которое осуществляется писателем через систему миромоделирующих уровней: пространственно-временной континуум (*нелинейная форма организации, определяющая «лабиринтную» архитектонику*), субъектная организация текста, семиотическое пространство (*организующее смысловые интер- и формально-содержательные гипертексты*).

Актуализируется положение В.Н. Топорова о том, что «в самом общем виде М. м.[12] определяется как сокращенное и упрощенное отображение всей суммы

---

[10] *Пивторак Е.В.* Символика и семантика компонентов модели мира в русской традиционной культуре. Монография. М.: Издательские решения, 2019. 132 с. URL: https://mybook.ru/author/evgeniya-pivtorak/simvolika-isemantika-komponentov-modeli-mira-vruss/read/ (дата обращения: 25.07.2020).
[11] Приложение 1.
[12] М. м. – *сокр.* Модель мира.

представлений о мире внутри данной традиции, взятых в их системном и операционном аспектах. <…> Само понятие «мир», модель которого описывается, целесообразно понимать как человека и среду в их взаимодействии; в этом смысле мир есть результат переработки информации о среде и о самом человеке, причем «человеческие» структуры и схемы часто экстраполируются на среду, которая описывается на языке антропоцентрических понятий. <…> М. м. может характеризоваться и в соответствии с тем, какими символами передаются эти универсальные знаковые комплексы»[13].

Концепция Топорова является фундаментальной в системе наших идентификационных характеристик. Художественная миромодель проектируется в соотнесении с парадигмальными установками и направленческими принципами мировоззренческого и эстетического уровней «внутри традиции» неклассической парадигмы художественности. Дополнительные коннотации и идентификационные литературоведческие критерии междисциплинарной категории «модель», определяющие возможность позиционирования понятия «художественная модель/миромодель», представлены в ряде диссертационных исследований последних лет[14].

Степень изученности проблемы. Мировая литературоведческая наука обратилась к изучению художественных концепций личности сравнительно недавно (примерно с 60-х годов прошлого века), а к научно-теоретическому и аналитическому исследованию эстетических и культурфилософских принципов художественного миромоделирования – в последнее двадцатилетие. Активно начинает использоваться понятие «модель мира», требующее конкретизацию в

---

[13] *Топоров В.Н.* Модель мира (мифопоэтическая) // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М.: Сов. энциклопедия, 1980. Т. 2. С. 161–166.

[14] Наиболее системно теоретическая разработка терминологических критериев осуществлена в следующих диссертациях: *Михайлова Е.В.* Символика и семантика компонентов модели мира в русской традиционной культуре: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. Кемерово, 2009. 17 с.; *Ларина Н.А.* Миромоделирующие универсалии в малой прозе Леонида Андреева и Валерия Брюсова: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. М., 2018. 38 с.; *Шадурский М.И.* Художественная модель мира в романах-утопиях С. Балтера и О. Хаксли: дис. … канд. филол. наук: 10.01.01. Минск, 2008. 166 с.; *Неронова И.В.* Художественный мир и его конструирование в творчестве А.Н. и Б.Н. Стругацких 1980-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Ярославль, 2015. 209 с.; *Аванесян И.Б.* Художественная модель мира в произведениях отечественных писателей конца XX – начала XXI вв. в парадигме христианской духовности: дис. ... канд. филол. наук:10.01.01. Ставрополь, 2020. 165 с. и другие работы.

соотнесении с аналогичным – «картина мира». Идентифицирующие художественные координаты понятия «модель мира» значительно меньше исследованы и требуют систематизации. Актуализируются понятия «(поли)реальность», «возможный мир», «жизненный мир», «мысленный мир» и другие, соотносимые с миромоделированием. Их содержание также малоисследовано. Проблема семантики «возможных миров» концептуализируется в современной научной парадигме как междисциплинарная, и с конца XX столетия появляется немало исследовательских проектов по анализу тех или иных соотносимых категориальных концептов[15].

Интересной нам представляется работа И.В. Нероновой по теории «возможных миров» в литературе, в которой предпринята попытка «ознакомить с широко применяемой в западном и мало известной в отечественном литературоведении теорией, основывающей изучение художественного мира

---

[15] *Целищев В.В.* Философские проблемы семантики возможных миров. Новосибирск: Наука, 1977. 191 с.; *Финк Э.* Основные феномены человеческого бытия // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С. 387–404; *Бергер П., Лукман Т.* Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. М.: Медиум, 1995. 323 с.; *Хойруп Т.* Модели жизни. СПб.: Всемирное слово, 1998. 303 с.; *Успенский П.* Новая модель вселенной. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. 560 с.; *Бабушкин А.П.* «Возможные миры» в семантическом пространстве языка. Воронеж: Воронежский гос. ун-т, 2001. 86 с.; *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.; *Гудмен Н.* Способы создания миров. М.: Идея-Пресс, Логос, Праксис, 2001. 376 с.; *Сидоренко Е.А.* Логика. Парадоксы. Возможные миры. М.: Эдиториал УРСС, 2002. 312 с.; *Гоголева С.А.* Другие миры: традиции и типология жанра фэнтези // Наука и образование. 2006. № 3. С. 85–88; *Веретенников А.А.* Философия Дэвида Льюиса: сознание и возможные миры: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.03. М., 2007. 25 с.; *Визгин В.В.* Идея множественности миров: очерки истории. М.: ЛКИ, 2007. 336 с.; *Артеменко О.Л.* Мультиверсум – миры постнеклассической космологии // Философия и социальные науки. 2008. № 2. С. 51–54; *Фуко М.* Другие пространства. Гетеротопии // Проект International. 2008. № 19. С. 171–179; *Виленкин А.* Мир многих миров. Физики в поисках иных вселенных. М.: Астрель, 2011. 232 с.; Возможные миры. Семантика, онтология, метафизика. М.: Канон+, 2011. 402 с.; *Солдатов А.В.* Развитие идеи множественности миров в европейской философии и богословии XVII–XIX веков // Известия Российского гос. пед. ун-та имени А.И. Герцена. 2012. № 146. С. 33–41; *Терехович В.Э.* Возможные миры и субстанции. URL: http://www.vtpapers.ru/Papers/PossibleWorlds-rus.pdf (дата обращения: 17.04.2019); *Горбатова Ю.В.* Семантика возможных миров: уровни анализа и понятие существования // Известия Уральского Федерального университета. 2014. № 1. С. 72–78; *Карпенко И.А.* Проблема интерпретации понятия пространства в некоторых концепциях мультивселенных современной физики // Философский журнал. 2015. Т. 8. № 3. С. 24–44; *Терехович В.Э.* Возможные миры и субстанции. URL: http://www.vtpapers.ru/Papers/PossibleWorlds-rus.pdf (дата обращения: 17.04.2019); *Doležel L.* Heterocosmica. Fiction and possible worlds. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998. 339 p.; *Ronen R.* Possible worlds in Literary Theory. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 244 p.; *Cervenka M.* “Discovering” the Fictional Worlds of lyric poetry // Style. 2006. Vol. 40. № 3. P. 240–248.; *Fort B.* How many kinds of fictional worlds are there? // Style. 2006. Vol. 40. № 3. P. 272–279; *Ryan M.-L.* Possible-worlds Theory // The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. Ed. by D. Herman, M. Jahn and M.-L. Ryan. London, New York: Routledge, 2005. P. 446–450.

произведения на модальной логике»[16]. Автор обосновывает оправданность «переноса теории аналитической философии на предмет изучения литературоведческой науки»[17].

Среди теоретических разработок следует отметить исследования, определяющие специфику введения понятия «возможный мир» в систему художественного текста[18]. Исследователь Е.А. Сидоренко в работе «Логика. Парадоксы. Возможные миры. (Размышления о мышлении в девяти очерках)» выстраивает идею биуровневой семантики возможных миров исходя из логики моделирования «возможного мира» способом репроективности существующего в разных временных модальностях реального мира: «В самом общем приближении понятие возможного мира можно описать следующим образом. Мы живем в некотором мире, который считаем реальным, действительным миром. Представим себе множество всех возможных предложений (высказываний). Наложим на это множество некоторые ограничения, имея при этом в виду, что эти ограничения, с

---

[16] *Неронов И.В.* Теория возможных миров литературы: предпосылки создания, основные задачи и подход к художественному миру литературного произведения // Социальные и гуманитарные знания. 2015. № 4. С. 277.

[17] Там же.

[18] *Смирнова Е.Д.* Возможные миры и понятие «картин мира» // Вопросы философии. 2017. № 1. С. 39–49; *Лунькова Л.Н.* Возможные миры художественной литературы // Вестник Челябинского гос. ун-та. 2009. № 35(173). С. 111–114; *Назаренко М.* «Возможные миры» в исторической прозе // Русская литература. Исследования: Сб. науч. трудов. Вып. Х. К.: БиТ, 2006. С. 105–115; *Слободнюк С.Л.* Философия литературы: от утопии к Искаженному Миру. М.: ФЛИНТА, 2020. 389 с.; *Гачев Г.Д.* Национальные образы мира. Центральная Азия: Казахстан, Киргизия. Космос Ислама: Интеллектуальные путешествия. М.: Издательский сервис, 2002. 784 с.; *Дуреева Н.С.* Понятие модель мира в науке // Вестник Томского гос. ун-та. 2011. № 3. С. 55–58; *Разумова Н.Е.* Пространственная модель мира в творчестве А.П. Чехова: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Томск, 2001. 435 с.; *Роджерс К.* Функции модели мира. URL: http://www:metodolog. Ku (дата обращения: 25.07.2020); *Семенов А.И.* Картина мира как главный показатель культурного (художественного) сознания // Вестник Сургутского гос. пед. ун-та. 2007. № 2. С. 5–17; *Темиршина О.Р.* Художественная модель мира и проблемы литературной традиции // «Resphilologica». Ученые записки Северодвинского филиала ГОУ ВПО «Поморский государственный университет им. М.В. Ломоносова». Архангельск: Изд-во ПомГУим. М.В. Ломоносова, 2009. С. 5–9; *Хольтхузен И.* Модели мира в литературе русского авангарда // Вопросы литературы. 1992. № 3. С. 150–160; *Шадурский М.И.* Семантика художественной модели мира в литературной утопии // Вестник Санкт-Петербургского ун-та. Сер. 9. Филология Вып. 3. 2007. С. 84–91; *Юдов В.С.* Мифический аспект в концепции мира в произведениях Платонова. URL: Режим доступа: https://narfu.ru/sf/sevgi/departments/linguistics/publics/vipusk_5/4razd.doc (дата обращения: 12.10.2019) и т.д.

одной стороны, не являются необходимыми и вводятся для удобства, а с другой, не изменяют степени общности дальнейших рассуждений»[19].

К концу XX в. в научных исследованиях российских литературоведов уже актуализированы не только теоретические разработки по локальным модернистским и постмодернистским текстам, но и представлен многоуровневый анализ авторских художественных картин мира, связанных с национальной, иноэтнокультурной, наднациональной проблематикой. Наиболее важными для нашего исследования становятся работы В. Агеносова, Г. Гачева, Э. Шафранской, М. Айзенберга, П. Басинского, Л. Баткина, П. Вайля, А. Гениса, О. Вайнштейн, Р. Гальцевой, Б. Гройса, О. Дарка, В. Ерофеева, А. Жолковского, С. Зенкина, А. Зорина, В. Ивбулиса, Ю. Карабчиевского, В. Линецкого, Н. Маньковской, А. Немзера, В. Новикова, С. Носова, О. Клинга, Г. Померанца, А. Синявского, И. Смирнова, К. Степаняна, С. Федякина, А. Коваленко, И. Юхновой, А. Маркова, Л. Фидлера, В. Халипова, Т. Щербиной, М. Эпштейна, С. Мартьяновой, И. Костылевой, О. Сухих, А. Люсого, М. Ямпольского и других ученых.

Теоретических обобщающих работ по истории и теории художественного миромоделирования не так много, соотносятся они в основном не с задачами построения собственно эстетики проектирования модели мира в художественном тексте, а с более частными локальными жанровыми модификациями. В их числе следует отметить исследования, связанные с выявлением моделей «условно-фантастического» мира[20].

Достаточно серьезная идентификация категории «модель мира» представлена в исследовании Н.А. Лариной, которая также вводит актуальные для

---

[19] *Сидоренко Е. А.* Логика. Парадоксы. Возможные миры. (Размышления о мышлении в девяти очерках). М.: Эдиториал УРСС, 2002. С. 252.

[20] Чернышева Т.А. Природа фантастики. Изд-во Иркут. ун-та. 1984. 331 с.; Неелов Е.М. Сказка, фантастика, современность. Петрозаводск, 1987. 124 с.; Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М.: Изд-во МГУ, 1999. 308 с.; Демина А.В. Фэнтези в современной культуре: философский анализ: автореф. дис. … канд. филос. наук: 24.00.01. Астрахань, 2015. 22 с.; Батурин Д.А. Виртуально-неомифологическая сущность фэнтези: автореф. дис. … канд. филос. наук: 09.00.01. Тюмень, 2015. 20 с.; Нестерова Е.А. Поэтика мифа в произведениях фэнтези: pro et contra // Миф, фольклор, литература: эстетическая проекция мира. Вроцлав, 2015. С. 53-67.; Наумчик О.С. Миромоделирующие функции игры в художественной системе английского фэнтези: автореф. дис. … докт. филол. наук: 10.01.03. Нижний Новгород, 2020. 43 с. и ряд других работ.

нашей работы понятия: миромоделирующие универсалии и протоформула миромоделирования. Ларина отмечает, что «поиск указанных формул и алгоритмов их развертывания формулирует ряд проблем. В первую очередь необходимо выявить протоформулу художественной модели мира, воплощающуюся в исходном наборе миромоделирующих параметров. В основе протоформулы, обеспечивающей развитие системы художественной модели мира, лежат такие базовые параметры, как: пространство, время и человек (персонаж). К второстепенным параметрам художественной модели мира следует отнести категории предметности (вещности) и телесности. Далее, требует решения вопрос об изменчивости / динамичности данной протоформулы на протяжении развития творчества автора: формируется ли она как константа творчества писателя либо подвержена эволюции и изменчивости в различные периоды. Кроме того, при построении теории миромоделирования возникает вопрос о механизме развертывания указанной протоформулы»[21].

Современное литературоведение с особой остротой продолжает ставить вопрос о необходимости переосмысления всей социокультурной ситуации эпохи. Поэтому наиболее научно значимыми для определения специфики эволюционного литературного процесса ушедшей эпохи становятся труды, отмеченные попыткой создать теоретические концепции литературного развития XX столетия[22]. Они не только не утратили актуальности в XXI в., но стали основой для новейших методологических разработок по проблемам изучения и мирового модернизма.

Особую важность для данного исследования представляют сборники с манифестарными работами теоретиков, в которых акцентированы вопросы исследования эволюционного развития модернистской/постмодернистской

---

[21] *Ларина Н.А.* Миромоделирующие универсалии в малой прозе Леонида Андреева и Валерия Брюсова: автореф. дис. ... д-ра. филол. наук: 10.01.01. М., 2018. С. 4.

[22] Работы М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» (М., 1963); «Эстетика словесного творчества» (М., 1979); «Автор и герой в эстетической деятельности», «Формы времени и хронотопа в романе»; «Литературно-критические статьи» (М., 1986); Л. Гинзбург «О психологической прозе» (Л., 1974); «Литература в поисках реальности» (Л., 1987); «О литературном герое» (Л., 1979); Д. Лихачёва «Человек в литературе Древней Руси» (М., 1970); «Заметки о русском» (М., 1981); А. Лосева «Проблема символа и реалистическое искусство» (М., 1976); Н. Конрада «Запад и Восток» (М., 1980); А. Веселовского «Историческая поэтика» (М., 1989); А. Потебни «Теоретическая поэтика» (М., 1990); Ю. Борева «Эстетика» (М., 1990); Ю. Лотмана «Структура художественного текста» (М., 1998) и т. д.

литературы XX в. в ракурсе единого мирового литературного процесса: Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986. 637 с.; Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США: Концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник. М.: Интрада, 1999. 317 с.; Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX веков. Трактаты, статьи, эссе. М.: МГУ, 1987. 510 с.; Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. 512 с.; Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М.: Изд-во политической литературы, 1991. 365 с.; Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: энциклопедический путеводитель. М.: Изд-во Кулагиной-Intrada, 2010. 511 с.; Философия эпохи постмодерна: Сб. переводов и рефератов. Минск: Изд-во «Красико-принт», 1996. 208 с. и другие. Важную роль при построении антропологической и онтологической базы диссертации сыграли архивы философско-литературного журнала «Логос»[23] и материалы web-кафедры философской антропологии «ANTHROPOLOGY»[24].

Особое внимание мы обратили на работы, дающие целостное системное представление о феномене модернистского/постмодернистского типов художественного сознания в русской литературе, доказывающие теоретическую и практическую состоятельность «кризисного» культурологического типа развития нереалистической литературы в XX столетии. При этом авторы ставят задачи выявить черты «новейшей» русской литературы, определить эволюционно знаковые периоды, дать культурфилософское и психоаналитическое обоснование специфики «русского» варианта. Историко-литературные вопросы становления и развития художественной системы модернистской/постмодернистской линий развития русской литературы, а также теоретические гипотезы и выкладки по специфике категориального аппарата неклассической парадигмы художественности нашли отражение в следующих работах: *А. Белый*. Символизм как миропонимание (М., 1994); *А.Ф. Лосев*. Проблема символа и реалистическое

[23] Логос: философско-литературный журнал. М.: Изд-во Ин-та Гайдара, 1991, 1992. URL: https://ruthenia.ru/logos/number/arc.htm. Материалы размещены также на сайте http://anthropology.rinet.ru.
[24] ANTHROPOLOGY: web-кафедра философской антропологии. URL: http://anthropology.ru/ru.

искусство. (М.: Искусство, 1976); *И.П. Смирнов*. Художественный смысл и эволюция поэтических систем (М.: Наука, 1977); *М.Н. Липовецкий*. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики) (Екатеринбург, 1997); *И.П. Ильин*. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа (М.: Интрада, 1998), *И.П. Ильин*. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм (М., 1996); *И.П. Ильин*. Стилистика интертекстуальности: Теоретические аспекты (В сб.: Проблемы современной стилистики. М., 1989. С. 186–207); *И.П. Ильин*. Проблема личности в литературе постмодернизма: Теоретические аспекты (В сб.: Концепция человека в современной литературе. 1980-е годы. М., 1990. С. 47–70); *В.М. Дианова*. Постмодернистская философия искусства: Истоки и современность (СПб., 2000); *И.С. Скоропанова*. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык (Минск, 2000); *В. Курицын*. Русский литературный постмодернизм (М., 2000) и в ряде других.

В последнее двадцатилетие в филологической науке акцент ставится на проблемах определения логики мирового литературного развития и в частности – на попытке идентифицировать и дефинировать тип «модернистское художественное сознание». Теоретический интерес к исследованию поэтики «модернизма» и «постмодернистской чувствительности» заставил обратить особое внимание на оригинальные труды западноевропейских теоретиков[25] новой культурфилософии XX в. Кроме того, ключевые вопросы мировоззренческой составляющей неклассической парадигмы XX в., в частности: модернизма и постмодернизма, их эстетики и культурфилософии, представлены в переводных

[25] J. Derrida. Positions; H. Bloom. The anxiety of influence: A theory of poetry; H. Bloom. A map of misreading; H. Bloom. Poetry and repressions: Revisionism since Blake to Stevens; P. Bove. Destructive poetics: Heidegger and mod. Amer. poetry; Ch. Jencks. The language of postmodern architecture; G.D. Atkins. The sign as a structure of difference: Derridean deconstruction and some of its implication; K. Beckson, G. Arting. Literary terms: A dictionary; D. Archard. Consciousness and unconsciousness; F. Jameson. Postmodernism and consumer society; F. Jameson. Postmodernism or the cultural logic of late capitalism; Ch. Jencks. What is postmodernism?; G. Hofimann, A. Homung, R. Kunow. Modern, postmodern and contemporary as criteria for the analysis of 20th century literature; B. Fort. How many kinds of fictional worlds are there?; J. Bruner. Life as Narrative; O. Dubravka. Цитатность; P. Milgram, F. Kishino. A taxonomy of mixed reality visual displays; R. Ronen. Possible worlds in Literary Theory; M.-L. Ryan. Possible-worlds Theory; L. Doležel. Heterocosmica. Fiction and possible worlds; M. Cervenka. “Discovering” the Fictional Worlds of lyric poetry and etc.

работах западноевропейских исследователей[26].

Следует отметить, что в связи с заданной нами темой до сих пор изучались вопросы проектирования художественных моделей человека и бытия в отдельных произведениях символизма, постсимволизма, авангарда, постмодернизма и т. д. Это доказывает не только актуальность, но и перспективность исследований, направленных на систематизацию парадигмальных принципов миромоделирования и эволюционную идентификацию «мироприемлющих» координат развития русского литературного процесса XX в., которые при всем многообразии научно-исследовательской литературы остаются недостаточно изученными с точки зрения генезиса художественного миромоделирования в парадигме модернистского художественного сознания.

Научная новизна исследования состоит в том, что в нем реализована задача идентификации и систематизации художественных миромоделей на основе манифестарных модернистских/постмодернистских протоформул (*мир как сознание / мир как текст*), принципов миромоделирования с акцентуацией антропософских и онтософских концепций в процессе эволюции неклассической парадигмы художественности (в системе этапов: *символизм – авангард –*

---

[26] Ряд важнейших работ западноевропейских теоретиков, послуживших методологической основой представленного исследования, были опубликованы на русском языке: *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.; *Бодрийяр Ж.* Забыть Фуко. СПб.: Владимир Даль, 2000. 89 с.; *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. 389 с.; *Бодрийяр Ж.* Система вещей. М.: Рудомино, 1995. 168 с.; *Гваттари Ф.* Машинное бессознательное // Архетип. 1995. № 1. С. 58–65; *Гваттари Ф., Эттингер Б.Л.* Трансфер, или то, что от него осталось (Беседа) СПб., 1998. С. 21–29; *Делёз Ж.* Логика смысла. М.: Академический Проект, 2011. 472 с.; *Делёз Ж.* Ницше. СПб.: Axioma, 2001. 181 с.; *Делёз Ж.* Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998. 384 с.; *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Ризома // Философия эпохи постмодерна: Сб. переводов и рефератов. Минск, 1996. С. 6–31; *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? М.: Ин-т эксперимент. социологии; СПб: Алетейа, 1998. 286 с.; *Деррида Ж.* Голос и феномен (и другие работы по теории знака Гуссерля). СПб.: Алетейя, 1999. 208 с.; *Кассирер Э.* Философия символических форм. Т. 2. Мифологическое мышление. М.; СПб.: Университетская книга, 2002. 280 с.; *Лиотар Ж.-Ф.* Заметки о смыслах «пост» // Иностранная литература. 1994. № 1. С. 56–59; *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века. М.: Полит. литература, 1991. С. 230–263; *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. 586 с.; *Фуко М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Касталь, 1996. 448 с.; *Фуко М.* Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ad Marginem, 1999. 480 с.; *Ханзен-Леве А.* Мифопоэтический символизм. СПб.: Академический проект, 2003. 816 с.; *Ховардсколм Э.* Модернизм: исследование понятия в историко-философском плане // Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986. С. 458–461; *Эко У.* Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб.: Симпозиум, 2005. С. 375–376.; *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы» // Иностранная литература. 1986. № 10. С. 101–102; *Леви-Строс К.* Структура мифов // К. Леви-Строс. Структурная антропология. М., 1983. С. 183–207 и ряд других трудов-манифестов модернизма и постмодернизма.

постмодернизм и т.д.) с учетом социокультурного расслоения русского литературного процесса XX в. (*в промежутке 1917–1991 гг.*) на официальный и неофициальный (*андеграунд и русское зарубежье*) векторы развития. Утверждается, что доминантным принципом миромоделирования становится способ репрезентации художественной концепции человека и бытия, стыкующей в эстетической системе текста, в его семиотическом поле и нарративной стратегии, персонологический и онтологический уровни, реконструирующие безлично-универсальное или личностное начало литературных миропроектов.

Новизна методологической стратегии исследования связана с утверждением полифункционального миромоделирующего статуса концепции человека и бытия при художественном мироконструировании реальности и выработкой интегрального подхода к принципиально новой схеме структурирования художественных миромоделей в модернистских или постмодернистских текстах русской литературы (*акцентирующих неомифологизм и экзистенциализм как критерии поэтики*) на основе диффузии (*с учетом внутренней взаимосвязи и взаимообусловленности*) персонологического и онтологического уровней. Впервые выделено ядро миромоделирующего алгоритма, которое составляют два взаимообусловленных концепта – ИСС[27] «параллельных миров» (идентифицирующие *антропософский уровень*) и хронотоп «параллельных миров» (организующий миромоделирующую *онтологизацию*).

Продуктивность моделирующего подхода заключена в той максимальной возможности расширения диапазона исследования модели текста (образа, проблемы), которую не дает ни один «одномерный» или «мононаучный» метод исследования сам по себе. Принцип моделирования может быть разным: 1) проблемно-концептуальный – выстраивание модели в системе определенной проблемы или концепции; 2) авторское моделирование – построение модели, отражающей индивидуально-авторскую концепцию в тексте или в целом в художественной системе; 3) сравнительно-типологическое моделирование,

[27] ИСС – изменённые состояния сознания, в систему которых могут входить галлюцинации, шизоидный бред, сновидения, наркотические видения и даже смерть (танатологическое ИСС) как форма инобытия сознания.

основанное на выявлении тождества или дифференциации каких-либо модельных систем и т.д.

Наибольшую актуальность данная методология приобретает при анализе художественной картины (или модели) мира с точки зрения исследования ее базисных уровней (макромодели в призме микромоделей, ее составляющих). Каждый из концептов данной парадигмы выполняет ряд структурообразующих функций. Их систематизация и идентификация предполагают также возможность создания в рамках данной системы еще одной мини-модели. Так организуется метафикциональный принцип миромоделирования, инициирующий фрактальную архитектонику «лабиринтного мироздания» в авторских вероятностных миромоделях, варьирующихся в зависимости от гипертекстовых стратегий.

В этих условиях целостное представление можно получить лишь в ходе системно-структурного анализа всех составляющих миромодели с акцентацией на интеграции персонологических и онтологических констант авторской концепции. Таким образом, художественная концепция человека и бытия должна представлять собой *интегративную модель*, учитывающую и обобщающую философские, этические, эстетические, психологические и другие аспекты исследования художественной миромодели. В ее системе осуществляется органичное и конструктивное включение в единую аналитическую парадигму частных методов анализа интегральных принципов миромоделирования в художественном тексте: например, миросистемный анализ, лингвоспектральный, метод ретроспекции, миромоделирующий подход, онтологическая поэтика, имагология, культурфилософская герменевтика и т.д.[28]

Новизна данного исследования также заключается в следующем:

– определен принципиальный подход к интегральному исследованию художественных миромоделей с позиций целостной динамической системы литературного процесса *(с акцентом на неклассической ее парадигме, с учетом диффузии с классической)*, что позволяет с большей полнотой раскрыть внутреннюю закономерность литературного процесса XX в. и определить генезис

[28] См. подробнее: Приложение 1.

развития русского модернистского сознания и логику внутрипарадигмальной смены модернизма, авангарда и постмодернизма, понимаемых не только как художественные направления, но и как историко-литературные этапы развития, как определенный творческий метод изображения, как форма культурфилософского мышления, отличная от классического, реалистического;

– впервые выделены в целостную систему «лабиринтного мироздания»[29] и проанализированы в рамках историко-литературных модернистских субсистем «символизм», «авангард», «постмодернизм» интегративные модели «человек-бытие» с выходом на авторские антропософские и/или онтологические формулы моделей-универсалий: *homo ludens ↔ игровая модель мира; homo scribens ↔ мир как текст; homo faber ↔ мир – мировая книга; homo narrans ↔ нарративная модель мира; homo interpreter ↔ герменевтическая модель мира; homo dreamer(«сновидец») ↔ сомнологическая (онейросферическая) модель мира; homo licantropus (оборотень) ↔ оборотническая модель мира; singleton ↔ я-в-бытии (экзистенциальный человек); коллективный человек ↔ ноосферная модель мира*.

На их основе разработаны идентификационные константы онтософских моделей, позиционирующих антропософский тип героя с выраженным ИСС.

Объектом исследования являются категории «человек» и «бытие» в их антропо- и онтософском осмыслении и соотнесенности в неклассической парадигме художественности; авторские принципы и стратегии проектирования «жизненных миров» / «возможных миров», их константы и вариации.

Предмет исследования – имманентные и контекстуальные закономерности и противоречия литературного процесса XX в.; концептуальные тенденции развития неклассической парадигмы художественности; художественная антропо- и онтософия.

Материал исследования. В диссертации рассматриваются художественные и культурфилософские произведения русских прозаиков XX в. Д. Мережковского, В. Брюсова, Л. Андреева, А. Белого, Е. Замятина, А. Платонова, Д. Хармса,

---

[29] Ключевые константы мирообраза «лабиринт» соотносятся с дефиницией «паракатегория неклассической эстетики», позиционируемой В.В. Бычковым (*Бычков В.В.* Эстетика: учебник. М.: КНОРУС, 2012. С. 427–429).

В. Набокова, А. Битова, А. Кима, Т. Пулатова, Д. Гранина, Л. Петрушевской, Саши Соколова, Т. Толстой, Ю. Мамлеева, В. Пелевина, Д. Липскерова, Ч. Айтматова, Х. Исмайлова, Е. Абдуллаева (Сухбат Афлатуни), Ф. Горенштейна, В. Сорокина, Д. Глуховского, Е. Зайцева, П. Алешковского, А. Варламова и ряда других авторов, которые вписываются в контекст мировоззренческих и/или эстетических принципов неклассической парадигмы художественности, соотносятся между собой в системе «общего типологического ряда»[30] и проектируют конститутивные и/или вариативные модели «жизненных миров»/«возможных миров», репрезентирующие парадигмальные принципы миромоделирования.

Цель диссертационной работы – определить антропо- и онтософские принципы миромоделирования в русской прозе XX в., идентифицировать протоформулы и манифестарные миромодели, дать аналитическую характеристику их вариантов и проследить специфику формирования авторских трансперсональных миромоделей[31] в неклассической парадигме художественности.

Достижение главной цели диссертации осуществляется путем реализации следующих **задач исследования:**

– рассмотреть историко-литературные, мировоззренческие и эстетические «мироподобные» координаты русского модернизма и постмодернизма как художественных явлений (в дефинициях *«тип художественного сознания», «вектор развития», «направление», «историко-литературная формация»*); определить парадигмальные точки взаимопересечений в единой «парадигме художественности» (неклассической);
– исследовать процессы формирования интегральной системы художественных концепций человека и бытия, центрирующих «мироприемлющие» признаки

---

[30] *Понятие общего типологического* ряда является теоретическим осмыслением реального феномена всемирной литературы – объективно существующей (синхронно и диахронно) типологической общности многих процессов и явлений, находящихся на магистрали мирового литературного развития (Неупокоева И.Г. О понятии общего типологического ряда // Контекст – 1974. М.: Наука, 1975. С.175).

[31] **В значении** – индивидуально-авторская модель мира, обладающая не только всеми свойствами и возможностями манифестарной модели, но и дополнительными коннотациями и семиотическими смыслами.

неклассической парадигмы художественности; провести комплексный анализ текстовых миропроектов в системе моделей-манифестов и авторских вариантов в русской прозе XX в., объединенных общим критерием «художественное модернистское сознание»;

– идентифицировать систему ключевых модернистских тенденций (*нео*мифологизации и экзистенциализации), выявить условия их интерференции и обозначить миромоделирующие функции в системе «мироподобных» и «мироприемлющих» жанров;
– дать дефинитивную и аналитическую характеристику неклассических миромоделирующих протоформул, принципов проектирования «вторичной (поли)реальности»; идентифицировать знаковые, образные, смысловые составляющие их «семиотического пространства»;
– идентифицировать и систематизировать миромоделирующие константы пространственно-временно́го континуума, знаки/образы семиотического пространства, элементы/уровни субъектной организации текста в произведениях, соотносимых с «неклассической парадигмой художественности»;
– раскрыть диалектическое единство антропософских и онтософских концептов в разработке идеалистических моделей «возможных миров» (художественные утопии и антиутопии) в творчестве русских символистов, в постсимволистской прозе неореалистов;
– проследить трансформации миромоделирующих принципов в синтетической «парадигме художественности» в прозе «поколения сорокалетних», в антиутопиях (дистопиях, ретротопиях) второй половины XX в.; выявить генезис и специфику их художественного воплощения (следование канону, метаморфозы, трансформации) в постмодернистских текстах русской прозы II половины XX в. с целью идентификации эволюционных закономерностей;
– доказать единство неклассических миромоделей в русской прозе XX в. на основе повторяемости констант антропо-/онтософских универсалий и парадигматических протоформул.

Методологическую основу диссертации составляют исследования, в которых разрабатывается поэтика миромоделирования, учитывающая направленческие, жанровые, стилевые, рецептивные составляющие произведений русской литературы XX в., определяются ее метатекстовые характеристики: в частности, наиболее актуальными для нас стали труды таких авторов, как Е. Мелетинский[32], Д. Лихачев[33], В. Топоров[34], В. Жирмунский[35], Ю. Тынянов[36], О. Фрейденберг[37], Л. Силард[38], Е. Корнилова[39], М. Гаспаров[40], О. Клинг[41], Н. Богомолов[42], В. Полонский[43], А. Ханзен-Леве[44], Ю. Левин[45], Р. Якобсон[46], А. Коваленко[47], Х. Баран[48], И. Силантьев[49], А. Грякалов[50], И. Кребель[51], В. Зусева-Озкан[52], У. Далгат[53], В. Налимов, Ж. Дрогалина[54], Э. Шафранская[55], авторы

---

[32] *Мелетинский Е.М.* От мифа к литературе: Курс лекций «Теория мифа и историческая поэтика». М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2001. 170 с.; *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. 407 с.; *Мелетинский Е.М.* Миф и историческая поэтика. Избранные статьи. Воспоминания. М.: РГГУ, 2018. 695 с.
[33] *Лихачев Д.С.* Историческая поэтика русской литературы. СПб.: Алетейя, 1997. 508 с.
[34] *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: избранное. М.: Прогресс: Культура, 1995. 621 с.
[35] *Жирмунский В.* Поэтика русской поэзии. СПб.: Азбука-классика, 2001. 485 с.
[36] *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.
[37] *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
[38] *Силард Л.* Поэтика символистского романа конца XIX – начала XX вв. (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л.: ЛГУ, 1984. С. 265–284.
[39] *Корнилова Е.Н.* Мифологическое сознание и мифопоэтика западно-европейского романтизма. М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2001. 447 с.
[40] *Гаспаров М.Л.* Избранные труды. Т. 1–3. М.: Языки русской культуры, 1997; *Гаспаров М.Л.* Поэтика // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М.: Интелвак, 2003. С. 786–787.
[41] *Клинг О.А.* Влияние литературоведческого наследия русского символизма на теорию литературы 1910- х – 1920-х годов (Андрей Белый) // Филологический класс. 2018. № 1(51). С. 7–12.
[42] *Богомолов Н.А.* Вокруг «Серебряного века»: статьи и материалы. М.: НЛО, 2010. 708 с.
[43] *Полонский В.В.* Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. М.: Наука, 2008. 285 с.
[44] *Ханзен-Леве А.* Мифопоэтический символизм. СПб.: Академический проект, 2003. 816 с.
[45] *Левин Ю.И.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. 819 с.
[46] *Якобсон Р.О.* Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. 460 с.
[47] *Коваленко А.Г.* Литература и постмодернизм. М.: Изд-во РУДН, 2004. 142 с.
[48] *Баран Х.* Поэтика русской литературы начала XX века. М.: Прогресс: Универс, 1993. 367 с.
[49] *Силантьев И.В.* Поэтика мотива. М.: Языки славянской культуры, 2004. 296 с.
[50] *Грякалов А.А.* Поэтический язык: Эстетика и опыт предела // Метафизические исследования. Вып. 12. Язык. СПб., 1999. С. 9–21.
[51] *Кребель И.А.* Мифопоэтика Серебряного века: Опыт топологической рефлексии. СПб.: Алетейя, 2010. 592 с.
[52] *Зусева-Озкан В.Б.* Историческая поэтика метаромана: монография. М.: Intrada, 2014. 487 с.
[53] *Далгат У.Б.* Этнопоэтика в русской прозе 20–90 гг. XX в.: Экскурсы. М.: ИМЛИ РАН, 2004. 212 с.
[54] *Налимов В.В., Дрогалина Ж.А.* Вероятностная модель бессознательного. Бессознательное как проявление семантической вселенной // Психологический журнал. 1984. Т. 5. № 6. С. 111–122.
[55] *Шафранская Э.Ф.* Мифопоэтика прозы Тимура Пулатова: национальные образы мира. М.: URSS, 2005. 160 с.; *Шафранская Э.Ф.* Фазы колониального дискурса в русской прозе о Туркестане // Филология и

коллективной монографии «Поэтика “Доктора Живаго” в нарратологическом прочтении»[56] и другие.

Чрезвычайно важными являются также историко-литературные и общетеоретические труды культурологов и литературоведов, в которых выработана методология аналитического исследования художественных текстов (М. Бахтин, Ю. Лотман, Л. Гинзбург, Ю. Тынянов, В. Тюпа, Н. Тамарченко, С. Бройтман, В. Хализев и др.), освещены вопросы эволюционного развития литературного процесса (А. Веселовский, Н. Конрад, В. Жирмунский, И. Неупокоева, Д. Дюришин, Ю. Борев и др.), раскрыты различные аспекты становления художественного модернистского сознания (И. Смирнов, Н. Ильин, М. Липовецкий, В. Курицын, В. Заманская, Л. Колобаева), определены принципы парадигматического исследования (Ф. Соссюр, К. Леви-Стросс, Р. Барт, В. Тюпа). При разработке методологии учтены теоретические положения, выдвинутые Ю. Лотманом, Е. Мелетинским, В. Тюпой, З. Минц, В. Топоровым, Б. Успенским, И. Неупокоевой, Д. Дюришиным, Б. Кедровым, В. Хализевым, Э. Шафранской, О. Наумчик, С. Труниным и другими.

Обозначенные нами методология и подходы исследования позволяют изучить концептуальные художественные модели человека и бытия в целостном социокультурфилософском аспекте с акцентацией на интегративном, междисциплинарном использовании комплекса знаний о Человеке и Бытии, полученных такими гуманитарными науками, как философия, этика, эстетика, психология, история, социология. В качестве основного подхода к структурированию представленной синтетической методологической системы исследования выбран принцип соотнесенности контекстуального (*внешнего*) и имманентного (*внутреннего*) типов анализа художественных произведений с учетом специфики неклассической парадигмы художественности.

культура. 2017. № 2(48). С. 218–224; *Шафранская Э.Ф.* Современная русская проза: Мифопоэтический ракурс: Учеб. пособие. М.: ЛЕНАНД, 2014. 211 с.

[56] Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении: Коллективная монография. М.: Intrada, 2014. 512 с.

Методы исследования. При построении методологической стратегии диссертационного исследования используются принципы *интегрального литературоведения*, методы комплексного анализа, а также:

– сравнительно-исторический метод анализа источников, характеризующих степень взаимодействия культуры, литературы и философии с учетом контекста их типологических схождений и расхождений;
– герменевтический метод аналитико-интерпретативного анализа существующих трактовок категорий «художественное сознание», «парадигма художественности», «концепция человека и бытия», «миф»/«неомиф» в системе гуманитарного знания в целом и филологической науки в частности;
– структурно-семиотический метод, в рамках которого актуализированы принципы мотивного анализа (при рассмотрении устойчивых архетипических структур, мифологических мотивов) и методика интертекстуального исследования (при анализе эстетического шифра антропологических и онтологических «культурных кодов» в текстовых полях художественных произведений).

В работе применяются также принципы контекстно-герменевтического анализа (В. Заманская), мифопоэтического анализа, сравнительной нарратологии (В. Тюпа), интертекстуального анализа, «лингвоспектрального анализа» (Б. Ларин), а также методология «этико-психологического параллелизма» (Л. Гинзбург), миросистемного анализа (И. Валлерстайн), принципы моделирующего подхода, рецептивный анализ, приемы семанализа (Ю. Кристева) и имагологии.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Опыт русской прозы XX в. рассматривается нами в ситуации полилога различных типов художественного сознания, обусловленного принципом параллельного развития модернизма и реализма (в условиях парадигмальной диффузии). Логику и динамику развития литературного процесса XX столетия концептуально определяет появившийся на рубеже XIX–XX вв. и претерпевший в течение эпохи эволюцию новый тип художественного сознания,

противопоставленный классическому (*миметическому*) – модернистский (*антимиметический*). Наиболее полно реализованный в художественном неклассическом подходе к решению проблемы Человека и Бытия, полипарадигмальный по своему содержанию, он организует неклассическую парадигму художественности.

2. Системный анализ неклассической картины мира, продуцирующей антропософские и онтософские концепции и интер/гипертекстовые принципы миромоделирования, позволит не только идентифицировать роль модернизма, авангарда и постмодернизма в истории русской литературы XX в., но и определить динамику развития реального «нетеневого» литературного процесса эпохи.

3. Специфика модернистского художественного сознания (включающего в свою макропарадигму авангардное, экзистенциальное, постмодернистское и иные типы неклассического (*антимиметического*) сознания) диктует условия для формирования жанровой и мировоззренческой системы неклассической русской прозы XX в. и выявляется в ракурсе концептов биноминальных миромоделей-универсалий, авторских трансперсональных вариантов, их антропософских и онтологических констант, структурирующих «вторичную (поли)реальность», мироподобные модели «жизненных миров»/«возможных миров» как «аналогов целостного бытия» (В. Хализев).

4. Генезис русского постмодернизма восходит не только к модернизму, но и к русскому классическому художественному сознанию; постмодернизм соотносится с модернизмом в антимиметической мировоззренческой концепции, организованной в ракурсе протоформул «мир как сознание» / «мир как текст», в эстетической системе поэтики «лабиринтного мироздания», (нео)мифомоделирования, «экзистенциальной ситуации», определяется дифференцированными соотношениями концептов «хаосмос» и «космогенез».

5. Проектирование и реконструкция художественных миромоделей в неклассической парадигме художественности осуществляются на основе внутренней взаимосвязи и взаимообусловленности персонологического (модусы категории «человек») и онтологического (модусы категории «бытие») уровней,

которые семиотически связаны с авторскими антропософскими и онтософскими идеями и концептами. Это позволяет выделить соответственно антропософский концепт – герой с ИСС (*homo ludens, homo scribens, homo faber, homo narrans, homo interpreter, homo dreamer(сновидец), homo licantropus (оборотень), singleton (экзистенциальный человек), коллективный человек*) и онтологический – хронотопы «жизненных миров» / «возможных миров» (*игровая модель мира, мир как текст, мир как мировая книга, нарративная модель мира, герменевтическая модель мира, сомнологическая (онейросферическая) модель мира, оборотническая модель мира, я-в-бытии / бытие-во-мне, ноосферная модель мира*).

6. Альтернативой реалистической социально детерминированной картины мира у модернистов XX в. (символистов, экзистенциалистов, «высоких модернистов» и т.д.) становится образ «иного» мира (идентичного «вторичной реальности»), моделируемый как «(нео)мифомир» посредством символов, мифологем, мотифем и т.д.; в авангарде и постмодернизме – модель «возможных» миров (различные формы сверхреальностей) с акцентацией на интер/гипертекстуальных кодах «культурологического» бытия *(«мир как текст» реконструируется в эстетический шифр «культура как мир» или «(пост)книжный мир»)*.

7. «Возможные миры» могут продуцировать также множественные варианты «мысленных миров» и телесные миры «превращенной формы», которые связаны условиями полилога и структурируются по принципам искаженных миров. Искажение как способ проектирования «возможного мира» в системе «сознательной пространственности»[57] и определяет стратегию фрактального конструирования «лабиринтного мироздания».

8. Метафикциональность как миромоделирующий и жанрообразующий концентр неклассического миро-текстообразования организует особые гетерогенные взаимоотношения между автором, читателем и героями в постмодернистском нарративе.

---

[57] Под «сознательной пространственностью» мы понимаем тезис «сознание как измерение временной пространственности». Таким образом, сознание обретает функцию художественного способа моделирования фрактального пространственно-временного континуума «мир как сознание».

9. Гипертекст как миромоделирующая стратегия десемантизирует и декодирует классическую схему трехмерного мира, инициирует ее трансформацию в гиперреалистическую модель «множественных миров», варьирующуюся в локусы «жизненных миров» и «возможных миров».

10. Референция как способ контекстуализации «мироподобного» семиотического пространства создает интенцию для интериоризации и экстериоризации миромоделирующих претекстов, организуя единое поле «культурной памяти» для классического и неклассического миромоделирования.

Теоретическая значимость диссертации заключается в том, что в ней представлено новое направление в исследовании эволюционно значимых мировоззренческих и направленческих координат модернистского художественного сознания, дана идентификация неклассических миромоделирующих стратегий в контексте интегрального литературоведения. Полученные результаты могут способствовать выработке новых подходов в создании истории русской литературы XX в. и теории комплексного междисциплинарного исследования принципов миромоделирования как новационной методики изучения литературного процесса[58]. *Теоретическая значимость* обусловлена созданием новой методологии анализа, систематизацией «модернистского» категориального аппарата, определением нового ракурса «художественной парадигмы» литературного процесса XX в., установлением основных параметров модернистской и постмодернистской модели мира, конкретизацией понятий «романное мышление» и «художественное сознание».

Практическая значимость диссертации обусловлена возможностью использовать как исследование в целом, так и отдельные его разделы при чтении курсов по истории русской литературы XX в., на спецкурсах и спецсеминарах, как дополнительный материал для студентов и магистрантов филологических факультетов при написании рефератов, курсовых работ, других научных

[58] Это стало возможным благодаря тому, что представленная диссертационная работа исследует историко-художественные и теоретико-литературные аспекты моделей человека и бытия и принципы их миромоделирования в русском литературном процессе XX века в методологической системе интегрального литературоведения.

исследований. Настоящее диссертационное исследование может быть включено в научно-исследовательскую парадигму «Неклассическая парадигма художественности и русский литературный процесс XX века». Результаты работы могут быть введены в метапредметные и междисциплинарные модули исследования картины мира XX в.

Практические результаты исследования заключаются в следующем:

– разработана научно-исследовательская парадигма «Художественная модель Человека и Бытия в модернистском сознании XX века», которая определяется в интегральной системе культурфилософских и художественных «персонологических» и «онтологических» иерархий;
– идентифицированы доминантные принципы миромоделирования, выделены манифестарные миромоделирующие протоформулы «мир как сознание» / «мир как текст» и аналитически описаны репродуцируемые в системе их установок и координат авторские миромодели, формирующие матрицу «неклассической парадигмы художественности»;
– выявлены ключевые неклассические антропософские и онтософские концепции в художественном пространстве русской прозы XX в.;
– определены уровни интерференции двух доминантных тенденций, соотносимых с модернистским типом художественного сознания – *экзистенциализация и неомифологизация;*
– определены доминантные методологические механизмы интегрального литературоведения, составившего основу для аналитического исследования тематического симбиоза «человек и бытие», в рамках которого продуцируется система доминантных моделей «жизненных миров» и «возможных миров».

Достоверность полученных результатов основана на результатах тщательного анализа как источников, так и научных исследований по проблеме диссертационной работы, при котором использовались как традиционные, так и современные подходы к изучению художественного текста и литературного процесса; на обобщении широкого круга художественных, историко-литературных и теоретических трудов; обеспечивается методологией интегрального анализа

русской прозы XX в. в контексте системы «неклассическая парадигма художественности» с привлечением контекстуальной фоновой традиции, позволившей выявить общие и индивидуальные культурфилософские закономерности формирования русской миромоделирующей практики; логикой развития анализа по схеме «теория/практика», позволившей создать аналитическую базу доказательств по всем ключевым научным положениям, выдвигаемым на защиту, и соответственно построением интегральной схемы «Художественные модели человека и бытия», составившей основу для научно-теоретического и практического доказательства исследовательских положений; научно-теоретической и методологической обоснованностью концептуальных положений проводимого научного исследования проблемы формирования особой оригинальной концепции человека и бытия в русском модернистском сознании XX в. Содержание работы прошло обсуждение и апробацию на конференциях и семинарах различного уровня.

Апробация работы. Основные положения работы изложены в 76 научных публикациях, включая монографию «Художественные модели бытия в литературе XX века», в научных статьях в журналах, 18 из которых входят в базу данных ВАК РФ, а также прошли апробацию на научных семинарах и конференциях всероссийского и международного уровней: «Развитие жанра романа в последней трети XX века» (Ташкент, 2007); «Виноградовские чтения в Республике Узбекистан» (Ташкент, 2006–2020); «Русский язык в коммуникативном пространстве современного мира» (Москва, 2009–2011); «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие» (Москва–Ярославль, 2009); «Человек и общество: проблемы взаимодействия» (Саратов, 2010); «Булгаковские чтения» (Бухара, 2011); Панковские чтения «Русская литература за рубежом» (Москва, 2011); «Традиционные и инновационные подходы к преподаванию филологических дисциплин в поликультурном коммуникативном пространстве» (Саранск, 2013); «Надькинские чтения: Гуманитарные науки и стратегии образования: пути интеграции» (Саранск, 2013); «Русская словесность в мировом культурном контексте» (Москва, Фонд Достоевского, 2012, 2014); «Русский язык и

русская литература в мировом культурном пространстве. Ценности и смыслы» (Москва, 2014); «Церковь, государство и общество в истории России и православных стран: религия, наука и образование» (Владимир, 2016–2020); «Грехневские чтения: Литературное произведение в системе контекстов» (Н. Новгород, 2016, 2018); XIV Международные научные чтения памяти Н.Ф. Федорова (Москва, 2016); «Художественный текст и культура: Литературовед в современной культуре: личность, слово, общество» (Владимир, 2017); «Эстетика и эстетическое образование в процессе трансформации современной культуры» (Владимир–Суздаль, 2018); «Бестиарий антитез (RES ET VERBA–7)» (Москва, 2018); «Genius loci в литературе, искусстве, культуре (Москва, 2018); «Разговоры о множестве миров Антиоха Кантемира» (Москва, 2018); «Бестиарий как ars combinatorica (RES et VERBA–8)» (Москва, 2019); «Даниил Гранин и его время» (Москва, 2019); «Бестиарий ненависти» (RES et VERBA–9) (Москва, 2020); «Иудаика в системе современного образования» (Москва, 2020); «Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI вв.» (Н. Новгород, 2020); «Журналистика в 2020 году: творчество, профессия, индустрия» (Москва, 2021) и т.д.

Соответствие содержания диссертации паспорту специальности, по которой она рекомендуется к защите. Диссертация соответствует научной специальности 10.01.01 - «Русская литература» и выполнена в соответствии с

- формулой паспорта специальности, так как в диссертации рассматриваются вопросы «истории русской литературы XI – XX (XXI) веков, изучения сущности и особенностей творчества русских писателей, их художественных открытий, продолжения ими национальных традиций и достижений мировой литературы; осмысления развития жанров, стилей, течений, направлений в художественном словесном творчестве и его связей с протекающей рядом литературной деятельностью (литературная критика, письма, дневники, записные книжки, мемуары и т.п.); изучение динамики литературного творчества»;
- областями исследования паспорта специальности, в частности: п. 4 – история русской литературы XX – XXI веков; п. 8 – творческая лаборатория писателя, индивидуально-психологические особенности личности и ее

преломлений в художественном творчестве; п. 9 – индивидуально-писательские и типологические выражения жанровостилевых особенностей в их историческом развитии.

Структура и объем диссертации обусловлены целью и задачами исследования, состоянием изученности проблемы на данном этапе литературоведческой науки. Диссертация включает введение, пять глав с параграфами и разделами, заключение, библиографию, насчитывающую 535 позиций, приложение.

ГЛАВА 1. ЛОГИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ XX ВЕКА

Любые сдвиги в литературе, а особенно эволюционно значимые (*провоцирующие «антропологический поворот», «эстетический взрыв», изменение логики парадигмального развития*), всегда связаны с общим социокультурным сдвигом, который напрямую зависит от общественно-исторической ситуации «эпохи кризиса». Реконструкция культурной сферы в условиях «ценностного переосмысления» идейно-мировоззренческих критериев развития, как правило, чревата экспериментами и эстетического порядка, реализующими попытку восстановить утраченную в кризисном пространстве цельность, но уже в иных условиях духовно-культурного и социального бытия. Этот процесс провоцирует становление принципиально иной парадигмы культурфилософских воззрений, определяющих не только тип художественного сознания, но и ментальность эпохи в целом. Таким образом, логика художественного развития определяется эволюционной сменой как эстетической, так и этико-философской парадигмы. Не случайно А.Ф. Лосев в одной из своих ранних работ «Русская философия» (1918), определяя русскую методологическую специфику философствования, особо подчеркнул ее связь с художественными и мистическими типами сознания, отметив характерную «синтетическую религиозную целостность» (Н. Бердяев) изначальной экзистенциальности. Исходя из этого, можно говорить о том, что эстетическая эволюция художественной системы обусловлена ее смысловой эволюцией.

Если брать для анализа литературную ситуацию XX столетия в призме историко-культурного измерения от первого «стыка эпох» (*рубеж XIX–XX вв.*) до второго (*рубеж XX–XXI вв.*), то вполне закономерно утверждать целостность литературного процесса как парадигмы, динамично и поступательно эволюционирующей в системе единого эпохального социокультурного пространства. Логика взаимосвязи в ней двух микросистем – *социально-исторической и собственно литературной* – построена на принципах «двойной

морали», проявляющейся в социокультурной диффузии (одновременном проникновении друг в друга и глубинной взаимообусловленности социальных и культурных тенденций развития). Г.Л. Нефагина, пытаясь установить параллели развития литературы и социокультурной ситуации в XX в., определяет этот процесс так: «Литература, развиваясь по своим внутренним законам, все же не может не зависеть от общественно-политической обстановки. Во всяком случае, совершенно очевидно, что нынешнее состояние русской литературы, хотя и подготавливалось предшествующим десятилетием ее имманентного развития, вызвано, прежде всего, теми изменениями, которые произошли в обществе»[59].

И хотя сказано это по поводу 80–90-х гг. XX в., но применимо как метатеория для всего русского литературного процесса XX столетия, эволюционная движущая сила которого обусловлена глубокой взаимозависимостью закономерностей имманентного развития и социально-политической ситуации (*обуславливающих социально-культурные причины «застойных циклов» и «культурных оттепелей»*). Исходя из этого, можно говорить о том, что «кризисность» социально-политической ситуации (*как аспекта контекстуального уровня*) напрямую детерминирует и одновременно отражает «кризисность» литературного развития (*в рамках одного «имманентного» этапа*). Точкой пересечения становится культура – как одновременный феномен социума и феномен искусства. Так, словенский ученый А. Сказа выдвигает концепцию гуманистической глобализации, которая «исходит из убеждения, что основой действительных, качественно новых изменений, разрешающих накопившиеся роковые проблемы глобального мира, может быть только культура»[60].

На наш взгляд, взаимоотношения двух макроиерархий человеческого бытия – *социально-исторической и культурной* – определяются принципом зеркального отражения, разграничивающего формально (т.е. *институционально*), но объединяющего содержательно (*в системе концептуальных миромоделей развития*) взаимообуславливаемые уровни эпохального сознания мира (*в*

---

[59] *Нефагина Г.Л.* Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века. Минск, 1997. С. 7.
[60] *Сказа А.* Культурология и преподавание русской литературы за рубежом в состоянии глобализации // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2002. № 4. С. 135–136.

определенных синхронных срезах своего эволюционного развития онтологический и антропологический уровни). Логика проста: всплески исторических *поворотов* спродуцированы социально-общественным *взрывом* того или иного плана. Образующаяся вследствие этого «кризисно-катастрофическая ситуация» несет изменения (*революционное или эволюционное*) в бытийно-личностное сознание мира (*нации, народа, страны*) в целом и каждого-одного человека. Катарсические переосмысления ценностных трансформаций в социокультурном пространстве определяют специфику переходных этапов-сломов и сдвигов уже в художественно-мировоззренческом сознании. Однако при анализе литературного процесса нельзя списывать со счетов и тот фактор, что кризисное и экспериментальное состояние литературы может нести и хаосогенные разрушительные тенденции, часто предопределяющие тупиковую ситуацию для ряда новых эстетических трендов. Практически все модернистские течения начала века попадали в той или иной степени в подобную ситуацию и объявляли о своем кризисе/конце (символизм, акмеизм, футуризм…). Но при этом происходящая в процессе культурологического переосмысления переоценка макроиерархических ценностей предопределяет уже и в общественном сознании эволюционно значимые социально-политические преобразования.

Модернистский тип художественного сознания, сформированный в мировой культуре рубежа XIX–XX вв. как социокультурная реакция на глобальный политико-мировоззренческий кризис эпохи, привел не только к принципиальному изменению литературной парадигмы, основанной на логике параллельного со-развития классической линии (*классицизм, романтизм, реализм*) и неклассической парадигмы (*модернизм во всей сумме своих художественных инвариантов, авангардизм, постмодернизм*), но и к смещению историко-общественных градаций эпохи «дегуманизации искусства» (Х. Ортега-и-Гассет). «Текстовая» реальность приобретает качественно новую функцию – дихотомическую[61], которая, с одной стороны, отражает реальность-действительность, с другой, проектируя разные

[61] Дихотомия – деление объёма понятия на две взаимоисключающие части, полностью исчерпывающие объём данного понятия.

варианты сохудожественной инореальности *(текст – сознание, текст – инобытие, текст – интуиция, мир как текст, хаосмос* и т.д.), влияет на становление новой действительности. Процесс этот охватывает период с конца XIX в. по настоящее время, но только к концу XX в. мы смогли идентифицировать художественную форму «новой действительности» (*диффузную* по качеству), сформированную под влиянием логики параллельного со-развития реализма и модернизма – *полилогически множественная реальность* (полиреальность[62], в нашем определении). Однако, по мнению Т. Венедиктовой, «"критерии литературности" сегодняшнее литературоведение склонно, конечно, представлять отнюдь не универсальными, а исторически и культурно изменчивыми. Но отмеченная Грином (и трактуемая им в преимущественно негативном ключе) зависимость литературного дискурса от общекультурного и "медийного" окружения не вызывает сомнений и требует обсуждения»[63].

Понятие художественной полиреальности как единицы литературного процесса и категориального «критерия литературности» в «диалогизированных» условиях социокультурного пространства XX в. приобретает особую актуальность в силу концептуальности идеи сосуществования множественных векторов (*линий, направлений, моделей, интерпретаций и т.д.*) в принципах неоппозиционной параллельности. Во многом данная концепция восходит к теории А. Белого, считающего, что в едином культурологическом поле, определяемом концептом «культурная память», снимается антиномическая противопоставленность не только между реализмом и модернизмом, но и между разными уровнями социально-культурного и научного со-знания, поскольку культура – это «особого рода связь между знанием и творчеством, философией и эстетикой, религией и наукой»[64].

---

[62] Введённый нами в работу термин «полиреальность» идентифицирует пространственную множественность (первая реальность, вторая реальность, виртуальное пространство, сознательная пространственность) и синтезированность разных форм художественной реальности (внутреннее сознание, текстовая реальность, подсознание, действительность внешняя и т.д.) в их равноценном и равноправном сосуществовании.

[63] *Венедиктова Т.* Республика писем: Институт литературы и реалии Нового Света // Новое литературное обозрение. 2002. № 57. С. 25.

[64] *Белый А.* Проблема культуры // Slavische Propyläen. Band 62. München, Wilhelm Fink Verlag, 1969. S. 7.

Таким образом, высвечивается механизм цепного влияния культуры на социально-историческую эволюцию, обуславливаемую через «сотворческие» иерархические линии (*определенные А. Белым в единую систему*) культурной памятью*: (стимул)* социально-исторический кризис рождает катарсически-катастрофическое осмысление в культуре *(реакция),* которое провоцирует уже новый виток переоцененного кризисного мироощущения в обществе, изменяющего историю эпохального духа – так культурная реакция приобретает функцию стимула социального скачка, который, в свою очередь, логически включает в действие новый механизм «реакция – стимул». *Этим и определяется генезис, логика и динамика эволюционного развития социокультурной ситуации в целом.* Но если количественное движение обеспечивается непрерывностью формулы «стимул – реакция», то качественное изменение происходит за счет логики тождественной бинарности «осмысление – переоценка».

Подобный ассоциативный механизм определяет и специфику литературной изменчивости. Трансформация эстетических норм художественности в процессе социально-этико-философского «переосмысления – переоценки» обеспечивает смысловую эволюцию концептуально-направленческих парадигм художественного сознания. В этом случае, если апеллировать понятиями диалектической логики, определяющей эволюционный процесс диалектического развития в форме триады «тезис – антитезис – синтез»[65], эволюция основных форм художественного сознания (*реализм* – тезис, *модернизм* – антитезис) закономерно перетекает в синтез – как условия истинной диалектики литературного процесса. На наш взгляд, этот принцип трехмерной законченной трансформации всегда был движущей силой литературного развития. В дилемму «тезис – антитезис» укладываются все направленческие эпохи: «классицизм – сентиментализм», «классицизм – барокко», «сентиментализм – романтизм», «романтизм – реализм», «реализм – модернизм» (в вариантах *«реализм – символизм», «реализм – экзистенциализм», «реализм – постмодернизм»* и т.д.). В определенных условиях «поворота» социокультурной ситуации, на стыке направленческих эпох,

[65] Краткий словарь по логике / Под. ред. Д.П. Горского. М.: Просвещение, 1991. С. 16.

происходит с и н т е з тезисных и антитезисных моделей художественных концепций. Этот момент определяет эволюционную грань между литературными эпохами – этапную для художественного процесса[66], что составляет механизм развития истории литературы. *Это и есть аксиома логики и генезиса литературного процесса.*

Более того, мы считаем, что микровариации данной триады «Т – А – С» определяют и диалектику имманентного развития ряда художественных направлений. Наиболее наглядно это прослеживается в реалистической и модернистской парадигмах. К примеру, тезисно-антитезисное развитие цепочки «мифологический реализм античности – реализм эпохи Возрождения – просветительский реализм – критический реализм – социалистический реализм – неореализм – постреализм» не только определяет законы динамики художественного реалистического процесса, но и позволяет создать с и н т е т и ч е с к и й категориальный аппарат *реализма* как целостного классического вектора развития литературного процесса (мирового, надэпохального). И только с и н т е з выявляет ролевую систему функций реализма – творческого метода, внутреннего и внешнего фактора становления литературной системы, художественного направления, художественной концепции, формы художественно-мировоззренческого мышления. Системность, взаимосвязанность и взаимообусловленность функций определяют причинно-следственную детерминированность направленческих вариантов в едином художественном пространстве реалистической эстетики, являющейся исторической тенденцией для взаимодействия и с и н т е з а эстетических и этико-философских вариаций в целостную реалистическую парадигму.

Модернистская линия развития литературы, укладываясь в своих основных парадигмах развития в ту же диалектическую триаду «Т – А – С», имеет некоторую алогичную парадигмальную специфику более усложненной фрактальной системы: 1) **собственно модернизм**, 2) **авангард** и 3) **постмодернизм**. Все эти три

---

[66] Мы опираемся на теорию Ю. Борева, синонимизирующего понятия «художественный процесс» и «литературный процесс» (*Борев Ю.* Эстетика. М.: Полит. литература, 1988. С. 496).

субсистемы обладают собственным набором концептуальных вариантов: 1) *«символизм (старший и младший) – акмеизм – импрессионизм – сюрреализм – экзистенциализм»*; 2) *«футуризм – поп-арт – абсурдизм – соц-арт»*; 3) *«диффузный – анонимный постмодернизм» (термины Лиотара)*. Данная неклассическая парадигма развивается в рамках взаимоотношений триады «Т – А – С» и многопланово сосуществует в едином поле **«модернистского художественного сознания»**, целостность которого обеспечивается понятийно тождественным реализму комплексом функций (*метод, фактор, направление, концепция, мышление, тенденция*), формирующих самостоятельную эстетическую и этико-философскую концепцию.

1.1. Концептуальная роль художественного модернистского сознания в смене литературной парадигмы XX столетия: эстетические и этико-философские аспекты

Историческое развитие той или иной национальной литературной модели предполагает создание определенной системы тенденций и явлений, обуславливающих контекстуально и имманентно ее становление и эволюционную динамику. Определяя литературную форму как «развивающуюся систему», Ю. Борев подчеркивал, что «развитие художественного процесса социально обусловлено и имеет внутренние закономерности. Взаимодействие внешних (социальных) и внутренних (художественные традиции, художественный мыслительный материал) факторов и формирует художественный процесс. Мир, процесс, искусство – художественный процесс, в котором преломляются изменения реальности»[67].

Таким образом, смена литературной парадигмы, знаменующей поэтапный эволюционный скачок в художественном процессе, определяется двухуровневым преломлением реальности[68] – мировоззренческим в действительной жизни

[67] Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. С. 6.
[68] В данном случае под «реальностью» мы имеем в виду категорию социокультурного плана.

(*обусловленным трансформацией этико-философской системы категорий*) и эстетическим (*реализующимся видоизменением текстовых иерархий в поэтике художественных направлений*).

А поскольку художественное направление является функциональным категориальным эквивалентом литературного процесса, то оно логично перемоделирует в свое микрополе данное двухуровневое преломление реальности, закрепляя равенство правового соотношения этико-философской и художественно-эстетической иерархий как концептуально определяющих внутреннюю содержательную суть и самостоятельность н а п р а в л е н и я .

Первичное, социальное изменение действительности прерогативно предопределяет творческое преломление художественной эстетики в призме литературного (в первую очередь, авторского текстового) поля. Литературная реакция на социальные изменения воплощается в попытке объяснения его причин через художественные миропроекты с провиденциальными «пророчествами» их последствий в будущем социопространстве жизни (детерминирующими становление утопического и антиутопического модусов художественности). Таким образом, взаимодействие социального и культурно-литературного определяется двумя факторами: 1) социальная действительность эстетически моделирует «настоящую» художественную направленческую концепцию («текстовое» бытие) и 2) сложившееся литературно-эстетическое направление предвидит и создает будущую модель «возможного мира» (в жанровом аспекте это воплощается в формах литературных неомифов, утопий, антиутопий). Особенно ярко это проявляет себя в XX в., формирующем определенные социально-культурологические типы «экзистенциального» (В. Заманская) и «масс-медийного» (Х. Ортега-и-Гассет) сознания, в корне изменяющих взаимоотношение в эстетическом полилоге категорий «реальность – человек – текст».

Нельзя в этой связи не согласиться с авторами современной теории литературного процесса, считающими, что его развитие «социально обусловлено, однако определяется внутренними движущими силами – **противоречиями художественного сознания** *(*выделено нами. – *Г.Г*). По отношению к

художественному развитию реальность является внешним фактором. Противоречия же самого искусства, его традиции, собственно художественные взаимодействия составляют внутренние факторы художественного развития»[69].

Таким образом, сделан важный шаг в определении одного из важнейших концептуальных критериев движущей силы литературного процесса – неразрывная целостность двух планов художественного развития – **внутреннего, имманентного** (*эстетического*) и **внешнего контекстуального** (*политического, исторического и социального*). И специфика их иерархического соотношения определяет качественную характеристику формируемого в процессуальной динамике этапов литературного развития типа художественного сознания, моделирующего направленческую систему и концептуальную базу новой литературной эпохи, обладающей, как правило, характерологической доминантой «маргинальность» (в момент становления). Дальнейшее развитие художественной парадигмы предполагает внутреннее укрепление эстетической системы, основанной на диалектической логике развития внутринаправленческих структур (определяемых типом художественного сознания).

Таким образом, в выявлении специфики литературного процесса XX в. особую роль приобретает понятие «художественное сознание», которое в силу своего содержательного синтетизма (*категория* ***«сознание»*** *включает в себя психологический, мировоззренческий, персонологический, творческо-эстетический уровни*) позволяет рассматривать литературу как динамическую макросистему различных уровней и типов эпохальной ментальности («духа века»). Если использовать категорию «художественное сознание» в качестве «генетического кода» для выявления связи литературного процесса и онтологического сознания[70] эпохи, то вполне становится объяснимой теория взаимообусловленности литературно-эстетической, общественной и философско-

---

[69] Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс. М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2001. С. 7.

[70] Микросистема «художественное сознание» рассматривается как одна из иерархических структур макросистемы «онтологическое сознание». Однако в других культурологических ситуациях «художественное сознание» может быть представлено как макросистема (например, по отношению к вариантам «экзистенциальное сознание», «трансперсональное сознание», «мифологическое сознание» и т.д.)

этической доминант социокультурной ситуации исторического среза эпохи. Учитывая многозначность системы «онтологическое сознание», определяющее специфику становления и развития внутренних микросистем, «художественное сознание», являясь одной из таковых, обладает структурным набором своих имманентных элементов. По отношению к ним «художественное сознание» выступает тоже в роли локальной макросистемы, образующей собственную схему взаимоотношений микросистем – эквивалентов концептуальных направленческих типов, в которых, по мнению В.В. Заманской, и заключена реальная движущая сила, являющаяся условием эволюционной динамики литературного развития: «…Тип художественного сознания – это категория, единица и мера литературного процесса»[71]. По мнению исследователя, категория *художественное сознание* функционально выступает как альтернативная категории *художественный метод*: «Метод “прикреплял” собственные модификации к определенным литературным направлениям, бескомпромиссно возводя барьеры между литературными эпохами, критерии дифференциации которых не были свободны от ориентации на факторы внелитературные – этапы общественной борьбы, динамику классовых битв, социальную иерархию писателей по их взаимоотношениям с правящими партиями и господствующими классами. Категория *тип художественного сознания* позволяет увидеть литературный процесс как единый, диалектичный и неподвластный политическим, историческим, идеологическим границам, благодаря чему история литературы возвращается в органичные для нее координаты места и времени... в лоно единого культурного диалога разных национальностей в одном временном разрезе»[72].

И мы, вслед за Заманской, считаем, что многоплановое выявление объема «художественное сознание» (определение его дефиниции, систематизация функциональных и структурообразующих пластов, парадигматическая организация контекстуальных составляющих применительно к имманентной и контекстуальной категориальной специфике) позволит не только прояснить и

---

[71] *Заманская В.В.* Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: Учеб. пособие. М.: Флинта; Наука, 2002. С. 19.
[72] Там же. С. 18.

дефинировать современный литературоведческий категориальный и методологический аппарат, привести к общему знаменателю терминологическую систему, но и дать, наконец, историко-литературный анализ литературы XX столетия, соотнеся между собой всю направленческую базу разноуровневых художественных миромоделей, которые по теории Ю. Борева, определяют литературные концепции, являющиеся направленческими инвариантами[73].

Сложность терминологической дифференциации понятия «эстетическое сознание»[74] объясняется качественно неспецифическим определением в нашем случае психологического (в какой-то мере, сугубо психического) критерия «сознание», являющегося инструментом познания человека (личностное сознание): «Эстетическое сознание, таким образом, обуславливает и включает в себя художественное сознание, которое объективирует в себе как процесс сознания, так и восприятия ценностей искусства. Оно имеет основы в психофизической и социальной природе человека… Эстетическое сознание по своему составу и структуре представляет как бы подымающуюся вверх лестницу. Образующие его части: эстетические эмоции, чувства, восприятия, вкусы, потребности, идеалы, взгляды, категории и теории – между собой взаимосвязаны и взаимозависимы»[75].

Эстетическое сознание определяет специфику многосторонних взаимоотношений человека и действительности, и шире – бытия в системе эстетических категорий. На наш взгляд, художественное сознание, включающее в себя, в силу своей понятийной специфики, не только эстетический уровень, но и мировоззренческий, определяет более широкий спектр отношения человека к онтологической объективности, которая объемнее и многограннее эстетической субъективности. Особенно наглядно это демонстрируется в неклассической (нереалистической) парадигматической системе, когда реальность текста не просто уравнивается в своих правах с действительностью, а даже приобретает качество

---

[73] *Борев Ю.* Эстетика. М.: Полит. литература, 1988. С. 358–361.
[74] Мы идентифицируем понятие «эстетическое сознание» с понятием «художественное сознание» в случае необходимости подчеркнуть собственно-литературную (поэтическую) природу.
[75] Краткий словарь по эстетике // Под ред. М.Ф. Овсянникова. М.: Просвещение, 1983. С. 154.

приоритетности в основных гносеологических аспектах (***познание*** человека и бытия, «реальностных» констант мира, тайн сознания и т.д.).

Специфика и отличительная черта художественного сознания заключена в том, что взаимодействие человека и объективной действительности переживается, оценивается и осмысливается не только в пространстве психологического и эстетического сознания «Я», но и в процессе творческого рождения текстового «Я», обладающего определенной долей сознательно-субъективной самостоятельности. Именно этот аспект художественного сознания стал толчком к категориальному пересмотру в XX веке понятий «автор», «герой», «текст». В результате в литературоведческий аппарат включены такие термины как «автор-герой», «смерть автора», «авторское сознание текста», «мир как текст», констатирующие существование собственно текстового сознания, имеющего свою локальную систему функций и структур, регулирующих процесс взаимодействия «человека», «объективной реальности» и «художественной реальности». Именно поэтому В.В. Заманская подчеркивает значимость «художественного сознания» не только в динамике литературного процесса, но и в идентификации истории литературы: «Новая история русской литературы XX в. состоится лишь тогда, когда мы прочтем ее в контекстах литературы, философии, культурологии, различных видов искусства, – и все контексты придут в движение, отразятся один в другом… И чем глубже мы будем вчитываться в «потаенные» прежде страницы истории русской литературы, тем более актуальным окажутся вопросы о системном определении эстетического сознания.

Литература XX века – это система доминант (типов) сознания (экзистенциальное, диалогическое, религиозное, мифологическое, политизированное и др.), которые находят воплощение в индивидуальном образном мышлении писателей, в стилевой структуре их произведений»[76].

Таким образом, Заманская не просто определяет категорию «сознание» в качестве литературной единицы, но и постулирует ее психологическую

---

[76] *Заманская В.В.* Экзистенциальный тип художественного сознания в XX веке // Наука о литературе в XX веке: (История, методология, литературный процесс): Сб. ст. М.: ИНИОН РАН, 2001. С. 155.

воплощенность в категории «автор» и эстетическую, стилевую локализованность в текстовой художественности. Категории «автор» и «текст» конструируют в своих основных параметрах модусы художественного сознания. На наш взгляд, по этому критерию (*доминанты художественного сознания*) и необходимо атрибутировать концептуально-направленческую принадлежность и хара́ктерность того или иного писателя и его произведения. Воспользовавшись терминологией В. Ерофеева[77], можно сказать, что «эстетическая объективность» текста в этом случае восполняет знаковую психологическую функцию со-знания (*сотворчество знаний*, по Декарту), вбирающего в свое означающее содержание «эстетическую субъективность» авторского мироощущения, формирующего *самосознание* текста.

Образ автора определяет в этом случае и внутреннее самосознание общего художественного пространства эпохи. Примечательно, что и теоретики целостного лингвистического анализа художественного текста (А. Потебня, В. Виноградов, Б. Ларин) доминантой языкового текстового сознания определяют категорию «образ автора». Возможно, базируясь на таком понимании функциональной роли «образа автора», фактически воплощающего самосознание писателя, ряд исследователей-литературоведов[78] в качестве «категории, меры и единицы литературного процесса» выдвигают понятие *«личность писателя»,* обеспечивающее процессуальную литературную эволюцию в рамках «гравитационного поля» художественных взаимосвязей.

Ю. Борев так определяет их механизм: «Подобное художественное взаимодействие выражается не в непосредственном влиянии творчества великого предшественника на того или иного представителя последующих поколений художников, а в создании своеобразного творческого поля, в сферу воздействия которого они попадают»[79]. Но при этом отмечает, что данный подход, как и два других (1. теория «единого потока» литературный процесс представляет «как арифметическую сумму идейных течений и методов»; 2. «изучение» движения

---

[77] *Ерофеев В.В.* В лабиринте проклятых вопросов: Эссе. М.: Союз фотохудожников России, 1998. С. 571.
[78] Мигель де Унамуно, Ю. Олеша.
[79] Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс. М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2001. С. 44.

литературы основывается на судьбе литературного жанра[80]), недостаточно емко выявляют границы литературных эпох, поскольку история литературы не может определяться только сменой **жанров** или **художественных течений (направлений, методов)** или сменой отдельных **писателей**, даже очень гениальных и мировой значимости.

На наш взгляд, только суммарная система всех трех литературных уровней обеспечит условие эволюционного развития художественного процесса. Именно такого подхода мы и придерживаемся в данном исследовании, изучая специфику модернистского художественного сознания в аспектах парадигматической реконструкции «эстетических течений и методов», жанровой трансформации и высвечиваем это в призме индивидуально-авторских концепций человека и бытия, являющихся мировоззренческой доминантой «личности писателя», в равной мере определяющей специфику его эстетического сознания и личностного самосознания. Но поскольку во всех основных понятийных концептах (философском, психологическом, социокультурном) «сознания»[81] лежит принцип динамичности (сотворчество знаний), то между эпохальным художественным сознанием и авторско-индивидуальным существует неразрывная связь, на наш взгляд, определяемая текстовым эстетическим *идеалом*, который в ходе развития литературного процесса приобретает качество исторически конкретного эстетического идеала. Именно он и функционирует как знаковый символ этапного художественного сознания.

Символическая формула эстетического идеала становится направленческим концептом, определяющим структурно-функциональные особенности и эстетической и этико-философской парадигмы «идейного течения и метода». Так, например, в классицизме роль такого знакового концепта выполняла формула «человек долга в абсолютистском государстве», в сентиментализме – «впечатлительный человек, умиляющийся добродетелями и ужасающийся злу»; в

---

[80] Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс. М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2001. С. 52.

[81] Понятие «сознание» впервые было употреблено стоиками и именно в таком знаковом плане как «со-знание» <συναισθησις>, означающем абсолютно высшее, общее знание о личностном Я, сопровождающее сферу эмоциональных частных ощущений и впечатлений.

романтизме – «исключительный герой в исключительных обстоятельствах»; в экзистенциализме – «одинокий человек (*singleton)* в мире абсурда»[82]; в реалистических направлениях (обобщенно) – типический герой в типических обстоятельствах (*с акцентом на детерминированности личностного самосознания*); в модернизме (обобщенно) – мир как сознание (*личностное самосознание детерминирует текстовое сознание и не сопряжено с социальной реальностью-хаосом*); в постмодернизме – «мир как текст» (*Р. Барт*).

Мы считаем, что данные концепты в каждом конкретном случае функционально выступают в роли метаосновы для формирования эстетического идеала, формирующегося в теоретических категориях поэтики соответствующего дискурсивного типа художественного сознания, связанного с художественно представленным эстетическим идеалом.

Таким образом, в отношении специфики художественного сознания вполне оправданно работает психо-филогенетическая теория[83] о том, что структуры сознания имеют социокультурный характер. Исходя из того, мы можем обоснованно утверждать, что эстетический идеал, исторически формирующийся в зависимости от социокультурных факторов художественного процесса, является инвариантной структурой[84] художественного сознания.

На наш взгляд, к пониманию дифференцированной специфики «сознания» и «самосознания» (которое психологи относят к частным проявлениям сознания вообще) применительно к категории «художественность» может привести структурная система С.Л. Франка, лежащая в основе его теории философской психологии. Он выделяет три взаимосвязанных, но при этом достаточно

---

[82] В рассматриваемой нами выше современной теории литературы (Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс. М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2001. 624 с.) все эпохальные направленческие векторы художественного процесса, а также литературных течений обозначены подобными формулами, отражающими инвариантные направлению концепции (онтологические, гносеологические, персонологические).

[83] «Филогенез (от греч. phylē – род, племя и genos – происхождение) – …процесс возникновения и эволюции форм сознания в ходе истории человечества <…> выявление условий перехода от этапа к этапу, общих факторов эволюции…» (Психология. Словарь / Под. общ. ред. А.В. Петровского, М.Г. Ярошевского. М.: Политиздат, 1990. С. 428).

[84] Впервые о наличии устойчивых, инвариантных структур, схем сознания, накладывающихся на непрерывно сенсорный поток, говорил еще И. Кант.

самостоятельных пласта с о з н а н и я – сознание как непосредственное переживание (т.е. «сознание-переживание», т.е. «душевная жизнь»), предметное сознание и самосознание. Франк подчеркивает, что практическая направленность первого «чистого» типа и теоретическая устремленность к чему-либо «недушевному» (но возможно духовному) рождает очень важный как в персонологическом, так и в гносеологическом плане второй тип, выделяющийся из состава сознания-переживания: «Возникновение предметного сознания есть, как было указано, выделение “не-я” из состава сознания-переживания; но “не-я” предполагает соотносительное себе “я”, и, таким образом, вместе с “не-я” рождается и “я”. Правда, это *может* означать простое отграничение сферы предметного бытия от “душевной жизни”, и в таком случае “я” есть лишь иное обозначение для “душевной жизни”. Но обыкновенно это имеет еще и иной смысл. Возникновение предметного сознания не только ослабляет значительность душевной жизни, отодвигает ее на задний план, как бы в глубину сознания, но по большей части качественно изменяет ее. Дифференциация сопровождается интеграцией»[85].

На наш взгляд, второй «иной» смысл дифференцированного от «я» предметного сознания, определяемого Франком как «не-я», вполне соответствует специфике художественного сознания как некой сферы эстетической воплощенности «душевной жизни», т.е. предметной реализации в пластах текста, которое, структурируясь функционально в «не-я», приобретает статус «текстовое сознание».

Таким образом, «сознание-переживание» (= душевная жизнь) авторского «я» становится ядром «текстового сознания» как «формы практической устремленности» (С. Франк), т.е. формы художественного «предметного» сознания. В зависимости от теоретической направленности Я-формы можно определить тип художественного сознания, поскольку на специфику «переживания» авторского Я оказывает воздействие общественное сознание, философское или эстетическое… Если в «предметное сознание» художественного

[85] *Франк С.Л.* Реальность и человек. М.: Республика, 1997. С. 54.

текста воплощается авторское переживание объективной реальности, то оно приобретает реалистическую направленность, если сознание-переживание «Я» содержит в себе один из аспектов модернистского мирообраза (метафизическая воплощенность Я-в-бытии, экзистенциальная расщепленность сознания «одинокой» личности и т.д.), то «предметность» приобретает нереалистический характер – в этом случае чаще всего Я автора идентифицируется предметным сознанием «*не-я*», сливаясь в самостоятельном психообразе текстового сознания (ярко это проявляется в исповедальном дискурсе и стиле «потока сознания»). Франк подчеркивает, что наличие в общем пространстве сознания его «предметного» пласта предполагает наличие самосознания, которое, несмотря на свою изменчивость, является «ядром» и «энергией» душевной жизни, которое не тождественно самосознанию, но «возможно лишь на почве предметного сознания»[86].

Если исходить из того, что сознание является некой *вторичной реальностью*, «не исчерпывающейся этой своей осознанностью»[87], дефинируемое как «бытийная духовность», то предметное (*художественное* – в нашем случае) сознание и самосознание авторского «Я» приобретают функцию «отражения или проявления сферы духовности» в области душевной психики, а возможно это «лишь через связь нашего сознания с возвышающейся над нашим “Я”, единой для всех человеческих сознаний вневременной идеальной, т.е. духовной стороной бытия»[88].

Несмотря на рассмотрение художественного сознания в призме конкретных психологических функций, оно лишено собственно психологической специфики в силу своей обусловленности с бытийной духовностью, в силу чего приобретает онтологически-мировоззренческий статус, а поскольку оно содержит в своей «предметной» структуре и текстовое сознание, то и – эстетический статус (в аспекте – *поэтика текста, направления*). Можно говорить, что объем художественного сознания определяется мировоззренческой и эстетической «сознательностью», т.е. концептуальными сферами бытийной духовности,

---

[86] *Франк С.Л.* Реальность и человек. М.: Республика, 1997.С. 60.
[87] Там же. С. 61.
[88] Там же. С. 60.

выполненной в слове. Несколько усложняется в этой связи вопрос дефиниции[89] художественного сознания. Н.О. Лосский подчеркивал, что термином «сознание» в равной степени «обозначается совокупность всего, что обладает некоторым особым свойством – сознательности; такой смысл имеет это слово, например, в выражении “объем сознания”. Во-вторых, этим же термином обозначается также и само это свойство сознательности, присущее каждому члену “объема сознания”…»[90]

Таким образом, «двойная модальность» (термин В. Курицына) в отношении определения «сознание» высвечивает две его стороны – понятийную и функциональную, т.е. состояние определенного свойства (как правило, психического) и рефлексия на него. Применительно к художественному сознанию это может означать в одном случае – мировоззренчески значимая духовно-бытийная сознательность, формирующая определенную контекстуальную картину бытия и человека и во втором случае – эстетическое (в данном случае в значении «поэтика») моделирование данной картины в текстовую рефлексирующую «сознательность».

И подобно тому как «объем сознания» определяется парадигмой сознательности – объем **художественного сознания** выявляется **«парадигмой художественности»**. И по аналогии со структурообразующей системой сознательности, которую мы выявляем в рамках концепции Франка (душевная жизнь, сознание-переживание, предметное сознание и самосознание), то парадигму художественного сознания мы структурируем на основе положений теории трех стадий «воспринимающего» сознания Гегеля (*автор – произведение – читатель*) и выделяем имманентные эквиваленты – *авторское самосознание* (в основе – познание себя через переживание субъектом миродействительности), *текстовое эстетическое сознание* (возврат субъекта (писателя) к своему переживанию посредством рефлексирующей эстетики слова для познания его) и *духовно-бытийное сознание* (отражение в Слове через самосознание автора бытийного

---

[89] Дефиниция (от лат. definito – определение) – определение какого-либо понятия, отражающего его существенные признаки.

[90] *Лосский Н.О.* Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. М.: Республика, 1995. С. 49.

мирообраза и этического знания о нем). На уровне этих структур в художественном тексте и осуществляется гносеологический процесс познания – **себя, Слова, мира.**

Художественное сознание несколько шире собственно эстетического в силу того, что является не только формой отражения общественного бытия, но и формой, рождающей иную сознательность – текстовую. Не случайно современные ученые отмечают, что художественное сознание и эстетическое взаимосвязаны и взаимопроницаемы (*в природе своей чистой категориальности они включены в обоюдные понятийные объемы*), но не тождественны, поскольку если эстетическое сознание рождается как результат рецепции и переосмысления всей деятельности, то художественное сознание реализуется в процессе создания и восприятия искусства и проявляется через репрезентативные модели. Художественное сознание материализуется в структуре художественных произведений.

Таким образом, художественность определяется творческим сознанием как форма проявления авторского самосознания – функционально-иерархического посредника между миром, текстом и своим Я (*образ автора, голос автора, лирическое я)*. **Многоплановость художественного сознания обеспечивает его диалектику.** Еще Дидро в философской повести «Племянник Рамо» (1770) отмечал противоречивость этого понятия по причине одновременного сочетания гармонии и дисгармонии, целостности и разорванности. И Гегель, вслед за ним, положил в основу этого понятия идею диалектики «чистого» и «разорванного» сознания («Феноменология духа»). Вопрос выявления дефиниции художественного сознания волновал и большинство теоретиков философии литературы XX в. (А. Белый, П. Флоренский, Н. Бердяев, Н. Булгаков, С. Франк, Н. Лосский, В. Розанов, Д. Андреев, Вл. Соловьев, Э. Фромм и другие). И большинство их теорий построено на принципе сочетания рационального и иррационального (творчески-интуицированного прозрения) как основного критерия индивидуального творческого сознания, являющегося основой художественного эпохального.

Большинство современных исследователей[91] фокусируют в термине «художественное сознание» направленческие доминанты «парадигм художественности».

В.И. Тюпа отмечает, что «изучение художественных парадигм выявляет те глубинные процессы, которые лежат в основе поверхностных историко-литературных явлений: соперничества “направлений”, исповедующих различные “методы”. Парадигмы художественности далеко не сводятся к творческим программам деятелей искусства. Это, скорее, рецептивные “программы” воспринимающего сознания, которому принадлежит решающая роль в организации творческого процесса (писатель является первочитателем своего текста, облеченным властными редакторскими полномочиями). Выявление парадигмальных процессов в области художественной культуры дает прочные методологические основания для изучения истории литературы как жизни человеческого сознания в формах художественного письма»[92].

Термин **«парадигма художественности»**, впервые введенный в литературоведческий оборот В.И. Тюпой, может иметь несколько содержательных аспектов. Если за искомое взять понятие художественности как «сложного сочетания качеств, определяющее принадлежность плодов творческого труда к области искусства»[93], то категориально «парадигма художественности» приобретает тождественное поэтике текста качество имманентной характеристики литературного явления (*эпохи, направления, течения, метода, художественного произведения*) и может быть сведено к выявлению сути, структурной и функциональной, текстового эстетического сознания (как концептуальной доминанты характеризуемого явления). Тюпа дефинирует термин

---

[91] Из наиболее известных работ можно отметить следующие: *Заманская В.В.* Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий. М.: Флинта; Наука, 2002. 304 с.; *Зверев А.* XX век как литературная эпоха // Вопросы литературы. 1992. № 2. С. 3–56; *Чудакова М.* Без гнева и пристрастия: Формы и деформации в литературном процессе 20–30-х годов // Новый мир. 1988. № 9. С. 240–260; *Чудакова М.* Сквозь звезды к теориям: Смена литературных циклов // Новый мир. 1990. № 4. С. 242–262, и другие работы.

[92] *Тюпа В.И.* Парадигмы художественности: конспект цикла лекций // Дискурс: Коммуникативные стратегии культуры и образования. 1997. № 3–4. URL: http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse34_22.htm (дата обращения: 10.04.2017).

[93] Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 489.

«художественность» следующим образом: «Художественность – предмет исторической эстетики (область современного гуманитарного знания, задача разработки которой была впервые выдвинута еще А.Н. Веселовским). Художественность не обладает ни одним постоянным атрибутом (отличительным признаком) и не может быть описана чисто теоретическим путем. Однако от этого она не становится неким субъективным “призраком”, не поддающимся научному осмыслению. Смена представлений о месте искусства в жизни человека и общества, о его целях, задачах, возможностях и средствах, смена образцов, ориентиров, критериев художественности совершается в строгой стадиально-исторической последовательности. Наличие такой последовательности позволяет выявить и описать закономерный ряд парадигм художественной культуры»[94].

Если же «художественность» рассматривать как определенное парадигмальное[95] качество, приняв за тождественный термин Тюпы «художественная парадигма», то в этом случае постулироваться будет **художественная** исходная схема, организующая в систему контекстуальные и имманентные категории, отражающие существенные эстетические константы (исторически обусловленные) литературного явления. При этом художественная индивидуально-творческая миромодель (*текст, идея, течение, метод*), содержащая в себе парадигматические категории, становится «воспринимающим» отражением (по принципу авторского рефлексирующего самосознания) макромодели общеконтекстуальной, направленческой «художественной парадигмы» того или иного типа *(классического – неклассического)* художественного сознания[96].

---

[94] *Тюпа В.И.* Парадигмы художественности: конспект цикла лекций // Дискурс: Коммуникативные стратегии культуры и образования. 1997. № 3–4. URL: http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse34_22.htm (дата обращения: 10.04.2017).

[95] В ряде словарей приводятся различные определения понятия «парадигмы». Мы обобщим некоторые из них: парадигма (от греч. parádeigma – триумф, образец): 1) строго научная теория, воплощенная в системе понятий, выражающих существенные черты действительности; 2) исходная концептуальная схема, модель постановки проблем и их решения, методов исследования, господствующих в течение определенного исторического периода.

[96] Так, например, парадигма художественности творчества А. Белого «воспринимает» в себя и «отражает» в тексте критерии концепции символизма, являющегося одним из частных проявлений парадигмы неклассического художественного модернистского сознания XX века.

Большинство теоретиков, использующих данный термин, подчеркивают его эволюционную значимость и определяют эпохальные смены литературных явлений (как правило, направлений) как следствие (а порой, и причину) смен парадигм художественности. Тюпа, например, прерогативу сменяющихся парадигм художественности определяет по превалирующим эстетическим аспектам эпохи[97] и выделяет *четыре парадигматических типа*: семиотический (традиционалистский), образнотворческий (романтический), познавательный (реалистический) и активный, в основе которого лежит идеологическая функция искусства. Последний тип, активная парадигма художественности, по мнению Тюпы, отражает «идеологическую» специфику литературного процесса XX столетия.

При этом Тюпа выделяет несколько эволюционно значимых парадигм художественности, соотносимые с «рецептивными программами» и репрезентирующие историческую динамику «парадигмальных процессов в области художественной культуры»: **рефлективный традиционализм** (как первоначальная парадигма художественности**); постклассицизм** (парадигма, отразившая кризис авторитарного сознания); **романтизм** (репрезентирующий художественную культуру антиавторитарного, уединенного сознания); **постромантизм** (реалистическая парадигма художественности на основе радикального открытия Другого (инаколичного «я») в качестве реальности…); **постсимволизм** (неклассическая парадигма художественности)[98].

Интересной представляется и точка зрения М.Н. Липовецкого, считающего, что «если идеологически активизм и соотносим с некоторыми течениями авангарда и соцреализмом, то ко многим другим литературным тенденциям XX в., и в частности, ни к символизму, ни к «высокому модернизму», ни к постмодернизму он не имеет никакого отношения»[99].

---

[97] *Тюпа В.И.* Альтернативный реализм // Избавление от миражей: Соц. реализм с разных точек зрения. М., 1990. С. 345.

[98] *Тюпа В.И.* Парадигмы художественности: конспект цикла лекций // Дискурс: Коммуникативные стратегии культуры и образования. 1997. № 3–4. URL: http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse34_22.htm (дата обращения: 10.04.2017).

[99] *Липовецкий М.Н.* Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. С. 8.

М.Н. Липовецкий, анализируя традиционные подходы к этой проблеме, также считает, что **парадигма художественности** реализует себя посредством системы поэтики. Различия определяются лишь функциональной ролью эстетических принципов: «Традиционно выделяют принцип эстетического претворения, определяющий логику “переработки” внетекстовой реальности в художественный мир; принцип художественного обобщения, определяющий механизмы конкретного образного воплощения эстетически “переработанной” реальности, и принцип эстетической оценки, осуществляемой изнутри возникающей художественной структуры»[100].

Если придерживаться этих эстетических обоснований парадигмы художественности, то термин приобретает узкое значение, отражая специфику лишь текстового «предметного сознания» направленческой концепции. На наш взгляд, в этом случае утрачивается понимание художественной целостности, включающей в себя совокупность мировоззренчески-этического и эстетического уровней. Оно подменяется понятием «эстетическая целостность», которое в полной мере не дает направленческую характеристику, разрывает непосредственную связь между литературной эволюцией и изменениями социокультурной ситуации. И поэтому, соглашаясь с М. Липовецким в том, что «изучение функций доминантных элементов поэтики может послужить пониманию логики формирования эстетической целостности, собственно, и определяющей своеобразие художественной системы»[101], мы все-таки в понимании «парадигмы художественности» будем исходить из системного представления «художественная целостность», понимаемая нами как неразрывная связь концептуально-мировоззренческого и эстетического (в смысле «поэтика») уровней художественного целого (текста, направления).

Для удобства мы будем использовать термин **«парадигма художественности»** в узкоэстетическом значении поэтики текста (или

---

[100] *Липовецкий М.Н.* Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. С. 8. (При этом Липовецкий ссылается на следующее издание: *Лейдерман Н.Л., Барковская Н.В*. Введение в литературоведение. Екатеринбург, 1992. С. 42–46.)

[101] Там же.

направления), подчеркивая критерий «эстетическая целостность», а термин **«художественная парадигма»** будет соотноситься с более широким понятием «художественная целостность», объединяющим в себе «этику и поэтику» (объединенный термин принадлежит В. Ерофееву) литературного целого (текста, направления), а также акцентирующим синтез «текстовой» и «внетекстовой» реальности в выстраиваемых миромоделях.

В своих основных постулатах данная теория акцентирует в качестве доминантного варианта «художественной целостности» категорию «художественное направление»: «Направление – одна из центральных проблем эстетики, точка схождения теории и истории художественного процесса. Направление – важнейшая и особо емкая категория художественного процесса…

В направлении выказывают себя мировоззренческо-эстетические особенности художественного процесса. Направление – концепция мира и личности, устойчивая для группы художников, деятельность которых протекает в рамках целого исторического периода. Художественная концепция определяется элементами, составляющими структуру художественной реальности, отражающей мир в его взаимодействии с личностью…»[102]

Таким образом, Ю. Борев не только соотносит художественное направление с инвариантными моделями художественной концепции мира и человека (о чем мы уже упоминали выше) и типом художественной реальности, но и типологически связывает с тремя стадиями «воспринимающего сознания»: «А поскольку художественная реальность и художественная концепция определяют характер восприятия произведения реципиентом, художественное направление – тип рецептивного диалога по цепочке: «автор – произведение – реципиент»[103].

Таким образом, категория «художественное направление» по своему знаковому содержанию вполне соответствует понятию «художественная сознательность», структурирует в себе три уровня – «сознание-переживание», «предметное сознание» (или *текстовое эстетическое*) и самосознание (= понятию

---

[102] Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс. М.: ИМЛИ РАН Наследие, 2001. С. 48–49.
[103] Там же. С. 49.

«объем сознания»), а, следовательно, моделирует в себе, в своей парадигматической системе, тип художественного сознания. Например, классицизм и система реалистических направлений – **классический (реалистический) тип художественного сознания**, а символизм, экзистенциализм, постмодернизм и т.п. – **неклассический (модернистский) тип художественного сознания.**

Второе определение художественной парадигмы этих двух макротипов художественного сознания чрезвычайно сложно и не может иметь однозначного решения в силу «диффузного» характера художественного мышления. И особенно актуально это именно для литературы XX в., в корне изменившей общую ситуацию литературного развития в связи с возникновением иного типа «художественной сознательности», воплощенной в новационных антропо- и онтософских концепциях бытия и человека, эстетизирующих миропроекты «вторичной (поли)реальности» и формирующих новую иерархию литературных направлений. И проблема здесь вовсе не в противостоянии реализма и модернизма как эмблематических знаков двух художественных типов сознания эпохи, а именно в их сложных диалогических взаимоотношениях, построенных как на отталкивании, так и на взаимопритяжении мировоззренческих или эстетических констант. Направленческий диалог-взаимопроникновение обусловлен тем, что литература XX в., «эпохи встречных процессов» (Ю. Борев), стремится к онтологизации всех основных тематических доминант художественной реальности.

Если в большинстве реалистических течений бытие определялось окружающей действительностью[104], а человек – в отношении к этой действительности – реальному бытию, то квинтэссенцией неклассического художественного подхода к проблеме бытия стало то, *что бытие дано только в понимании бытия*[105]. Таким образом, человек, действительность и даже текст

---

[104] Достаточно вспомнить известный тезис «бытие определяет сознание человека».

[105] Слово «бытие» было введено в философию Парменидом. Истинное бытие не возникает и не исчезает, не зависит ни от чего, и от человеческого сознания в том числе, оно неотделимо, оно здесь и сейчас и всегда одновременно, оно целостно и непостижимо, оно объемнее чем реальность или жизнь, про него невозможно сказать, что оно развивается, поскольку оно в каждый момент самодостаточно, оно есть завершение всего сущего.

постигаются не просто в отношении бытия как всего сущего, а сами наделяются статусом бытия, поскольку являются его воплощением и отражением.

Большинство теоретиков литературного процесса XX в. считают, что если литература XVIII и XIX вв. фокусировала свое внимание на бытии (в значении **«действительность» = «реальность» = «мир»**) и человеке в нем, то XX столетие переакцентировало социо-личностные индукции традиционной дилеммы «человек и общество» на онто-антропософские «я-в-бытии/бытие-во-мне», то есть на внутреннее пространство сокровенного «Я», через которое постигается и реальная действительность мира, и все сущее, и все иррациональное, и даже сам Бог.

Если век XIX открывал Бога и Человека или Бога в человеке, то век XX с его ницшеанской идеей «смерти Бога» пытается прозреть Бога через Человека или Человека без Бога. Такой подход обострил в литературе экзистенциальную ситуацию, детерминировавшую появление художественной экзистенциальной парадигмы, которая и «запечатлела глобальную ситуацию, когда пали укреплявшие человека основы, каковыми многие века были Бог, мораль... Но “мир без Бога” неминуемо превратится в мир, когда “так много богов и нет единого вечного бога”[106]. В этой всеобъемлющей формуле в начале прошлого столетия сошлось все: русская и европейская философия, русский и европейский художественный авангард (Ф. Кафка, Л. Андреев, А. Белый и др.). Здесь осуществился уникальный по своей силе провиденциальный потенциал литературы экзистенциальной ориентации: “предсказанный” Кафкой абсурд описал – пережив! – А. Платонов; открытую в “Смерти Ивана Ильича” Л. Толстым экзистенциальную ситуацию “спроецировал” на каждодневность нависшей над человечеством в XX в. угрозы массовой смерти А. Камю; в разверзшиеся перед Кафкой тупики “засознания” пристально всматривались Л. Андреев, В. Набоков, Ю. Мамлеев, В. Пелевин»[107].

В. Заманская определяет появление неклассической парадигмы художественности смещением бытийных акцентов в сторону экзистенциальной сознательности, которая обладает и своей собственной эстетической парадигмой и

---

[106] *Андреев Л.* Рассказы. Сатирические пьесы. Фельетоны. М., 1988. С. 106.

[107] *Заманская В.В.* Экзистенциальный тип художественного сознания в XX веке // Наука о литературе в XX веке: (История, методология, литературный процесс): Сб. ст. М.: ИНИОН РАН, 2001. С. 155–156.

индивидуально-типовым «объемом сознания», оппозиционирующим в своих основных категориях «единственность-множественность» художественной парадигме диалогического сознания: «Две противоположные, взаимоисключающие (а возможно, как раз взаимопредполагающие) тенденции, центробежные силы отражают драму художественного сознания XX столетия: предчувствие “развоплощения” и “страсть к воплощению”. Факту “дематериализации” (Н. Бердяев) мира и души противостояла жажда “вочеловечивания” (А. Блок), тоска по синтезу <…> Выявленная оппозиция экзистенциального и диалогического сознания в значительной мере отражает содержание и драму столетия: диалектику разрушительных и созидательных тенденций»[108].

Специфика диалогического типа сознания такова, что антиномируя *в диалоге*, оно детерминирует определенное *сотворчество* с другим типом сознания. Это предполагает их одновременное сосуществование, обеспечивающее общую «соединительную» или «синтезную» тенденцию литературного процесса. Во многом это объясняет целый ряд «пограничных явлений» в литературном процессе «катастрофического» столетия, определяющих специфику маргинального сосуществования порой противоположных направлений в одной доминантной линии развития. Так, например, чистый авангардный активизм и символистско-мистический пессимизм обладают каждый своей эстетикой и этико-философской парадигмой, но соединены в едином типе неклассического «модернистского» сознания общей тенденцией онтологизации «текстовой реальности», не отражающей действительность, а наделяющей ее собственным бытийным сознанием.

На наш взгляд, именно доминирование того или иного типа (а точнее подтипа или варианта неклассического типа) определяет и специфику имманентного направленческого развития в системе неклассической парадигмы модернизма первой половины XX столетия и постмодернизма второй его половины.

---

[108] *Заманская В.В.* Экзистенциальный тип художественного сознания в XX веке // Наука о литературе в XX веке: (История, методология, литературный процесс): Сб. ст. М.: ИНИОН РАН, 2001. С. 156–157.

Доминирование экзистенциального сознания с его стремлением постижения «человека, ставшего проблемой» (Г. Марсель) и его exsistentia связывает модернизм и авангард в едином апокалипсическом мироощущении «дегуманизированной» эпохи бытийных и личностных кризисов, *антропологических поворотов*, породивших целый пласт литературы, становящейся, как сказал бы Н. Бердяев, «в судорожных попытках проникнуть за материальную оболочку мира, уловить более тонкую плоть, преодолеть закон непроницаемости… Так свершается судьба плоти мира, она идет к воскрешению и к новой жизни через смерть» (Из публичной лекции «Кризис искусства», Москва, 1 ноября 1917 года).

Экзистенциальный тип сознания с его акцентацией на познание метафизической сущности бытия в призме единственно значимой человеческой existentia во многом стал основой формирования антропософии русской символистской парадигмы, предвосхитившей основные тенденции начального этапа Серебряного века. Русских символистов привлекала в экзистенциализме (*философском и литературном одновременно*) возможность не только осознать «кризисность» рубежной эпохи (*XIX–XX вв.*), проявляющейся в утрате духовного смысла человеческой жизни и дегуманизации «вечных» ценностей бытия, вне любой детерминированности от реальности, но и вернуть миру и искусству «человека как такового» – человека, обусловленного не действительностью, не ее законами и условностями, а собственной бытийной сознательностью, свободной даже от Бога. На наш взгляд, русские символисты предварили во многом мировой литературный экзистенциализм XX в. (А. Камю, Ф. Кафку, Ж.-П. Сартра) и экзистенциализм в русской «деревенской прозе» и постмодернизме (в его психологической ветви 60-х годов и исповедальной линии), открыв символико-метафорические способы эстетического моделирования экзистенциальной концепции бытия и человека *(Я-сам бытие)* в порыве «изнутри» микропространства одинокой личности проникнуть в макрокосм жизни *(Я-в-бытии),* постичь миросозерцательную истину бытия человека, покинутого

«смыслом» божественного существования, брошенного судьбой во враждебный мир *(«чужое» сущее)*.

Литература, проявляющая в себе экзистенциальное сознание, приобретала художественное мышление философского склада, в основе которого лежало твердое убеждение в том, что и человек, и бытие обладают своими экзистенциями (от позднелатинского existentia – существование), враждебными, но неразделимыми в силу своего противоречия.

На фоне этого парадокса противо-со-существования антропософских (Я/Другой) и онтософских (сознательность/инореальность) экзистенциологем рождаются не только литературный экзистенциализм и абсурдистская эстетика («театр парадокса» Беккета и русские обэриуты), но и развивается русская версия символистской художественной системы, когда поиски гармонии в неразумном миропорядке «хаоса сущего» осуществляются не путем логических закономерностей течения жизни и бытования личности в ней, а через сферу подсознания человека, через его скрытое «Я», воплощенное в некую символику, метафорику бытия «вторичной (поли)реальности», что усиливает иносказательность, сакральность стилистического плана, порождающих многозначность смыслов и многомерность образов, определяющих художественную специфику эстетики символизма. Не случайно и увлечение символистов философией «онтологической эстетики» М. Хайдеггера, теоретика экзистенциализма, утверждавшего, что истинное бытие не просто абстрактное сущее, а действительность, взятая в аспекте ее целостности. И интимное ее переживание посредством искусства и есть высший способ познания бытия, – осуществление этого познания возможно только посредством творческого самосознания, то есть через «Я» автора, воплощающегося в пространстве текстового сознания творимого произведения. Теория искусства как способа «бытия-в-истине» легла в основу хайдеггеровской трактовки роли художника-творца, который для философа, по мнению Г.К. Косикова, приобретает метафизическую функцию «проводника» бытийности в эстетику текста: «Как и для “новой критики”, поэт для Хайдеггера – посредник, “медиум”, но только не медиум

сверхиндивидуальной, поэтической “техники”, а медиум самого всеобъемлющего бытия: искусство оказывается “хранилищем бытия”, причем, пожалуй, единственно возможным хранилищем, поскольку, будучи конкретно-чувственным, “символическим” по своей природе, оно тем самым и предназначено быть “домом” и прибежищем всякой целостности. В связи с этим Хайдеггер не случайно подчеркивает “служебную” роль поэта в творческом акте и служебную роль произведения как объективации этого акта»[109].

В символизме эта концепция привела к тому, что творческое начало автора стало заключаться в его «воспринимающем сознании», целью его стало – прозреть тайну «скрытности» бытия, не понять, не объяснить, а именно **прозреть** интуитивным чувствованием и воплотить это в произведение. Вторая эпохальная стадия модернистского типа сознания, наиболее ярко воплотившаяся в постмодернизме, и вовсе провозгласила идею «смерти автора», уничтожая само понятие причастности автора «событиям жизни» (М. Бахтин). Идея автора-медиума, своего рода психопомпа, доведена до абсурдизма отрицания в нем самого наличия творческого сознания – *текст творит себя сам, прозревая свое бытийное самосознание, а автор – лишь «способ» механического эстетического осуществления фиксации текстового сознания*. Но при этом заимствовании экзистенциальной идеи, взятой на вооружение символистами, постмодернистская эстетическая концепция в корне меняет понимание бытия и его взаимоотношений с текстом, который обретает независимость как по отношению к своему автору, так и диалогическое равноправие по отношению к бытийным реальностям. Р. Барт сформулировал тезис **«мир как текст»**[110] и определил парадигму постмодернизма как явления второго этапа развития модернистского художественного сознания, определяемого эпохой II половины XX века. Так, не отменяя экзистенциального сознания в литературном процессе XX в., неклассическая парадигма

---

[109] *Косиков Г.К.* Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статья, эссе. М.: Изд-во Московского университета, 1987. С. 27–28.

[110] Мы не раз будем обращаться к данной формуле модернистского типа сознания Р. Барта, поскольку считаем его (как и определение Х. Ортега-и-Гассета «дегуманизация искусства» XX в.) концептуальным в выявлении логики неклассической парадигмы художественности XX в.

художественности структурирует в себе и тип диалогического сознания. Грань между модернизмом и постмодернизмом определяется доминантным типом художественного сознания – преобладание экзистенциального свидетельствует в пользу первого, диалогического – в пользу второго. Точка пересечения определяется иным, отличным от реалистического, подходом к пониманию триады «авторская личность – действительность – произведение». Полоса разрыва между модернизмом и постмодернизмом выявляется смещением экзистенциального и диалогического в этой же триаде. Тезис модернизма сформулирован в манифесте Эспена Ховардсколма: «Именно в эстетике модернизма идет речь о новом типе восприятия действительности. <…> Центр тяжести в искусстве переместился с внешнего плана на внутренний: задача художника не описывать, запечатлевать объективно существующую действительность, а, исходя из своей собственной художественной вселенной, вступать в отношения с этой действительностью, создавая чисто субъективное искусство»[111].

Если исходить из формулы У. Эко «постмодернизм – это ответ модернизму»[112], то тезис постмодернизма можно сформулировать так: задача художника не запечатлевать объективно существующую действительность, а описывать «мир как текст», и, исходя из текстовой вселенной искусства, вступать в отношения с этой художественной реальностью (равной по своей значимости с объективной действительностью), создавая «симулятивное искусство».

Сложность и противоречивость проведенной нами параллели (полилог формул-антиформул) кроется в неоднозначности терминологического обоснования категории «модернизм», а, следовательно, и понятия «модернистская парадигма».

---

[111] *Ховардсколм Э.* Модернизм: исследование понятия в историко-философском плане // Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986. С. 458.

[112] Умберто Эко в статье «Из заметок к роману «Имя Розы» пишет: «Ответ постмодернизма модернизму состоит в признании прошлого: раз его нельзя разрушить, ведь тогда мы доходим до полного молчания, его нужно пересмотреть – иронично, без наивности» (Называть вещи своими именами. 1986. С. 228). Что мы и попытались сделать.

В современном литературоведении сосуществуют вполне на равных и не вступают в методологические противоречия несколько точек зрения по поводу объединения-необъединения трех неклассических (нереалистических) парадигматических иерархий (собственно модернизм начала XX в., авангардизм и постмодернизм) в одно литературное явление-направление.

М.Н. Липовецкий, например, четко разграничивает два из них в парадигматическом аспекте. Но, выделяя «модернистскую парадигму»[113] и «постмодернистскую парадигму художественности»[114], подчеркивает их «переходный характер» и объединяет в едином «широком спектре… нереалистической литературы»[115].

И это вполне закономерно, поскольку, несмотря на сложность определения направленческих границ собственно модернизма, авангардизма и постмодернизма, они все же есть и определяются эстетической и этико-философской индивидуальностью, воплощающейся в художественную концептуальную картину мира (в аспекте проблемы «человек – бытие»), но при этом имеют точку схождения в объяснении «нереалистической – недетерминированной» связи концептов «художественная реальность» – «реальность-действительность». Липовецкий особо оговаривает вопрос о взаимоотношениях авангарда и модернизма, об их содержательно-направленческой составляющей: «Термины “модернизм” и “авангард” нередко употребляются как синонимы. Мы опираемся на другую терминологическую традицию, интерпретирующую модернизм как широкое культурное движение, вбирающее в себя декаданс, символизм, различные авангардистские течения (экспрессионизм, сюрреализм, дадаизм, футуризм, абсурдизм и др.), а также так называемый “высокий модернизм”, нашедший свое воплощение в творчестве Ф. Кафки, М. Пруста, Д. Джойса, Т. Манна, С. Беккета и

---

[113] *Липовецкий М.* Концептуализм и необарокко: Биполярная модель русского постмодернизма. URL: http://exlibris.ng.ru/kafedra/2000-09-07/3_postmodern.html (дата обращения: 13.05.2019). (Настоящая статья представляет собой текст доклада, прочитанного автором на VI Мировом конгрессе славистов, состоявшемся в августе этого года в Тампере (Финляндия). Развернутый вариант этой статьи принят к публикации британским журналом «Slavonic and East European Review».)

[114] *Липовецкий М.* Русский постмодернизм: очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. С. 8.

[115] *Липовецкий М.* Концептуализм и необарокко: Биполярная модель русского постмодернизма. URL: http://exlibris.ng.ru/kafedra/2000-09-07/3_postmodern.html (дата обращения: 23.10.2019).

других классиков XX столетия. В русской литературе, например, футуризм, безусловно, принадлежит к авангардизму, а акмеизм тяготит к “высокому модернизму”, но оба течения входят в панораму русского модернизма»[116].

При этом Липовецкий, подчеркивая, что интертекстуальность, как всеобщая характерная черта модернистского стиля, является и той пограничной объединительной чертой постмодернизма, которая позволяет говорить о трансформационной парадигматической обобщающей этих двух явлений[117], опирается на концепции А.К. Жолковского, считающего, что постмодернизм наследует интертекстуальность от модернизма[118], и на теорию хорватской исследовательницы Дубравки Ораич Толич, выводящей модернистскую интертекстуальность из «авангардной модели полицитатности»[119], определял тем самым «универсальный тип» нового текста и новой культуры.

Постмодернизм, реализуя тот же «универсальный тип» (характерный для модернизма–авангардизма) в иных историко-социокультурных условиях, трансформирует парадигматические концепты полицитатности, моделируя иной уровень «художественной реальности», которая не вступает в бытийные отношения спора-согласия-диалога с действительностью, а приобретает самостоятельность за счет онтологизации «текстовой реальности». Не случайно М. Липовецкий и опирается на точку зрения Б. Мак-Хейла: «Происходящие в этом направлении трансформации существенно изменяют саму структуру художественной семантики. Одно из последствий этого процесса– формирование «онтологической доминанты» постмодернизма. Создатель этой концепции Б. Мак-Хейл доказывает важнейшее отличие постмодернистского дискурса от модернистского – оно связано с тем, что эпистемологическая доминанта модернизма ***(как я вижу мир?)*** преобразуется в онтологическую ***(как мир устроен? что это за мир?)***. Соответственно, все то, что в модернизме было качественной характеристикой авторского мировосприятия, неповторимого в

---

[116] *Липовецкий М.* Русский постмодернизм: очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. С. 10.
[117] Там же.
[118] *Жолковский А.К.* Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. М.: Сов. писатель, 1992. С. 181.
[119] *Dubravka O.* Цитатность // Russian literature. Amsterdam, 1988. P. 123–130.

своей субъективности, превращается в постмодернизме в свойства самого объекта художественного познания – самой эстетически основанной и художественно моделируемой картины мира»[120].

Таким образом, Липовецкий, вслед за Мак-Хейлом, ставит в центр литературной парадигмы эстетическую и этическую систему, – доминанта той или другой определяет границу модернистского или постмодернистского дискурса, реализуемого в «художественно моделируемой картине мира».

В культурологических традициях присутствуют два основных теоретических обоснования понятия «художественная картина мира» – **«личностная»** *(в ее основе лежит авторско-индивидуальная модель мира, дискурсивно заданная в его «эстетическом шифре»)* и **«генеральная»** *(моделируемая в процессе непрерывности традиций культуры не только в плане синхронии, но и диахронии и обеспечивающих модель мирообраза в качестве традиционного «культурного кода»).*

Личностная (или ***персональная***) картина мира вносит в ***генеральную*** трансформированные в процессе индивидуального познания «общего» элементы, которые в совокупности и обеспечивают эволюцию «генеральной» художественной модели мира, отражающей динамику эпохального мироощущения в целом в призме индивидуально-аналитического эстетического взгляда на мир. Именно этот подход и определяет специфику развития художественной картины мира, по мнению ряда критиков, пытающихся провести дифференциацию научной и художественной картин мира: «Художник, подобно ученому, пользуется некой исходной парадигмой, сквозь призму которой он и воспринимает действительность и на основе которой, в конечном счете, протекает его творчество.

Если научная картина мира обычно стремится к максимальной объективности, то художественная картина мира по самому своему смыслу субъективна, поскольку выражает отношение художника к миру и человеку, эмоциональную, глубоко личную оценку действительности. В научную картину

---

[120] *Липовецкий М.* Русский постмодернизм: очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. С. 12. (Цит. по: Me Hale, Brain. Postmodernists Fiction. NY and London: Methuen, 198. P. 202.)

мира входят преимущественно природные свойства действительности, в то время как в художественную – эстетические и этические особенности последней»[121]. А поскольку «художественная картина мира основывалась на системе художественных архетипов, фундаментальных образов»[122], то вполне логично *объединить* модернистскую концептуальную модель и постмодернистскую типологическим «культурным кодом» генеральной художественной картины мира, дискурсивно реализованной в неклассической парадигме, и *дифференцировать* их на уровне персонологических художественных картин мира, дискурсивно эстетизированных в мини-парадигматических системах модернизма и постмодернизма[123], – причем в равной степени на их мировоззренческом и художественно-эстетическом уровнях.

«Генеральная» картина мира во многом определяет пространство традиционной художественной реальности, которую модернистский и постмодернистский дискурсы преобразовывают в призме интертекстуальности: в модернизме – в аспекте гносеолого-метафизическом (символизм, экзистенциализм) или гносеолого-языковом (футуризм, абсурдизм), а в постмодернизме это предстает «не как черта мировосприятия художника, видящего мир сквозь призму культурных ассоциаций, но как онтологическая характеристика эстетически познавательной реальности»[124].

Модернизм и постмодернизм выстраивают свои собственные парадигмы в поисках абсолютного эквивалента реальности, – не замененной художественной, а самостоятельной онтологически значимой, формирующей новый тип культуры с разветвленной полииерархической системой внутренних течений и направлений, соотнесенных основными элементами-концептами (эстетического и онтологического качества) мета-модели неклассической художественной

---

[121] *Мостепаненко А.М., Зобов Р.А.* Научная и художественная картины мира (Некоторые параллели) // Художественное творчество. 1983. Л.: Наука, 1983. С. 7–8.
[122] Там же. С. 8.
[123] В этом заключена и методологическая логика нашей работы: мы, исходя из авторских художественных картин мира, выводим концептуальные модели, типологически обозначающие направленческое ядро собственно модернизма и постмодернизма и, как следствие, синтезируем их в единую обобщенную картину мира неклассической (модернистской) парадигмы.
[124] *Липовецкий М*. Русский постмодернизм: очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. С. 12–13.

реальности: «XX век отмечен рождением нового типа культуры, который, в отличие от классического, исходит из представлений о мире не как о Космосе, а как о враждебном человеку Хаосе, где он не может найти себя и найти гармонию с миром. Этот неклассический тип культуры стали называть м о д е р н и з м о м. Он дал мощный импульс обновлению художественного сознания и определил своеобразие творчества многих крупных поэтов (М. Цветаевой, О. Мандельштама, Е. Замятина, А. Платонова и др.)»[125].

Если придерживаться выведенными Э.Я. Фесенко дифференциальными в плане исторической поэтики понятиями «диахронная система» (культурная эра, художественная эпоха, этап литературного развития, историко-литературный период) и «синхронная система» (тип культуры, литературное направление, художественное течение, жанровые и стилевые тенденции)[126], то культурную эру XX в., обозначенную Х. Ортегой-и-Гассетом знаком «дегуманизированного искусства», можно дифференцировать на локальные дифференцированные диахронные системы, обозначенные не литературными направлениями, как, например в предыдущей культурной эре[127], а историческими и социокультурными факторами – художественная эпоха I и II половины XX в. Связано это с тем, что модернизм не пришел на смену реализму, а параллельно с ним со-развивался, образуя свою художественную эпоху modernity с комплексом синхронных систем – собственно-модернистский и постмодернистский типы культуры, литературные направления *(собственно модернизм, авангард, постмодернизм)* и система их художественных течений. Культурная эра XX века, на сегодняшний день, исторически обозначена так: начало – рубеж XIX – XX веков и конец – рубеж XX–XXI вв.

Вячеслав Курицын для понимания модернистского типа культуры рубежа XIX – XX веков вводит понятие «авангардной парадигмы», считая при этом, что

---

[125] *Фесенко Э.Я.* Теория литературы. Архангельск: Поморский гос. университет им. М.В. Ломоносова, 2001. С. 253.
[126] Там же. С. 253.
[127] Там же. (Мы ссылаемся на ту же теорию Фесенко, по которой «рубеж XVII–XVIII веков – конец XIX века – культурная эра, воплотившая в себе три крупные эпохи художественного развития, получившие название по литературным направлениям: эпоха классицизма, эпоха романтизма, эпоха реализма».)

именно внутри нее зародилась постмодернистская «ситуация исчезновения метаценностей»: «…тенденциозно настроенный ум склонен обнаружить “предпостмодернистские” интенции, например, в начале столетия – в качестве реакции на зарождающуюся, а впоследствии долгие десятилетия и господствующую “авангардную парадигму” <…> понимание постмодернизма как чего-то следующего “после модернизма” или как “поставангарда” при всей своей механичности все же не лишено некоторого смысла»[128].

Развивая концепцию «новой единой парадигмы» В. Тюпы, по которой «все эти столь чуждые друг другу явления растут из одного корня – из обострившегося внимания к идеологическому воздействию искусства на общественное сознание…»[129], В. Курицын считает, тем не менее, необходимым прояснить вопрос о парадигматических границах между имманентными ее структурами и явлениями.

И в противовес определению Тюпы «альтернативный реализм» предлагает ввести понятие «авангардной парадигмы», исходя из историко-культурологических признаков: «Парадигму, о которой идет речь, можно именовать “авангардной”. Имея в виду под авангардом не нахождение на первом плане (синоним передового), не конкретный короткий период в отечественном искусстве, вошедший в историю как “русский авангард”, а некое сочетание культурных интенций, характерное для большинства проектов первой половины столетия. Ее описание может походить на предложенное Дженксом[130] описание модернизма, – последнее слово представляется нам не очень подходящим для наших целей потому, что сильно коррелирует с категорией “современности” или “нового времени”, охватывающей гораздо больший срок»[131].

---

[128] *Курицын В*. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2000. URL: http://www.guelman.ru/slava/postmod/ (дата обращения: 15.09.2019).
[129] Там же.
[130] Теоретик постмодернизма Чарльз Дженкс в книгах «Взлет архитектуры постмодернизма» (1977) определяет общим концептом эпохи модернизма склонность к универсальным решениям, проявляющуюся в познании метадискурсивности и метакодов. И только постмодернизм предопределяет и разрушает этот универсализм.
[131] *Курицын В*. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2000. URL: http://www.guelman.ru/slava/postmod/ (дата обращения: 15.09.2019).

Таким образом, по мнению Курицына, постмодернистская парадигма (саморефлектирующий постмодерн) определяется не после модернизма, а рождается внутри авангардной парадигмы, предвосхищая эпохальные «антиавангардные» культурные интенции, но в то же время образуя некую целостную культурологическую линию, позволяющую, не опуская имманентных и контекстуальных противоречий, говорить о фрактальной соотнесенности двух парадигм, представляющих разные художественные миромодели. При этом Курицын, как и Тюпа, соцреализм связывает с системой «авангардной парадигмы» именно в силу моделирования «возможного мира», а не «отражения» в ней действительности (прерогатива классической литературной парадигмы) в тех или иных концептуально-направленческих ракурсах. Курицын, например, в рамках «авангардной парадигмы» рассматривает и А. Белого, и А. Блока, и К. Бальмонта, и акмеистов, и футуристов, и С. Кржижановского, но тут же подчеркивает «условность» и «сомнительность» такого построения – «авангард-неавангард».

Несколько похожей, но более концептуально выстроенной, представляется нам концепция Ю. Борева, структурирующего триадичную систему[132]. Он выделяет эпоху авангардизма (в нашей дифференциации – ***макродиахронная система***), характеризующуюся как «стадия утраченных иллюзий», затем определяет внутри нее эволюционные периоды (в нашей дифференциации – ***микродиахронные системы***) – предмодернизм, модернизм, неомодернизм, постмодернизм, и уже внутри них высвечивает ряд направлений и течений (в нашей дифференциации – ***синхронные системы***) – символизм, футуризм, экзистенциализм, концептуализм и т.д. Таким образом, эпохальная парадигма авангарда образуется в результате развития эволюционных парадигм модернистского сознания, включает в себя постмодернизм как один из этапов развития (в отличие от концепции Курицына). Борев в качестве оппозиции, следуя бинарной структуре литературного процесса XX в., определяет другую макродинамическую систему – эпоху реализма. Объединена она с эпохой авангардизма в призме «стадии утраченных иллюзий», но имеет свою систему

[132] Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс. М.: ИМЛИ РАН. Наследие, 2001. С. 235–456.

(макродиахроническую) периодов и синхроническую систему направлений и течений. Причем второй период (первый обозначен как «традиционный реализм») выстроен по принципу логической эволюционной триады «тезис – антитезис – синтез» – период модернизированного реализма. Борев подчеркивает, что эти две художественные эпохи «развиваются не последовательно, а исторически, параллельно», и именно в этом «проявляется общее убыстрение движения истории»[133]. Основными критериями «введения» того или иного направления в художественную эпоху авангардизма Борев считает «новизну» и «эпатаж», а основными типологическими качествами – усиление рецептивной активности читателя, приобретающего роль автора – творца – интерпретатора, акцентацию на хорологии (наука, изучающая законы мирового беспорядка), увеличение бессознательного начала в творческом и в рецептивном процессе, отказ от универсализма, новую концепцию человека и бытия, эстетическую экспериментацию на всех уровнях текста.

В концепции В.М. Дионовой постмодернизм – это не только следующая стадия развития модернизма, но и вообще «новая стадия развития культуры»[134] в целом, характеризующаяся «синтетическим» типом художественного мышления: «Полагаем, традиционное и модернистское искусство – это те два полюса, которые как раз пытается преодолеть сегодня постмодернистское искусство, своеобразно использующее традицию, и новаторство модернизма»[135].

А исследователь А.Г. Коваленко констатирует, что «литература не противостоит постмодернизму, но и не совпадет с ним. Она переживет его как одно из своих увлечений, как “детскую болезнь левизны”, не забыв в то же самое время ничего из истории этой “пламенной любви”, обогатившись памятью о ней»[136].

Дианова подчеркивает культурфилософскую природу модернизма и, определяя его истоки в философии Ницше, считает онтологическим основанием

---

[133] Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс. М.: ИМЛИ РАН. Наследие, 2001. С. 235.
[134] *Дианова В.М.* Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб., 2000. URL: http://anthropology.ru/ru/texts/dianova/ppa_1_4.htm (дата обращения: 15.09.2019).
[135] Там же.
[136] *Коваленко, А.Г.* Литература и постмодернизм: учеб. пособие. М.: Изд-во РУДН, 2004. С. 4.

для формирования постмодернизма, но в иных условиях художественно-творческой переориентации. При этом подчеркивает, что часть радикальных художественных практик (авангардное крыло модернизма) исторически изжили себя на определенном этапе, а часть (неавангардистское крыло) продолжили свое развитие в постмодернистский период в новом эстетическом качестве в соответствии с эволюционными изменениями в социокультурной ситуации. Исходя из того, что «характерной особенностью искусства в модернистский период является множественность его подходов к осмыслению сути бытия, возникновение разнообразных картин мира, сформированных воображением художников»[137], Дианова обнаруживает одновременно и нетождественность между модернизмом и постмодернизмом в системе художественного освоения мироощущения человека в модернистский период развития литературы. Более того, характеризуя и «пограничные» литературные явления, это мироощущение вызвало мрачный пессимизм всевозможных антиутопий, воплотившихся в произведениях О. Хаксли, Д. Оруэлла, Е. Замятина, А. Платонова и др.»[138].

Особенность постмодернизма проявляется в следовании антимиметическим принципам художественного освоения действительности, характерным для модернизма. Но постмодернизм воспринимает саму действительность как семантический универсум всемирной культуры.

Наиболее оправданной представляется нам концепция «единой культурной парадигмы» М. Эпштейна, который не разграничивает «модернизм» и «постмодернизм» как два разных парадигмальных феномена, а дифференцирует их тактически – как два фазовых состояния «супер» и «псевдо» внутри парадигматического концепта «гипер», определяющего идейно-понятийный стержень неклассического типа художественного сознания[139]. Тактика «супер», постулирующая постмодернизм, основана на поиске «подлинной, высшей, чистой

---

[137] *Дианова В.М.* Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб., 2000. URL: http://anthropology.ru/ru/texts/dianova/ppa_1_4.htm (дата обращения: 15.09.2019).
[138] Там же.
[139] *Эпштейн М.* От модернизма к постмодернизму: диалектика «гипер» в культуре XX века. Рукопись. (Цит. по: *Курицын В.* Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2000.)

реальности, стоящей за условными знаками и системами культур»[140]. Контекстуальное обыгрывание данной суперреальности приводит к трансформации «супер» в «псевдо» – основы постмодернистского симулякра. И только такая соотносительность, по мнению М. Эпштейна, может определить культурологию пространства «гипер» в рамках системы «гипероперацій» – гипернаучность, гиперлитературность, гиперэкзистенция, гиперсексуальность, гиперсоциальность, гиперматериальность. Суть этих операций разного уровня и масштаба сводится к сведению модернистского суперпроекта в постмодернистское «псевдо» (симулякр).

В. Курицын считает, что эта логическая связь в теории Эпштейна объясняет куда именно исчезли «предпостмодернистские» опыты»: «Динамика “супер” и “псевдо”, которая разыгрывается внутри “гипер”, резко отличается от классической гегелевской динамики тезиса и антитезиса с их последующим примирением и слиянием в синтезе. <…> Постмодерная динамика (если вообще возможно такое словосочетание) предполагает взаимообращение тезиса и антитезиса, что чревато иронией нахождения другого в себе»[141].

Несомненно, что соотношение категорий *тезис* и *антитезис* детерминирует систему эстетических бинарностей. Но, на наш взгляд, в этом положении и основное доказательство целостности модернизма и постмодернизма внутри единой культурологической неклассической парадигмы, которая является антитезисом по отношению к тезису классической парадигмы, что и обеспечивает общую эпохальную тенденцию синтетического мышления. В этом плане важной представляется теория К. Леви-Строса, апеллирующего в своих исследованиях мифа бинарными оппозициями как металингвистическим понятием. В работе «Структурная антропология»[142] он рассматривает дуально организованные социумы, но анализирует их в терминах симметрии. Логика бинарной оппозиции модернизма и постмодернизма также может быть описана в терминах симметрии,

---

[140] *Эпштейн М.* От модернизма к постмодернизму: диалектика «гипер» в культуре XX века. Рукопись. (Цит. по: *Курицын В.* Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2000.)
[141] *Там же.*
[142] *Леви-Строс К.* Структурная антропология. М.: Наука, 1983. 536 с.

поскольку принцип «нахождения другого в себе» вполне соответствует внутренним совпадениям ряда мировоззренческих и эстетических констант.

В. Руднев очень четко формулирует парадигматическую оппозиционную бинарность между прозой модернистского направления и реалистического: «Мы выделяем десять принципов прозы XX в. (здесь речь идет о прозе новаторского, модернистского толка, т.е. писатели-реалисты не учитываются, т.к. они не внесли ничего принципиально нового в прозу XX века): «1. Неомифологизм… <…>; 2. Иллюзия/ реальность… <…>; 3. Текст в тексте… <…>; 4. Приоритет стиля над сюжетом… <…>; 5. Уничтожение фабулы… <…>; 6. Синтаксис, а не лексика… <…>; 7. Прагматика, а не семантика… <…>; 8. Наблюдатель… <…>; 9. Нарушение принципов связанности текста… <…>; 10. Аутистизм… <…>» [143].

В системе данных новаторских эстетических ценностей культуры XX в. Руднев различает два противоположных принципа – модернизм и авангардное искусство. При этом «модернизм» определяется не только как эстетический принцип постижения мира, но и как парадигма литературных течений (символизм, экспрессионизм и акмеизм) и историко-литературная категория для обозначения периода конца XIX – середины XX вв. Нижней хронологической границей модернизма является реалистическая культура рубежа XIX – XX в., а верхней – постмодернизм (1950–1960-е гг.), который отталкивается в своем становлении от модернистских принципов, но в иной эстетической динамике.[144]

В современной русской науке существует и крайне радикальная точка зрения (И.П. Ильин), основанная на концепциях западных теоретиков (Г. Хоффман, А. Хорнунг, Р. Кунов), утверждающих наличие «радикального разрыва между модернистской и постмодернистской литературами, отражающегося в оппозиции

---

[143] *Руднев В.П.* Принципы прозы XX века // Руднев В.П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1997. URL: http://lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 15.09.2020).

[144] *Руднев В.П.* Авангардное искусство; Модернизм; Постмодернизм // Руднев В.П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1997. URL: http://lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 15.09.2020).

двух эпистем: субъективность в противовес потере субъективности»[145]. Причем оппозиционное мнение западных же теоретиков (Сьюзен Сулейман, Хельмут Летен) пропагандирует радикализм, поскольку вообще снимает вопрос о каких-либо принципиальных различиях между модернизмом и постмодернизмом. В этом же русле теоретизирует Ж.-Ф. Лиотар, но дополняет идеей о том, что постмодернизм – это фаза в развитии модернизма, или иначе его парадигматическое продолжение. Ж. Деррида, напротив, более склонен к первой концепции: «Если модернизм отличается стремлением в абсолютной власти, то постмодернизм – это опыт конечности, опыт, в котором находит отражение обреченность всех завоевательных планов»[146].

Ряд критиков (например, П. Кавека) склонны считать, что постмодернизм – это лишь этап в дальнейшем развитии модернизма, характеризующийся «эстетикой переходного периода». И.П. Ильин в своих теоретических разработках идет еще дальше, он не только отрицает связь модернизма и постмодернизма, но и выстраивает их отношения по принципу оппозиции: «…типовое произведение постмодернизма всегда по своей сути представляет собой высмеивание, варьирующееся от снисходительной иронии до желчного трагифарса, трех одинаково неприемлемых для него форм эстетического опыта: модернизма, реализма и массовой культуры; подобно древней химере, постмодерн грозно рычит на растиражированные шаблоны высокого модернизма, бодает идею реалистического мимесиса и своим ядовитым хвостом злобно жалит жанровые штампы развлекательного чтива и других форм индустрии развлечений»[147].

С этой концепцией соотносятся и теоретические разработки Ихаба Хассана, наиболее признанного мирового авторитета постмодернизма. Его теория основана на системном оформлении самостоятельности постмодернизма, который

---

[145] *Hofimann G., Homung A., Kunov R*. Modern, postmodern and contemporary as criteria for the analysis of century literature. 1987. № 22. S. 20 (Цит. по: *Ильин И.П.* Поструктурализм, деконструктурализм, постмодернизм. URL: http: /www.philosophy.ru/; дата обращения: 23.10.2017.)

[146] *Деррида Ж*. Жить в языке: Архитектура и философия. Интервью Евг. Майер с Жаком Дерридой // Родник. Рига, 1992. № 1(61). С. 46.

[147] *Ильин И.П.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мира. М.: Интрада, 1998. С. 5.

«выделился» из постмодерна, а значит он «отделяет» его от модернизма. Более того, Ихаб Хассан выстраивает парадигматическую оппозицию этих двух культурологических явлений, призванную доказать их четкую концептуальную дифференциацию. Он выделяет следующие ключевые признаки постмодернизма: неопределенность, фрагментарность, деканонизация, безличность (поверхностность), непредставимое (непредставляемое), ирония, гибридизация, карнавализация, перфоманс, конструктивизм, имманентность[148]. Однако, в эстетической системе модернистских произведений практически все выделенные принципы можно обнаружить.

В связи с экскурсом в историю вопроса о взаимоотношениях модернизма, авангардизма и постмодернизма, а также выявления дефиниции и объема понятий, хотелось бы отметить и концепцию Умберто Эко, теоретика и практика постмодернистской эстетики. Эко подчеркивает стадиальность смен ситуативных парадигм авангарда и постмодернизма в повторяющихся концептуально социокультурных эпохах. Исходя из чего, Эко рассматривает «авангард» и «постмодерн» как трансисторические категории, соотносимые с двумя фазами преодоления кризиса в сменяющихся культурных эпохах. При этом теоретик подчеркивает, что «авангардизм» есть «последнее слово» в модернизме и тем самым вновь обозначает фазовость в трансформации «модернизм – постмодернизм»: «…наступает предел, когда авангарду (модернизму) дальше идти некуда, поскольку им выработан метаязык, описывающий его собственные невероятные тесты (то есть концептуальное искусство). Постмодернизм – это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности»[149].

В рамках этого «переосмысления» и рождаются все основные принципы поэтики постмодернизма – интертекст, гипертекст, цитация, симулякр, хаосмос, пастиш и т.д. Исходя из всего этого, Эко обосновывает необходимость введения понятия «открытое произведение», – в основе его художественности лежит

---

[148] *Hassan I.* The postmodern turn: Essays in Postmodern theory and culture. Columbus, 1987. 267 p.
[149] *Эко У*. Заметки на полях «Имени розы» // Иностранная литература. 1986. № 10. С. 101–102.

исследование моделей культуры. По мнению теоретика, такая трансфигурация внутри стадии модернистской линии развития культуры вызвана новым пониманием картины мира, рождающим в рамках «открытости» художественного произведения полисемию, множественность трактовок, смещение интереса к читателю в процессе текстовой интерпретации.

Следует отметить, что определенная трансформация поэтики, являющаяся концептуально значимой в смене художественно-текстовых парадигм на определенном этапе литературного развития, автоматически обозначает и определенные изменения в системе художественного сознания – если и не самого типа, то, как минимум, внутритиповых частных моделей. В процессе перехода от модернизма к постмодернизму изменения в той или иной степени затронули весь диапазон системы «поэтика – сознание». И это объясняется тем, что «категории поэтики заведомо подвижны: от периода к периоду и от литературы к литературе они меняют свой облик, смысл, вступают в новые связи и отношения, складываются в особые и отличные друг от друга системы. Характер каждой такой системы обусловлен характером эпохи. <…> Художественное сознание эпохи претворяется в ее поэтике, а смена типов художественного сознания обусловливает главные линии и направления исторического движения»[150].

А поскольку изменения в структуре типа художественного сознания обусловлены в первую очередь сдвигами в литературном восприятии концепции мира, то в результате таких процессов трансформируется и сама система художественного миромоделирования (или точнее миро–сотворения). Во многом это и становится одной из причин формирования «гетерогенности художественных традиций» (Ю. Борев) в контексте одного макротипа художественного сознания. Большинство философов, к примеру, эволюционную смену модернизма и постмодернизма так и обосновывают исходя из моделирования картины мира в рамках бинарности «моно – поли»: «Постмодернизм представляет собой своего рода реакцию на “монотонность” универсалистского видения мира в модернизме.

---

[150] *Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В*. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания: Сб. статей. М.: Наследие, 1994. С. 3.

<…> Постмодернизм, напротив, отдает предпочтение гетерогенности и различию как освободительным силам в переопределении культуры. Основными чертами постмодернистской мысли являются фрагментация, неопределенность и неприятие всех универсальных, или тотализирующих, дискурсов. <…> …все это указывает на глубокие сдвиги как в культурной парадигме, так и в “структуре мировосприятия” в конце XX в.»[151].

Заслуживает в этой связи внимания точка зрения В.Е. Хализева, считающего, что «произведение, воспринимаемое как органически возникшая целостность, может представать как некий аналог упорядоченного, целостного бытия»[152]. Исходя из чего можно говорить о том, что изменение этической текстовой концепции произведения (соотносимое с той или иной направленческой парадигмой) напрямую зависит от онтологической реальности бытия. По признаку онтологической ориентации текста модернизм и постмодернизм разграничиваются как разнокультурные явления. Но при этом Хализев, ссылаясь на ряд теоретических концепций[153], объединяет их в рамках третьей стадии всемирной литературы под доминантой «поэтики автора», характеризующейся «индивидуально-творческим художественным сознанием» и знаменующей «эпоху индивидуально-авторских стилей» [154].

Хализев предпринимает попытку систематизировать модернизм в двух аспектах: выделяя направленческий критерий (символизм – постсимволизм) и определяя «две тенденции, тесно связанные между собой, соприкасающиеся, но в тоже время разнонаправленные»[155] – «авангардизм» и «неотрадиционализм». В определении двух тенденций модернизма, Хализев опирается на концепцию Тюпы, по мнению которого именно сложное пересечение этих двух явлений (а не реализма и модернизма, как определяют большинство исследователей) и

---

[151] Философия: Учебник / Под. ред. В.Д. Губина, Т.Ю. Сидориной, В.Т. Филатова. М.: Русское слово, 1996. С. 408.
[152] *Хализев В.Е.* Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. С. 155.
[153] *Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного познания. М., 1994. С.33.
[154] *Хализев В.Е.* Теория литературы. М: Высшая школа, 1999. С. 360.
[155] Там же. С. 365.

определило специфику литературного развития XX в.: «Многовещественное противостояние этих духовных сил создает то продуктивное направление творческой рефлексии, то поле тяготения, в котором, так или иначе, располагаются все более или менее значительные явления искусства XX в. Такое напряжение нередко обнаруживается внутри самих произведений, поэтому провести однозначную демаркационную линию между авангардистами и неотрадиционалистами едва ли возможно. Суть художественной парадигмы нашего века, по всей видимости, в неслиянности и нераздельности образующих это противостояние моментов»[156].

Причем, если «авангардизм» выявляется на уровне направленческих парадигм (абсурдизм, футуризм), то «неотрадиционализм» – на уровне индивидуально-авторского художественного сознания (Г. Элиот, О. Мандельштам, А. Ахматова, Б. Пастернак, И. Бродский).

Рассматривая часть основных концепций по проблеме взаимоотношения явлений, составляющих неклассическую, неканоническую линию развития литературы, которая в XX в. представлена «модернизмом – авангардизмом – постмодернизмом», можно лишь констатировать факт теоретической неясности, запутанности вопроса – является модернизм по отношению к постмодернизму первой его стадией развития, или это два парадигматических и концептуально самостоятельных литературных явления.

Определяя свою точку зрения, мы уже подчеркивали, что, выделяя неклассическую (нереалистическую) линию развития литературы XX в., мы обозначаем ее как модернистскую, реализующую художественно определяющий метод культурологического мышления, отличный от реалистического, и имеющую две стадии своего развития – модернизм (содержащий в себе этап становления – декадентство и этап утверждения – авангардизм) и постмодернизм (содержащий свою направленческую систему).

---

[156] *Тюпа В.И.* Популяризация литературного сознания // Literatura rosyiska XX wieku. Nowe crasy. Nowe problemy. Seixa «Literatura na pogranicrach». № 1. Warszawa, 1992. S. 89.

Модернизм органически вырос из культурных запросов кризисного перелома рубежа XIX – XX вв. и в полной мере отразил суть всей третьей стадии развития всемирной литературы, начавшейся еще в эпоху Просвещения – стадии «индивидуально-творческого художественного сознания» – максимально открытое и свободное самораскрытие авторов, эстетическое обновление художественного языка, сосредоточенность более на универсальном и культурно-историческом далеком, нежели на близкой реальности.

Крайняя неоднородность модернизма породила многочисленные точки зрения на внутринаправленческую характеристику. Мы придерживаемся концепции А. Белого, считающего, что модернизм не оппозиционирует с реализмом, а выражает «другой», «кризисный» взгляд на мир («символизм как миропонимание»), с иной соотнесенностью бытийных универсалий с реальностью, подчеркнуто *вторичной*. Отсюда легко объяснимо взаимопроникновение ряда реалистических и модернистских художественных элементов в одном тексте. Именно ментальность модернизма в середине XX в. стала причиной рождения постмодернизма. И мы, не вдаваясь в детали механизма такой противоречивой преемственности, объясняемыми в отношении русской литературы внутрилитературными закономерностями, подчеркиваем, что нас интересует генетическая связь модернизма и постмодернизма в их попытке выработать другой, нереалистический взгляд на проблему человека и бытия, в стремлении спроектировать миромоделирующие протоформулы, разработать парадигмальные принципы миромоделирования «вторичной (поли)реальности». В основе их общего эстетического кода лежит метафорический язык, а в основе этического – «философско-этическая субъективность» (Д. Мережковский), провоцирующая абсолютную, интуитивную, внутреннюю свободу самовыражения. Понять тенденции современного постмодернистского искусства можно лишь в контексте искусства модернизма, ставшего сегодня уже историей, но еще не получившего всесторонней оценки.

Насильственное отчуждение от этой культуры (в период соц. реализма) не только обеднило, но и в значительной степени ослабило нас, лишив возможности

свободно размышлять о кардинальных проблемах жизни человека не с позиции «идеологической заданности», а исходя из критериев «сознания-подсознания-суперсознания». Поэтому эти два эпохальных направления, дифференцирующихся по эстетическим принципам и соприкасающихся парадигмально по отношению к антропо- и онтософской проблемам реальности, объединены нами в попытке изучить неклассическую картину мира XX в. по вопросу художественного миромоделирования, ибо без этого невозможно создание полноценной истории развития литературного процесса эпохи.

Таким образом, определяющим фактором в характеристике литературного процесса XX в. является принцип направленческой бинарной оппозиции[157] двух типов художественного сознания – модернистского ***(неклассического)*** и реалистического ***(классического)*** – реализующих в эстетике текста собственную модель мира, посредством которой постулируется идейно-мировоззренческая концепция неклассической парадигмы художественности.

Литература никогда не существовала обособленно, раздельно от других культурологических уровней, перспектива литературного развития напрямую связана в мировой динамике XX в., на этапе «стыка эпох», с общими тенденциями социокультурного плана. А поскольку «литература – неотрывная часть культуры», которую нельзя понять «вне целостного контекста всей культуры данной эпохи», то осмысление особенностей концептуальных векторов (реализма и модернизма) литературного процесса представляется нам возможным лишь в ракурсе широкого межлитературного контекста, включающего в себя культуру в целом во всех аспектах ее социоисторического развития.

Поскольку литературный процесс XX в. имеет качественное отличие от предшествующих эпох в принципе параллельного художественного движения оппозиционирующих направлений (а не их последовательной смены) реализма и

---

[157] «Бинарная оппозиция – универсальное средство познания мира, которое особо активно использовалось и, главное, было осознано как таковое в XX веке… В описании любой картинны мира лежат б.о., причем они носят универсальный характер» (*Руднев В.П.* Бинарная оппозиция // Руднев В.П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1997. URL: http://lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt_with-big-pictures.html; дата обращения: 15.09.2020).

модернизма (с системой этапов его продолжений – авангардизм, постмодернизм) в едином социокультурном и историческом пространстве, то общие тенденции развития породили систему встречных процессов, усиливающих качество медиации – то есть посредничества между крайними членами оппозиций. Это породило модель лабиринтной бинарной оппозиции, в которой работает фрактальный принцип взаимодействий не только в отношении типов художественного сознания, но и форм их соотнесенности с «разнопорядковыми» типами мышления (*социального, философского, культурного*) и ментальностей (*нормативной, креативной, диалогизированной*).

Бинарная оппозиция литературного процесса XX в. эволюционирует в плане синхронии и диахронии до уровня парадигмальной диффузии. Такая трансформация позволила говорить о культуре эпохи как о «культуре многоярусных оппозиций», когда отсутствие четкости в критериях противопоставленности приводит к тому, что «оппозиции обретают многосторонность, объемность (противостояние тому, что спереди, тому, что сзади, а также сверху и снизу)»[158] и способность встраиваться друг в друга.

Таким образом, параллельное сосуществование модернистской и реалистической парадигм (в борьбе и союзе) и является знаково-эмблематичным для литературного процесса XX столетия. Н. Лейдерман, выделяя в качестве результативных констант такого сосуществования «переходность и противоречивость», подчеркивает, однако, что «мучительнейший спор о Хаосе и Космосе, горькие раздумья об онтологическом изъяне и поиски «антиапокалипсических» решений – это и определило «магистральный сюжет» литературного процесса в XX в.: им стало *взаимодействие* классических и неклассических систем»[159]. Их взаимоотношения, на наш взгляд, определяются не только оппозиционной бинарностью, но и эстетическим полилогом, провоцирующим «диффузию качеств» (перетекание одного в другое – по Ю. Бореву), объясняющую закономерности развития так называемых

---

[158] Теория литературы. Литературный процесс. М.: ИМЛИ РАН. Наследие, 2001. С. 462.

[159] *Лейдерман Н.* Траектории «экспериментирующей эпохи» // Вопросы литературы. 2002. № 4. URL: http://magazines.russ.ru/voplit/2002/4/lei.html (дата обращения: 12.10.2016).

«пограничных» явлений в литературе XX столетия, и концептуализирующую методику «бесконечного числа интерпретаций» художественного произведения (Ф. Ницше). И если учесть тот факт, что литературное произведение продуцируется его творцом как онтологизированная текстовая миромодель, то категория «бытие» имеет также бесконечное число интерпретаций. И лишь на их основе возможно освоение новых художественных принципов неклассического миромоделирования.

1.2. Принципы художественного миромоделирования и жанровая трансформация в русском литературном процессе XX века

Освоение новых эстетических форм художественного текста сказывается не только на экспериментальных вариантах метафорического моделирования художественной картины мира (онтологическая модель) и человека (персонологическая модель), отражающих модернистскую «этическую субъективность», но и на переосмыслении возможностей жанра, – одной из доминантных тенденций литературного процесса XX столетия. Жанровая типология литературы XX в. является одной из самых исследуемых в мировой филологии проблем, с которой связан целый ряд нерешенных вопросов.

Модернистское художественное сознание XX в., рождающееся в попытке выразить внутреннее Я «сокровенного человека», втиснутого в ситуацию «конфликта эпох» (рубеж XIX–XX вв.) и «эпоху крушения гуманизма», следствием чего становится «дегуманизированное искусство» (весь XX в.), отражает кризисные явления времени в истории и, как следствие, в культуре.

«Этическая субъективность» (Д.С. Мережковский) нового типа художественности, связанная с коренным изменением уровня соотнесения в личности сознательного и бессознательного, свободы внутренней и внешней, абсолютного и интуитивного, привела к трансформации этического кода в искусстве, формирующегося под знаком модернистского сознания. Как следствие, в основу «этической объективности» нового типа изначально закладывается

метафорический язык, который в силу своей полисемичности приобретает качество символизированного языка.

Освоение новых эстетических форм художественного текста сказывается не только на способах метафорического моделирования художественной картины мира (онтософская модель) и человека (антропософская модель), отражающих модернистскую «этическую субъективность», но и на переосмыслении возможностей жанра, – одной из доминантных тенденций литературного процесса XX столетия.

Главным стремлением, стоящим за этическими экспериментами модернистов, было изображение духовного и социально-исторического бытия, непостигаемого в рамках классического типа мышления. И прозаические опыты в этом аспекте были много значимее и ощутимее, на наш взгляд, поскольку, в отличие от модернистской поэзии, они раскрывали не только внутреннее пространство человека, но и многоплановые смыслы бытия, с его онтологией сознательного и бессознательного. Рождая новое ощущение жанра, эта проза формировала и новое художественное мироощущение. В этом смысле трансформация прозаической жанровой системы напрямую связана, в причинно-следственной обусловленности, с общим изменением структуры парадигмы художественности XX в. – от моносистемы (господство классического типа художественного сознания) к полисистеме сосуществования в борьбе и единстве двух основных парадигм художественности (классическая ↔ неклассическая) и имманентных типов художественного сознания (классицистическое, романтическое, реалистическое ↔ экзистенциальное, символистское, авангардистское, постмодернистское и т.д.).

В русской литературе реконструкция жанровой прозаической системы обозначилась уже в творчестве символистов. Можно выделить две основные тенденции в формировании нового жанрового «эстетического шифра» неклассической прозы. *Первая тенденция*, обозначив диффузии объективного и субъективного в субъектной организации текста (автор – герой; лирический герой), ознаменовала некоторое родовое смешение лирических и эпических критериев.

Именно это привело к усилению исповедальности прозы, концептуализации «потока сознания», ослаблению фабульно-сюжетной основы текста с выходом на десюжетизацию и сюжетную ретардацию, психологической монологичности в прозаических эпических жанрах – рассказе, повести, романе. В ряде произведений (например, в романах А. Белого «Петербург», «Серебряный голубь», «Котик Летаев», В. Брюсова «Огненный ангел») это дало общее изменение жанрового ощущения стиля, а в случае с «Симфониями» А. Белого, «Лирическими отрывками в прозе» и рассказом «Световая сказка» данная тенденция привела к формированию новых жанрообразований – особого словесно-музыкального жанра. Разрушение классических родо-видовых границ становится для символистов принципом реорганизации жанров. Н.А. Богомолов, отмечая некоторую хаотичность в решении жанровой проблемы у символистов, пишет, что «в первую очередь стоит отметить, что для самих символистов, сколько можно было проследить, проблема рода и жанра не являлась предметом теоретизирующей рефлексии. Даже те из них, которые были наиболее филологически образованны и склонны к построению концепций, как кажется, оставались вполне равнодушны к этой проблематике. <…> Основная же интенция творческой деятельности если не всех, то подавляющего большинства русских символистов состояла <…> в создании принципиально новых типов общности своих произведений, которые, впитывая, конечно, прежние жанровые характеристики, в то же время свободно смешивали их, меняя тем самым прежде всего критерии выделения жанров. Так, обращают на себя внимание два существенных и связанных друг с другом момента: 1) решительное изменение границ между литературой и внелитературными типами словесного творчества и 2) стремление к соединению двух столь различных типов художественной речи, как проза и поэзия, столь часто служивших прежде для жанровых разграничений (ср. известное пушкинское: “Пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница!”)»[160].

---

[160] *Богомолов Н.А.* Вокруг «Серебряного века»: статьи и материалы. М.: НЛО, 2010. URL: https://www.litmir.me/br/?b=176575&p=4 (дата обращения: 22.12.2020).

Возможно, экспериментальное синтезирование жанров было предопределено общим стремлением к формированию новационной методологической системы, которую и осуществили в рамках реформ с жанрами, стилем, языком, содержательной формой. О.А. Клинг отмечает: «Русские символисты создали в начале XX века *синтетическое литературоведение*. Они первые поставили в центр вопрос о форме, стиле, языке, поэтических приемах, особенностях стиха, другими словами, вопросы поэтики»[161].

Позднее, в прозе постмодернистов, жанровые прозаические эксперименты, синтезирующие в рамках одного текста разные жанровые формы, и вовсе приводят к полной теоретической неопределенности жанровой системы, – ее эстетической неоформленности за счет использования «этической субъективности», как правило, используемой в качестве жанрообразующего критерия (например, роман-музей, роман-пунктир, роман-притча и т.д.).

Несомненно, что эта тенденция провоцирует *вторую* – размывание внутренних жанровых границ в прозаической системе. Отношения, которые начинают складываться в модернизме между рассказом и романом, достаточно непросты, поскольку обусловлены внутренней перетекаемостью ряда индивидуальных жанровых критериев. Например, «романное мышление» раздвигает в рассказе «пространственную постановку смысла» (по мысли М. Бахтина), а зацикленность на внутреннем углублении одного образа, характерная для рассказа, в романе приводит к пространственной суженности, когда психодействительность доминирует над эпической действительностью, – в результате метафора разворачивается в целый и целостный роман.

К трансформации жанровой системы в XX в. помимо ряда эстетических факторов, привело множество факторов нравственно-этического толка, и в первую очередь, некая всеобщая переоценка аксиологического бытия, перевернувшая не только целостное представление человека о единстве мира, но и само восприятие реальности. Размывание границ между сознательным и бессознательным, между

---

[161] *Клинг О.А.* Влияние литературоведческого наследия русского символизма на теорию литературы 1910-х — 1920-х годов (Андрей Белый) // Филологический класс. 2018. № 1(51). С. 8.

действительностью и текстом, между элитарным и массовым в модернистском сознании эпохи стало следствием и распада жанровой системы, – распада, не в последнюю очередь обусловленного новыми представлениями человека о мире, о его эстетической картине. А поскольку, начиная с Гегеля, считалось, что «жанровая сущность» напрямую зависит от «жанрового содержания», которое отражает эпохальное осмысление «общего состояния мира» и его коллизий, то вполне объяснима «зыбкость» жанровой системы, динамично видоизменяющейся вместе с эволюционирующим миром. Важную роль в этой связи играет жанр романа, которому наиболее свойственна позиция «познания действительности».

М. Бахтин писал об особой трудности становления методологии исследования жанрообразования «роман», считая, что это «обусловлено своеобразием самого объекта: роман – единственный становящийся и еще неготовый жанр. Жанрообразующие силы действуют на наших глазах: рождение и становление романного жанра совершается при полном свете исторического дня. Жанровый костяк романа еще далеко не затвердел, и мы еще не можем предугадать всех его пластических возможностей»[162].

В XX в. становление жанра романа идет параллельно с оформлением художественного модернистского метода в литературе, основные культурологические законы которого во многом оказали влияние на трансформацию уже в какой-то мере сложившегося канона классического традиционного романа. Таким образом, вполне закономерно мы можем говорить о параллельном сосуществовании реалистического и нереалистического (модернистского) романов в литературной полифоничной и полистиличной системе «множественности» (термин Ж. Лиотара) жанрового развития эпохи. Для того, чтобы выявить оппозиционную дифференциацию этих двух субсистем жанра, на наш взгляд, необходимо прояснить сущность «романного мышления» (как основного жанрообразующего фактора), характерного для двух глобальных, эпохальных линий развития литературы XX в. – реалистической и модернистской.

---

[162] *Бахтин М.* Эпос и роман (о методологии исследования романа) // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Худож. литер., 1986. С. 392.

Достаточно сложно сформировать конкретное понятие «романное мышление», поскольку в современном литературоведении, при всем обилии теоретических попыток выстроить канон романа, концептуализировать систему устойчивых жанровых признаков, до сих пор нет парадигмы четких собственно-жанровых романных координат. Мы согласны с Бахтиным в том, что невозможно построить определение романных канонов, но можно попытаться «нащупать основные структурные особенности этого пластичнейшего из жанров, особенности, определяющие направление его собственной изменчивости и направление его влияния и воздействия на остальную литературу»[163].

Таким образом, Бахтин изначально определяет д и н а м и ч н о с т ь романа, отрицает саму возможность его жанровой канонизации, и отводит ему доминантное, воздействующее трансформативно, место-роль во всей жанровой литературной системе. Бахтин выделяет три концепта «самосознания романа», выделяющие его индивидуальность, которые мы бы и обозначили критериями «романного мышления». «Я нахожу три таких основных особенности, принципиально отличающих роман от всех остальных жаров: 1) стилистическую трехмерность романа, связанную с многоязычным изменением, реализующимся в нем; 2) коренное изменение временных координат литературного образа в романе; 3) новую зону построения литературного образа в романе, именно зону максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершенности»[164].

Бахтин меняет классическое представление о романе как эпическом произведении, изображающем частную жизнь человека в широких связях с социальной действительностью, поскольку вводит в качестве жанрового критерия понятие «*множественное сознание*». Рассматривая романное пространство с точки зрения равного диалогического соотнесения полифонической системы чужих Я-субъектов (а не *Я-объектов*, согласно теории В. Иванова, впервые употребившего это понятие), Бахтин ставит в один ряд авторское сознание и сознание героев,

---

[163] *Бахтин М.* Эпос и роман (о методологии исследования романа) // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Худож. литер., 1986. С. 399.
[164] Там же.

определяя тем самым концептуальный критерий романного мышления – «множественность равноправных сознаний с их мирами», которая обеспечивает целостность жанра сочетаясь, «сохраняя свою неслиянность, в единство некоторого события»[165].

Привычные сюжетно-прагматические объективные связи, которые означают «опредмеченность героев в авторском замысле, они связывают и сочетают завершенные образы людей в единстве монологически воспринятого и понятного мира»[166], но диалогическая связь романных образов на уровне категории «сознание» позволяет говорить о реальности множественного субъективного восприятия образов, героев и их онтологических «сущностей» в призме диалогического толкования читателем в рамках своего восприятия/понимания, а не в заданности авторского замысла. И если учесть, что «множественность равноправных сознаний с их мирами» определяет жанровую целостность романа, то такой текст обретает «равноправное сознание» со своим миром, участвующим в полилоге (автор – герои – читатель – т е к с т).

На наш взгляд, подобная логика определила основу знаменитой формулы Р. Барта «мир как текст», утверждающей равноправность сознания мира и текста в едином акте эстетико-онтологического творения Словом, что деактуализирует миметическую функцию литературного текста.

Любому сознанию (текстовому, онтологическому, персонологическому) свойственно гносеологическое переосмысление мира, детерминирующее и его переоценку, а порой и девальвацию.

В XX в. становление жанровой романной системы (в аспекте полифонического романа) напрямую связано с аксиологической установкой (переоценка в процессе переосмысления) на самостоятельность текстового сознания, более ярко отражающей именно модернистский тип художественности. Несмотря на то, что Бахтин разграничивает монологический роман и полифонический фигурой Достоевского, являющегося концептом классического

---

[165] *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. Россия, 1979. С. 6–7.
[166] Там же.

реалистического типа художественности, он отмечает качество жанра полифонического романа как «модернистичность» и видит в этом основу для жанрового разграничения эпоса и романа: «У романа новая, специфичная проблемность: для него характерно вечное переосмысление-переоценка. Центр осмысливающей и оправдывающей прошлое активности переносится в будущее. Неистребима “модернистичность” романа, граничащая с несправедливой оценкой времени»[167].

Данное качество, по мнению Бахтина, не привязывает жанр к модернистскому направлению, поскольку является эстетическим критерием любого типа (готического, реалистического и т.д.) романа. На наш взгляд, наличие общего качества для классического и модернистского романов позволяет снять вопрос об оппозиции направленческого плана и свести их отношения к диалогическому согласию, а не к антагонистскому противостоянию. Именно такой подход и объяснит наличие реалистических признаков в ряде модернистских романов, и наоборот. Это же, на наш взгляд, стало и причиной многочисленных жанрообразований в таких литературных течениях XX в., как «условно-метафорическая проза» (Л. Нефагина), «крестьянский реализм» (Ю. Борев), «магический реализм» (Ю. Борев), «психологический реализм», «неореализм» и т.д.

Крайняя неоднородность модернизма породила многочисленные точки зрения на внутринаправленческую характеристику. Мы уже отмечали, что придерживаемся концепции А. Белого, подчеркивающего доминанту мировоззренческих установок в модернизме и считающего, что он не оппозиционирует с реализмом, а вырабатывает «другой» кризисный взгляд на действительность, которая соотносится не с реальностью, а с «вечными» бытийными универсалиями.

Отсюда легко объяснить диффузию целого ряда художественных элементов в реалистическом и модернистском романах (роман изначально возникает как жанр

---

[167] *Бахтин М.* Эпос и роман (о методологии исследования романа) // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Худож. литер., 1986. С. 399.

с целевой заданностью отразить действительность во всей полноте). Поэтому именно анализ романной формы наиболее глубинно выявляет модель этих взаимопроникновений, не дающих возможности выработать критерии «однозначной» идентификации того или иного типа романа. Такое синтезирование на основе эволюционного движения к «множественности» всех уровней литературы в середине века (примерно) стало одной из причин перетекания модернизма в постмодернизм (по одной из основных версий), который бытийные универсалии не разрывает, а сопрягает с реальной действительностью. На наш взгляд, именно постмодернизм, преодолевая пресловутый провозглашенный «кризис романа» в модернизме, за счет расширения и укрупнения жанровых возможностей трансформирует сам принцип «романного мышления», выводит жанровую модель на иной уровень развития, проявляющийся в образовании субъективных романных субформ (***роман-музей, роман-притча, роман-предупреждение, роман-странствие, роман-комментарий, роман-фантасмагория и т.д.***). В основе жанрового критерия выдвигается субъективно-эстетический критерий. Это сказывается и на наполнении жанра новым содержанием, онтологически расширяющим классическую романную проблему «человек и действительность» до «человек и бытие (все сущее)», причем и сам текст приобретает статус «бытия» (онтология текста), обладающего самостоятельным сознанием. В результате в романное пространство проецируется целая система художественных антропософских моделей – эквивалентов протоформуле «мир как текст»: *«Человек-Бытие» – «Человек-вселенная»*, *«человек – бытие сознания», «человек – бытие культуры», «человек – инакобытие», «человек –бытие текста (или слова)»* и т.д.

Реформация определяющих жанровых критериев обусловлена не только структурной перестройкой литературного процесса в связи с появлением и концептуализацией модернистского художественного сознания, но и общим эпохальным кризисом иерархической системы миропонимания и новым осмыслением онтологических оснований мира и культуры в целом. В их основе ницшеанская идея переоценки всех ценностей, понимание «культуры» как

«диалога культур» (диалогика культуры, по В. Библеру[168]) в ситуации эпохального «многомерного диалога»[169], в рамках которого только и возможно идентифицировать все уровни взаимодействия и взаимообусловленности разных типов художественного сознания эпохи. Важно учитывать особый характер данного взаимодействия. Так, В. Заманская акцентирует необходимость в рамках контекстно-герменевтического метода исследования литературы XX в. рассматривать это не как сумму диалогов, а глобальный культурный полилог[170].

Отсюда, мы считаем, общая модернистская тенденция к развитию дискретности романной художественной структуры **внешней формальной** (*поэтика жанра*) и **внутренней, имманентно-содержательной** (*сознание жанра, т.е. романное сознание*) имеет свои объяснения; исходя из общей этической заданности эпохи ведущие к нетрадиционной интерпретации понятия «целостность» – и в жанровом отношении тоже. Классический роман, воспринимаемый как органически возникшая целостность (формы и содержания), обычно предстает в инварианте некоего аналога упорядоченного, целостного бытия, мироподобного и мироорганизующего.

В этой связи представляется актуальным положение В. Хализева о «мироподобных» структурах и о ценностных координатах художественного мироподобия, подчеркивающего, что «произведение, воспринимаемое как органически возникшая целостность, может представать как некий аналог упорядоченного, целостного бытия»[171]. Так, изменение ценностно-содержательной текстовой концепции произведения (соотносимой с той или иной направленческой парадигмой) напрямую зависит от онтологической реальности. Например, по признаку онтологической ориентации текста модернизм и постмодернизм разграничиваются между собой как разнокультурные явления. Но при этом

---

[168] См. подробно: *Библер В.С.* Культура. Диалог культур (опыт определения) // Вопросы философии. 1989. № 6. С. 31–42; *Библер В.С.* От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. М.: Политиздат, 1990. 412 с.; *Библер В.С.* Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. Прогресс: Гнозис, 1991. 169 с.

[169] См. подробно: *Каган М.С.* Философия культуры. СПб.: Петрополис, 1996. 414 с.

[170] *Заманская В.В.* Экзистенциальная традиция в русской литературе XX в.: Диалоги на границах столетий. М.: Флинта: Наука, 2002. 304 с.

[171] *Хализев В.Е.* Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. С. 155.

Хализев, ссылаясь на ряд теоретических концепций[172], объединяет их в рамках третьей стадии всемирной литературы под доминантной категорией «поэтика автора», характеризующейся «индивидуально-творческим художественным сознанием», которое знаменует «эпоху индивидуально-авторских стилей»[173], маркирующих типологические мироподобные структуры.

Рассматривая ценностные ориентации русской классики, Хализев выделяет такое особое качество, как «*мироприемлющее* начало», сохраняющееся рядом с социально-критическим, а порой и обличительным «настроем». «Мироприемлющее начало» определяется «уважительно-бережным отношением к *живым* человеческим душам, к тем феноменам национального бытия, которые обладают неоспоримой *ценностью…»*[174].

Художественные модели Человека и Бытия в неклассической парадигме художественности, с ее тенденцией к антимимесису, разным формам полисемантичности, интертекстуальности, по сути и репрезентированы именно через символические коды/шифры/миромодели/образы, ретранслирующие в тексте художественную мироконцепцию.

Модернисты, исходя из действительности «разрушения» целостности мира в ходе «общего» эпохального кризиса, выдвинули концепцию деконструкции, во многом обусловившую жанровую форму модернистского романа, который, отражая «нецелостный» и «искаженный» мир, развивается и в заведомой эстетической нецелостности своих художественных форм, во взаимной несогласованности их звеньев – так образуется «дискретная» жанровая форма «нового» романа.

Развитие русского романа XX в. происходит при взаимодействии реалистических и модернистских тенденций. Понимание проблем современности, проблемы познания человеком себя и окружающего мира было различным. И

---

[172] *Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В*. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного познания. М., 1994. С.33.
[173] *Хализев В.Е.* Теория литературы. М: Высшая школа, 1999. С. 360.
[174] *Хализев В.Е.* Ценностные ориентации русской классики. М.: Гнозис, 2005. С. 7.

решающим фактором дифференциации стал онтологический аспект жанра, определяющий специфику приятия–неприятия мира внешнего или внутреннего. Реалистический роман в большей степени был обращен к «внешней» действительности, модернисты стремились к освоению «внутренней» вторичной реальности, исследованию сферы человеческого подсознания. Японский критик Окуно Такэо вообще утверждал, что только художественное исследование «внутреннего человека» является миссией современного романа. Постмодернисты пошли дальше, – синтезируя реализм и модернизм, они утверждали, что роман должен осваивать действительность «культуры», воплощенной в тексте, и через пространство слова осваивать реальность бытия и сознания «сокровенного человека».

При всей «живучести» и «выживаемости» романа в новых условиях развития антимиметических жанровых форм, теоретики в начале века начинают говорить о «конце романа», его кризисе и упадке. По мнению О. Мандельштама, такая ситуация обусловлена психологизацией содержательных структур жанра при одновременном ослаблении формальных событийных признаков: «Современный роман сразу лишился и фабулы, то есть действующей в принадлежащем ей времени личности, и психологии, так как она не обосновывает уже никаких действий»[175]. Но, на наш взгляд, произошел кризис романного мышления, совпавший с общим кризисом художественного сознания, когда объемное мышление во времени заменилось глубинным мышлением сознания. И поскольку «кризис не есть точка, порог, о который “спотыкается” развитие. Он есть этап движения, процесс и состояние в более общем процессе движения»[176], то, начиная с А. Белого в русской литературе, с В. Вульф, Джойса, Кафки в западноевропейской, с Карпентьера в латиноамериканской, происходит качественное возрождение «не умершего» жанра романа с реализацией «другого» типа художественного мышления, наиболее полно реализовавшегося в «высоком модернизме» с его установками на «интеллектуальный», «экспериментальный», «элитарный» роман с

---

[175] *Мандельштам О.* Конец романа // Мандельштам О. Отклик неба. Алма-Ата, 1989. С. 236.
[176] *Добренко Е.* Кризис романа // Вопросы литературы. 1989. № 6. С. 4–5.

экзистенциальной основой постижения «я-в-бытии», ставшей новой для становления и упрочения «нового» старого жанра. В этой связи, в попытке объяснить, что в новых культурно-исторических условиях отчуждение человека от общества и миропорядка есть необходимо доминирующее в романе, целью которого становится изображение истинной реальности «неукорененного» человека с разрушением его «этической (и трагической) целостности», М. Бахтин писал: «Образ приобретает специфическую актуальность. Он получает отношение – в той или иной форме и степени – к продолжающемуся и сейчас событию жизни, к которому и мы – автор и читатели – существенно причастны. Этим и создается радикально новая зона построения образов в романе, зона максимально близкого контакта предмета изображения, с настоящим в его независимости, а, следовательно, и с будущим»[177].

Именно эта тенденция модернистского романа стала концептуальной основой постмодернистского романа, в полной мере воплотившей на всех жанровых иерархиях бахтинский же принцип, заключенный в утверждении, что в этом жанре реальность «становится миром, где первого слова (идеального начала) нет, а последнее еще не сказано»[178]. Таким образом, в противовес общепринятому мнению, что русскую версию постмодернистского романа питали борхесианская бесконечность (*эффект* ***зеркала в зеркале, сада расходящихся тропок, бесконечной книги*** *в качестве идеологических моделей*) и бартовская протоформула «мир как текст», мы можем говорить о бахтинском теоретическом триггере, приведшем к тому, что роман не отражает, а готовит новую, более сложную целостность человека «на более высокой ступени… развития»[179]. Так стоит ли говорить о кризисе романа XX столетия? Романа «нового» и по жанровой специфике, и по содержательной, ведь, по мнению Хализева, «романная свобода освоения мира не имеет границ»[180].

---

[177] *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1974. С. 473.
[178] Там же. С. 472–473.
[179] Там же. С. 480.
[180] *Хализев В.Е.* Теория литературы. М., 1999. С. 330.

Модернизм – это не «кризис романа», это новая стадия его развития. Как утверждает Е. Добренко, «стадиальность в развитии романного мышления проявляется не в хронологической последовательности сменяющих друг друга этапов, и в параллельном протекании внутренне взаимозависимых процессов, лежащих на глубине, в самой онтологии романного мышления»[181].

В модернистском сознании XX в. каждый отдельно взятый роман явление уникальное, – одновременно продолжающее и развивающее традицию «симулятивной» множественности нового модернистского качества, и разрушающее ее в силу того же качества. Модернистское направление в начале XX в. в русской литературе, с ее углубленностью в область поэтического мышления, неохотно занималось романтизацией своих художественных идей – во многом для русских литературоведов этот факт послужил одной из причин говорить о «кризисе» русского романа. Первым известным и ярким явлением в области русской модернистской романистики стал символистский роман А. Белого «Петербург», основные темы которого связаны с иррациональной исторической концепцией России, а идеи и образы непосредственно связаны с художественным миром Достоевского и поднятой им философско-исторической проблематикой.

Поняв невозможность объяснить уровень сознания привычными реалиями, модернисты, а вслед за ними и постмодернисты все более прельщаются хайдеггеровской концепцией «временной пространственности». Все основные модели модернистского плана в попытках выстроить ту или иную картину взаимоотношений хаоса и гармонии сводятся к пространственно-временному миромоделированию. И внутри модернистской литературы начинается переход от создания словесных аналогов действительности на символико-метафорическом уровне к воспроизведению самого процесса художественного претворения реальности, т.е. литературы. Это явление приобретает эпохальное значение, провоцируя появление гигантского протяженного процесса становления «метафикциональной прозы», к которой, по определению Амусина, относятся «произведения, в которых, помимо прочего, речь идет о самой литературе, о

[181] *Добренко Е.* Кризис романа // Вопросы литературы. 1989. № 6. С. 15.

правилах и рецептах выделки художественных текстов, а также о пресловутом соотношении “реальности” и творческого вымысла, их взаимодействии и взаимовлиянии» (Марк Амусин, эссе «Власть воображения»). И вот здесь на смену основы «романного» понимания литературы как отображения действительности приходит идея «автономности» текста, который создается по своим правилам и кодам, что обеспечивает художественный мир независимого бытия.

Антиномичные культурные системы уравниваются «полистиличностью», «интертекстуальностью», «эстетической игрой», этикой «постмодернистской чувствительности», «хаосмоса» в метафорической текстовой сущности такого романа. Метаморфная метафора в модернистской эстетике обретает пространственно-образную постановку смысла и способна развернуться в целый и целостный роман. Наиболее яркой метафорой «метафикционального» романа становится «зеркало», провоцирующее и метафорическую структуру и содержание, обеспечивающих фрактальную «многоуровневость» текста. Образцом является модель романов Стивена Кинга, или Эллери Куина, или В. Набокова: Писатель пишет роман про Героя, который пишет роман про Писателя, который, внутри романа Героя, убивает Героя, который, в свою очередь, убивает Писателя внутри романа Писателя. Это приводит к развитию игровой эстетики конструирования текста на всех его уровнях: структурно-композиционном (В. Набоков «Дар»), идейно-содержательном (романы А. Битова), образно-метафорическом (романы А. Кима), семантическом (например, В. Пелевин «Омон-Ра»), синтаксическом (все) и т.д.

Знаменателен в этом плане и значим для всей русской литературы XX в. роман Набокова «Дар». Он не только и не столько о становлении таланта Федора Годунова-Чердынцева, сколько о его художественных текстах, каждый из которых сопровождается авторской рефлексией и оказывается одной из ступеней, подводящих к главной книге Федора Константиновича – собственно роману «Дар» (Ж. Нива именно такую метафикциональную структуру называет *зеркальной*). Это роман о творчестве, и концепция личности неотделима в нем от художественной философии творчества – принципиальной и программной для Набокова.

М. Липовецкий считает, что «хотя этот роман наиболее репрезентативен для модернистской метапрозы, в нем не трудно обнаружить и приемы постмодернистской поэтики»[182].

Несмотря на какие бы то ни было трансформации через все романы Набокова проходит «единая образная манифестация концепции хаоса»[183]. Хаос для Набокова – это мир пошлости, и лишь «образ потерянного рая» есть антихаос, который способен разрешить оппозицию космологии «двух миров»… Но не разрешает. Пошлости «псевдореальности» противостоит не просто человеческое сознание (как у Белого), и не жизненная реальность, а творческий вымысел – наррация как основа и мира, и сознания внутреннего. Что особенно глобально проявляется в романе «Отчаяние», в котором разрушение целостности мира равно разрушению сознания, но и созданию творческого мира. А антитезой творчеству, по Набокову, не признающему в этом случае обратную связь, является смерть, и шире – конечность существования.

Определение ***«мироподобная»*** структура очень точно отражает специфику постмодернистского романа, организованного по принципу художественного проектирования мира как феноменологического культурфилософского пространства, целостность которого обусловлена эстетикой гипертекстовых переходов, продуцирующих модель аналога *лабиринтного мироздания*. Характерологическими чертами становятся – фрактальность, иерархичность, бифуркациональность, интертекстуальность, фрагментарность, мозаичность. Идентификационным содержательным тезисом является «мир проектируется как культурный текст, порождает лабиринтную вторичную (поли)реальность, в котором антропо- и онтософские смыслы рождаются через культурфилософскую де(ре)вальвацию, де(ре)аксиологизацию, де(ре)кодирование традиции». Ведущим принципом текстового миромоделирования становится *образная* метафоризация «возможного мира как гипертекста». Внутренней логикой (эстетического бытования) подобного «мысленного мира» становится «отражение

---

[182] *Липовецкий М.* Русский постмодернизм: очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. С. 55.
[183] Там же. С. 56.

социокультурной действительности во всей сумме переосмысления/переоценки», своего рода *культура посткультуры*.

В условиях этой логики для целой плеяды постмодернистов именно образ книги или текста являются метафорическим воплощением онтологической и эстетической сути одновременно. Ж. Дерридой мир воспринимается как бесконечный, безграничный текст, для В. Лейча мир – космическая библиотека, У. Эко осваивает версию энциклопедической или словарной модели мира, для «романтизированного» сознания Х.-Л. Борхеса характерно восприятие мира как «бесконечной книги», «сада расходящихся тропок», «лабиринта». Позднее появляются авторские метаморфные образы-метафоры – мир-музей (А. Битов), мир-алфавит (Т. Толстая, Х. Исмайлов), мир-житие (Е. Водолазкин) мир-*смс*текст (Д. Галковский), мир-словарь, мир-дневник, мир-записки и т.д.

Эстетизация бартовской концепции «мир как текст» в том или ином аспекте развивающей онтологическую модель текста, претендующую на эстетическое обоснование закономерностей жизненной реальности, поливариативна. Формируется особая романная *онто-эстетика*.

В русской литературе в этом плане показателен романный опыт А. Битова, организующего роман-музее «Пушкинский дом» по принципу образной фрактальности – архетипическая модель-метафора бесконечной книги накладывается на мифомодель леса, как воплощение этико-философского основания бытия, метафорическую культурологему «музей», как композиционный структурообразующий аналог борхесианского лабиринта версий и вариантов (см. рассказ Х.-Л. Борхеса «Другая жизнь»). В романе «Преподаватель симметрии» Битов в качестве романной модели использует концептосферу «временной пространственности», основанной на взаимоотношениях смещенных времен и пространств, утративших обычное реалистическое качество (в рамках трехмерного измерения), а уже в романе-странствии «Оглашенные» писатель и вовсе моделирует собственную схему романа-бытия, образующего модусы «двойной модальности» – природа человека/человек природы.

Саша Соколов в романах «Школа для дураков» и «Между собакой и волком» использует метафорический образ-знак «инакобытие» как аналог постмодернистского варианта ИИС (измененного состояния сознания). Это форма инобытия сознания, когда в текст-культуру проецируется один из вариантов-вариаций виртуального мира как суррогата реальности (симулякра – по Бодрийяру).

Очень активно осваивается в постмодернистской романистике линия миромифологического ремоделирования. Например, В. Пелевин, используя мифологемы разного уровня, создает оборотнический мир-метаморфозу, смоделированный в ряде романов («Жизнь насекомых», «Священная книга оборотня») как модель «кармического круга перевоплощений». Т. Толстая в романе «Кысь» обыгрывает библейскую философему «Вначале было Слово», структурируя ее композиционно в кириллическую библиологему «Азъ, буки, веди…», и вводит в основание своего романного мифомира систему лингвокультурологем, дешифрующих сакрально-мифологический смысл советского мироустройства и одновременно кодирующих новый эпохальный мирообраз XXI столетия.

Достаточно интересным представляется нам вопрос эволюционного движения интерпретационной функции жанра романа. Например, Г. Гуковский определял реалистический роман XIX в. как историческое и социальное объяснение человека (романными художественными средствами и приемами), Л. Гинзбург в основу романной интерпретации кладет концепцию этико-психологического объяснения Человека и его Бытия *(метод «этико-психологического параллелизма»*). Ф. Достоевский вводит в романистику такое понятие как метод психологического романа, то есть его роман приобретает функцию объясняющего психологизма всех уровней полифонического текста: метафизического, бытового, философского и т.д. А модернистский роман и вовсе лишает романный жанр необходимости преследовать какую-либо интерпретационную цель. Модернистский роман пытается не объяснить, а *выразить*, считая интерпретацию – делом читателя. Это изначально и создало

посыл к рождению концепции полилога «автор – текст – читатель», по которой текст при каждом новом прочтении-интерпретации «*творится*» по-новому, поскольку в процессе авторско-читательского объяснения «*выражается*» внутренняя реальность-сознание интерпретирующего, в рамках которого происходит дешифровка авторского сознания и кодирование в его эстетической схеме (*эстетическом шифре*) текста нового интерпретирующего сознания читателя. Причем для модернистов особую важность играет именно понятие «сознание» интерпретирующего, объединяющее в неразделимое целое «небинарное» рациональное и иррациональное. А. Шопенгауэр противопоставлял разум и волю[184], Л. Толстой – разум и сознание, а модернисты не противопоставляют и не обуславливают одно другим, не ищут причинно-следственных связей, они лишь создают в качестве романных моделей различные формы «возможных миров», то есть мыслимых альтернативных «*измененных состояний сознания* (ИСС)» мира.

Таким образом, концептуальная непротиворечивость определяется отношениями между константами «сознание автора» – «сознание интерпретатора-читателя», поскольку каждая из них является «альтернативным состоянием» познания мира ***(в себе, в тексте, через текст***) как «возможного»: «В неклассических логиках под В.М. (возможными мирами. – *Г.Г.*) могут пониматься положения дел, описывающие различные состояния объектов: восприятия, представления, мнения, знания субъекта, ситуации, допустимые с точки зрения тех или иных норм, ценностей, предпочтений»[185].

В поисках принципов миромоделирования модернизм, а затем и постмодернизм, все более ориентируются на хайдеггеровскую концепцию «временной пространственности», поскольку модель «четвертого измерения» позволяет избегать сюжетное ограничение пространственной «фабулы» верха-низа и временной «фабулы» прошлого-настоящего-будущего. Время для модернистов перестало быть только процессом или движением *модусов реальности* (и, стало

[184] В концепции А. Шопенгауэра воля соотносится с понятийным содержанием сознания.
[185] Современная западная философия. Словарь. М: Полит. литература, 1991. С. 63.

быть, определять структуру фабулы или сюжета), а начинает восприниматься как своеобразная, первичная пространственно-сознательная экзистенция[186], в пределах которой и познается истинное пространство всеобщего Бытия. И если пространство экзистенции определяется онтологической неограниченностью, то время экзистенции – ограниченное по своей образности время, и эта ограниченность преодолима, в теории Хайдеггера, только с помощью другого, в зримостном смысле неограниченного, времени – с помощью сюжетного времени и речи. Понимание времени как пространственного измерения бытия привело в неклассической литературе к концептуализации в качестве романной модели хронотопичных онтологически значимых художественных мирообразов. Мы можем говорить о том, что сюжетная поэтика романных мироконцепций выстраивается по принципу моделирования авторских концепций Бытия в системе взаимообратимого хронотопа «мир как текст сознания» /«мир как сознание текста».

Таким образом, жанр неклассического романа стал развиваться в соответствии с антропо-онтософскими установками – то есть писатели предлагают некоторую онтологизированную картину реальности, а потом позволяют читателю-интерпретатору понимать ее исходя из собственной восприятивной концепции (в отличие от реалистов, которые объясняют как эту реальность должен понять читатель согласно авторским установкам). Исходя из этого, в литературе формируется онтологическая поэтика – исследование текстовых структур в соотнесенности с бытийными универсалиями *(Мир, Бытие, Бог, Вечность и т.д.)*. Однако акцентация на экзистенциальной ситуации в неклассических романных миромоделях встраивает в этот онтологизированный ряд миромоделирующих универсалий позиции «я-в-бытии»/«бытие-во-мне», которые предопределяют трансформацию «объективных» уровней романа в «субъективные». Заманская в качестве одного из важнейших принципов экзистенциального сознания, в рамках

[186] По теории М. Хайдеггера, одной из составляющих понятия «экзистенция» является то, что экзистенция не наполняет своими реально-прожитыми моментами какой-то заранее данной путь жизни, а растягивается сама, и в результате этого ее бытие констатируется уже как растяженность, т.е. как временная пространственность (см.: *Хайдеггер М*. Время и бытие. Статьи и выступления. М.: Республика, 1993).

которого формируется особого рода «этическая субъективность» художественных миромоделей, выделяет «жанровое “освобождение” искусства, преодоление инерции жанрового мышления, при этом главными “несущими конструкциями” вариативной поэтики стали “*поток – ситуация – абзац – экзистенциальное слово”*»[187].

Трансформируется ролевая и функциональная значимость фабульно-сюжетной организации романов. Пространственно-временная заданность фабулы и сюжета в данной системе («*временной пространственности*») и оказывает основное влияние на модернистскую и постмодернистскую миромодель, которая характеризуется фабульно-сюжетной различностью. Еще Ю.Н. Тынянов отмечал, что «если “стерта” так называемая сюжетная проза, то фабула имеет в произведении иные функции, нежели в том случае, когда сюжетная проза в литературной системе не “стерта”. Фабула может быть мотивировкой стиля или способа развертывания материала»[188].

Фабула в такой дискретной романной системе перестает играть структурно-образующую роль, функцию сцепления в единое целое сюжетных и внесюжетных элементов, она переориентируется на служебную роль или, по мнению Ю. Тынянова, становится «только мотивировкой, поводом к развертыванию “статистических описаний”»[189]. Под «статистическими описаниями» мы склонны понимать элементы бессобытийных повествований. В модернистском романе таковыми являются психоаналитические описания внутренних состояний (ИСС) героя, а порой и целого мира (например: город-сон у А. Белого; текст-тело у Джойса). В результате такого подхода провоцируется глобальное изменение стилистической романной структуры, когда монологичность и «поток сознания» становятся стилевыми доминантами, определяющими сюжетное и жанровое развитие текста (а не средством и приемом психологического анализа – как в реалистическом романе).

---

[187] *Заманская В.В.* Экзистенциальная традиция в русской литературе XX в.: диалоги на границах столетий. М.: Флинта: Наука, 2002. С. 18

[188] *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 274.

[189] Там же. С. 274.

Если в реалистическом романе существенное жанровое ядро фокусировалось в оппозиции «личность – общество», и это провоцировало развитие определенной заданности динамики образа романного героя – личность в призме действительности (*ее событий, законов, логики*), то в неклассическом романе, с его акцентацией на сфере сознания-подсознания (*человека, бытия, текста*), герой во всей парадигме своих личностных структур становится «ракурсом» постижения бытия (*бытия мира,* или *бытия человека,* или *бытия текста*).

А.Я. Эсалнек, точно заметив, что при этом сознание героя и сознание писателя сливаются, отмечает две особенности изменившегося романа: «Во-первых, художникам представлялось важным показать, что основное место действия в романе – душа героя писателя. <…> вторая, но связанная с первой, особенность заключается в стремлении выявить, подчеркнуть собственно психологические мотивы, импульсы человеческого поведения, в особенности иррациональные и бессознательные их аспекты»[190].

Одним из важнейших признаков неклассического романа становится художественное расширение границ сознания, за счет чего происходит коренная ломка – трансформация традиционных категорий реалистического романа: цель «эпического охвата действительности» трансварьируется в «текстовое моделирование онтологического и персонологического сознания»; тезис «типического героя» заменяется на экзистенциально значимую идею «единственно данной, неповторимой личности»; конфликтная доминанта «личность – социум» в лучшем случаем играет лишь роль микроконфликта, в целом распадаясь на систему личностно-психологических оппозиций – *«Я – он», «Я – эго», «Я – оно», «Я – суперэго», «Я – бытие», «Я – текст»*. Изменяется и пространственно-временной континуум в системе неклассического романа за счет разрушения привычной трехмерной системы и введения в жанровую романную модель «временную пространственность» М. Хайдеггера. Необходимый для романического героя процесс социально-психологического становления и развития личностного начала,

---

[190] *Эсалнек А.Я.* Основы литературоведения. Анализ романного текста. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 142–143.

развернутого в художественном пространстве и времени, деструктурируется в процесс самораскрытия с очень четкой дифференциацией психологической и нравственной эволюции. Созданная Л. Толстым «диалектика души» – спонтанный, самодвижущийся психический процесс, начинает выполнять основную функцию структурообразования не только образно-персонажной сферы неклассического романа, но и сюжетно-композиционной, пространственно-временной и стилистической.

Эсалнек подчеркивает, что «акцентирование таких аспектов обусловлено ощущением нового положения человека в социуме, осознанием сложной структуры личности, что подтверждалось открытиями ученых в области аналитической психологии и в первую очередь работами К.Г. Юнга, который обнаружил и доказал значимость бессознательных моментов в психике человека, классифицировал их по содержанию и назвал архетипами. <…> Ориентир на поиски архетипических, бессознательных начал связан с разочарованием в историзме, в идее прогресса, с желанием выйти за пределы конкретно-исторического восприятия человека и выявить существование вечных, неизменных начал в сферах человеческой психики, зарождающихся в праистории и повторяющихся в дальнейшем в виде архетипических ситуаций, состояний, образов, мотивов»[191].

Архетипически значимые образы использовались и в классическом романе, метафорически раскрывая связь человека с сакральным прошлым мира, как способ психологизации, прием поэтики. В модернистском, а затем и постмодернистском романах архаические мифологемы представлены как неизменная часть человеческой сущности вне зависимости линейности времени и его социального бытования, – часть, сливающаяся с сакрально-метафизическим сознанием бытия, определяющим константное сознание героя. В концептуальной основе неклассического романа сформировалась доминантная тенденция сюжетно-композиционного проектирования неомифов, восходящих к синкретическим

[191] *Эсалнек А.Я.* Основы литературоведения. Анализ романного текста. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 143.

миромоделям, но де(ре)шифрующих их архаичный смысл в контексте нового «возможного мира».

Н.О. Осипова, в связи с этим, говорит о значимости неохудожественного сознания, формирующего мифомышление эпохи, детерминирующего концептуальность мифологической парадигмы: «Вот почему, обращая ретроспективный взгляд на развитие культуры XX в., важно обозначить некоторые культурные ареалы, являющиеся “знаками” эпохи, ее смыслопорождающими факторами. Одним из таких стала “мифопоэтическая парадигма”. Использование традиционных сюжетов и образов, создание авторских мифов – заметное направление в художественных исканиях первой четверти XX в. Вероятно, этим объясняется интерес исследователей к художественным аспектам мифомышления в литературе и культуре этого периода…»[192]. А литературовед В. Руднев, считающий, что только литература модернистского толка внесла принципиальные изменения в прозаическую систему столетия, и вовсе определяет неомифологизм как «главный принцип прозы XX века, который в той или иной степени определяет все остальные»[193].

Именно с неомифологической тенденцией связаны серьезнейшие трансформации романной системы XX в., затрагивающие и специфику жанрового мышления. Произошел не кризис жанра в целом, а кризис классического романного мышления, что и провоцировало последующее жанровое видоизменение романных форм в двух основных направлениях – романизация прозы (малых жанров в том числе) и включенность «мифосинкретических» структур в онто-эстетику романа.

О глобальной романизации словесного искусства впервые заговорил М. Бахтин, утверждающий, что само появление романа уже вызвало реформационные процессы в жанровой прозаической системе, когда нероманные жанры «в большей или меньшей степени “романизируются”»[194].

---

[192] *Осипова Н.О.* Мифопоэтический анализ поэзии серебряного века // Наука о литературе в XX веке: (История, методология, литературный процесс): Сб. ст. М.: ИНИОН РАН, 2001. С. 162.
[193] *Руднев В.П.* Принципы прозы XX века // Руднев В.П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1997. URL: http://lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 15.09.2020).
[194] *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 450.

Изменения затрагивают и структурно-формальную организацию жанров, и содержательную сферу. Процесс этот обусловлен и внутренней спецификой взаимоотношений в системе жанров, которые, по мнению Д. Лихачева, «вступают во взаимодействие, поддерживают существование друг друга и одновременно конкурируют друг с другом»[195].

Причиной подобного сосуществования-конкуренции является, на наш взгляд, общий претекст родового прозаического мышления, предопределяющий как типологические, так и единичные жанрообразующие признаки внутриродовых форм (*роман, повесть, рассказ, очерк и т.д.*). Еще В. Белинский в качестве дифференцирующего признака *(как межродового – между поэзией и прозой*) определял «известный способ мышления и познания»[196]. Так почему же этот признак не может быть внутриродовым, – дифференцирующим эстетическую жанровую воплощенность (в системе полиформ – больших, средних, малых жанров) прозаического типа мышления. Исходя из этого достаточно легко объяснить диффузию сосуществования разных прозаических форм – их слияние в силу совпадения некоторых жанрообразующих признаков (*становящихся порой причиной генетического объединения*), их различия на основе других несовпадающих жанровых концептов и категорий (*порой искусственно надуманных, как, например, между новеллой и рассказом*).

Таким образом, между большими и малыми прозаическими жанрами, генетически приближенных типом мышления, вполне закономерен процесс взаимообмена рядом жанрообразующих признаков, набор которых зависит от историко-литературных факторов в первую очередь. Ситуация «полилога» в пространстве литературного процесса XX века не просто активизирует этот процесс жанросинтезирования, а концептуализирует его в качестве *эволюционного признака.*

Внутренним (внутриродовым) идентификатором жанра в реалистической прозаической системе становится уровень реализованности концептуального

---

[195] *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы / 3-е изд. М., 1979. С. 56.
[196] *Белинский В.Г.* Сочинения: В 12 т. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1900–1948. Т. 4. С. 253–254.

принципа реализма «отражение действительности в тексте» (у романа – степень «эпического охвата действительности», у рассказа – степень «небольших по объему изобразительных явлений жизни», у повести[197] – средняя степень «эпического отражения» и т.д.).

В модернизме, в силу его антимиметического характера, принципиально меняется сам принцип жанрообразования, а следовательно, идентификатора. Решающим становится уровень реализованности внутритекстового «эстетического шифра», а не критерий объемности материала. Акцентация русского символизма на субъективации структуры **«автор – текст»** привела, как ни странно, не к активации жанра рассказа, более склонного к разворачиванию личностно-субъектных переживаний, а именно жанра романа. Рассказ в меньшей степени, чем роман, распространен в художественной прозаической системе русских символистов, но он и чаще утрачивает повествовательные жанровые признаки (*событийность, сжатость, краткость и т.д.*), сближаясь с эссеистикой малых жанров. Связано это, на наш взгляд, с преломлением в мировоззренческом ключе понятий *«действительность», «текст», «бытие», «Я», «сознание»*.

Категория «действительность» замещается «вторичной реальностью», текст стал мыслиться (приближенно) как аналог «Я», соотносимый с вариантом экзистенциального «Я-в-бытии» и замещающий действительность в целом. Так, попытка запечатлеть в рамках «малого» жанра движения души «Я» героя, выливается в постижение целостного бытия, и тем самым может разворачивать рассказ до романного пространства. Рассказ, не отвечающий возможностям воплощения целого бытия в рамках малого текста, в результате трансформируется – романизируется. И, по сути, кризис романа, провозглашенный О. Мандельштамом, является кризисом рассказа.

---

[197] Мы не концентрируемся на изучении жанровой формы повести, поскольку, вслед за Есиным, считаем, что «реально в типологии различение лишь двух позиций (романа и рассказа), так как повесть на практике не является самостоятельным жанром, тяготея на практике либо к рассказу (“Повести Белкина” А.С.Пушкина), либо к роману (его же “Капитанская дочка”)» (*Есин А.Б.* Принципы и приемы анализа литературного произведения. М.: Флинта, Наука, 2002. С. 222).

В среде русских авангардистов начала XX в. принципиально меняется вопрос не только о взаимоотношениях автора и текста, но и действительности с хаосом. Текст эстетизируется, например, обэриутами как лексико-семантическая модель онтологического абсурда, помимо этого выполняющего еще и функцию «отчуждения» реальности. Обращения к абсурду как художественно-философской форме мышления, отражающего особое авангардное миропонимание, привело к качественным изменениям и в поэтике текста – изменениям, основанным на абсолютизации эстетического экспериментаторства.

Логика жанра, как и любых других структур поэтики, заключалась в алогизме (вспомним манифест алогизма К. Малевича «Алогизм как способ мировидения»), что и становилось закономерностью концепции абсурда обэриутов. Поэтому нормой для русского андеграунда стало несоблюдение и сознательное разрушение жанровых канонов вообще и рассказа в том числе. В призме абсурда и реализуется в рассказах авангардистов жизненная ситуация, то есть перевернутая, «реально невозможная» (Д.С. Лихачев). Так определяется и жанровая специфика – гротеск, сатира, пародия, в которых абсурдные образы и являются основой жанровой системы. Этим объясняется тяготение, например, Д. Хармса к традициям анекдота, шутки, каламбура. Однако, чаще всего, абсурд как раз и служит основной цели раскрытия реального содержания бытия.

Обэриуты заложили в русской литературе основы новеллистической традиции «иронического» переобыгрывания через «текстовой хаос» реальности, которая в полной мере была подхвачена и развита постмодернистами (В. Ерофеев, В. Пьецух, В. Пелевин, Т. Толстая и т.д.). Во многом образовавшаяся в постмодернистской направленческой системе линия «иронического авангарда» в качестве жанровой концепции использует приемы и средства хармсовской поэтики абсурда – эстетическая игра-перевертыш, трагифарсовый абсурдизм, иронизация стиля, разрушение сюжета, онтологизация «случайного», абсолютизация быта.

Обращение постмодернистов к жанру рассказа детерминировало новый период в его развитии – период качественного изменения не только за счет тенденции «романизации», но и за счет обогащения жанра качествами

постмодернистской эстетики: цитатность, бриколажность, мозаичность, гипертекстуальность. Кроме того, как и роман, рассказ был онтологизирован, то есть приравнен к самостоятельному бытию, – бартовская формула «мир как текст» декодировала основные жанровые критерии рассказа в пользу углубления его «культурно-эстетического» поля. Качество новеллистического мышления становится объемным.

Начало 60-х годов, в силу особой «оттепельной» социокультурной ситуации, характеризуется развитием художественного многообразия в прозе, спровоцировавшим и трансформацию внутрижанрового плана, которая затронула не только роман (мы говорим об этом), но и новеллистическую систему[198]. Однако, разработка новеллистической внутрижанровой типологии этого периода (да и всего XX века) – дело достаточно трудное, поскольку теоретические попытки выявления и характеристики типов рассказов наталкивались все на ту же проблему романизации. Всеобщая для всей жанровой системы XX в. тенденция усиления психологизации текста привела к ослаблению фабульно-сюжетного начала и в жанре рассказа. Если исходить из методики содержательного подхода Гегеля, когда суть жанра выявляется в призме характера эпохи и ее мироощущения, т.е. «состояния мира», то специфика рассказа в 60–70-е годы XX века определяется «кризисным состоянием души», а романа – «кризисным состоянием мира».

Главным для писателей, и особенно модернистской направленности, становится не событийное изображение этого кризисного состояния, а запечатления ощущения этого надлома мира и человека в середине века. Таковы рассказы А. Битова, В. Маканина, А. Кима, В. Попова, А. Афанасьева и других писателей, соотносимых с принципами неклассической парадигмы художественности. Не случайно, многие из них были объединены литературоведами в одно поколение «прозы сорокалетних». Именно в его рамках был разработан не только новый тип амбивалентной личности, но и тип рефлектирующего рассказа – в котором события выполняют не функцию

[198] В представленной работе мы не рассматриваем очерковые жанры прозы, поскольку осваиваемая публицистикой внехудожественная картина мира лежит за рамками темы исследования.

психологического раскрытия внутреннего мира, а лишь сюжетно-повествовательный триггер к передаче личностного ощущения состояния мира (*какого-то его момента, в своем надломе, совпавшем с надломом героя*). Такая концентрация на личностном ощущении привела к тому, что в рассказах этого периода, тяготеющих к модернистскому типу сознания, все жанровое пространство концентрируется вокруг одного героя, и, как правило, не на событийной стороне его жизни, а на константах его сознания. Таковы большинство рассказов «прозы сорокалетних». Конечно, рассказы, «экзистенциализирующие» социомир героя, определили дальнейшее развитие и тенденции экзистенциализации романа. Это привело и к сюжетно-фабульной ретардации, усиливающей эффект нейтрализации внешних типов конфликта, акцентации на внутриличностном. Основным содержательным концептом в рассказах, да и в большинстве романов «сорокалетних», становится бинарная формула «свобода – антисвобода». По сути вся их проза об этом стремлении к свободе и том, как обретенная, наконец, свобода становится высшей формулой несвободы. Суть свободы – в ее изначально заданной бытием антисвободе. Нужно лишь понять это и принять, и тогда человек действительно обретает свободу, которая заключена в освобождении от ее поисков.

Жанровая сложность этой прозы заключена в том, что формула решается лишь в призме ее антиформулы. Это и основа новеллистического метасюжета «сорокалетних».

Свое эволюционное обновление модернистский рассказ XX в. осуществил уже в период конца 80 – 90-х гг. В прозе, так называемой «новой волны» или «другой прозы», произошел своего рода «эстетический взрыв». Ключевыми моментами жанровой специфики рассказа становится ретрансформация романной оппозиции ***«личность – общество»*** в ***«человек – быт»***. Так мучившая сорокалетних ***«трагедия поступка»***, в призме которой и решалась проблема несостоятельности личности, в «другой прозе» оказалась неважной, как и сам вопрос о Личности. Писателей стал интересовать человек – просто человек вне дилеммы «личность – неличность». Активизировала свое значение фабульно-сюжетная основа рассказа, конфликтная дилемма стала подменяться сквозной

интригой – так в жанре акцентировался важнейший элемент модернистской эстетики «игра».

Другое отличительное качество новеллистки «новой волны» – это ироничность. Но если в 60-е гг. ирония была тестом против официоза, то теперь – это способ примирения с официозом бытийного и бытового хаоса постперестроечной эпохи.

Попытка в рамках рассказа создать некую жанровую форму жизни посредством игры и иронии превратила и саму жизнь, изображенную в разрезе новеллистического жанра, в антижизнь. «Иным путем стала ирония, – пишет критика конца 80-х годов, – но ирония вторичная, рефлективная, под которой уже ничего, кроме самой иронии, не скрыто, универсальная, подвергающая сомнению все возможные установления, принципы и идеалы. Ирония откровенная и даже декларативная»[199].

В рассказах В. Пьецуха, Вик. Ерофеева, Л. Петрушевской[200], В. Нарбиковой, Е. Попова и иных представителей «другой прозы» ирония стала не только повествовательно-стилистической доминантой, но и, что самое главное, мировоззренческой. Новеллистическая проза «нулевого письма» (П. Вайль, А. Генис) не отражает, не изображает, не создает, – она фиксирует в бытовом разрезе хаотического бытия излом души человека, не сумевшего преодолеть трещину между бытом и бытием, провалившегося в это межпространство, и оттуда пытающегося жить соответственно этой логике антижизни.

Н. Лейдерман и М. Липовецкий очень точно определили и наше отношение по поводу отсутствия иерархии жанров: «Жанры равноправны по существу, ибо каждый из них – будь то огромный роман или короткая новелла – созидает из ограниченного жизненного и словесного материала целостный, бесконечно емкий и внутренне завершенный образ мира (“сокращенную Вселенную”) и именно этот

---

[199] *Вайль П., Генис А*. Принцип матрешки // Новый мир. 1989. № 10. С. 249.

[200] Мы не согласны с критиками (Н. Лейдерман, М. Липовецкий), относящими Л. Петрушевскую к «сорокалетним». Мы склонны по мировоззренческим установкам относить ее к «другой прозе».

образ единственно способен воплотить эстетическую концепцию человека и действительности»[201].

Таким образом, и жанровым дифференциатором, и интегратором, является модель мира (равнозначного ***бытию***), фиксируемая, отображаемая или творимая в зависимости от направленческой эстетической установки в эстетическом текстовом пространстве. Принципиальным критерием, отличающим романную и новеллистическую миромодель, в критике считается оппозиция «многомерность – одномерность» (соответственно): «Новеллистическая модель мира не претендует на охват многомерности жизни, она не берется осваивать “всеобщую связь явлений”. Это действительно, по плечу лишь романам. Зато в новеллистической модели мира даже один-единственный эпизод помещается в центр художественной вселенной, и если в нем художник действительно уловил суть только родившихся жизненных противоречий, то этот эпизод обретает значение “судьбоносного мира” (как ни затерта эта формула Юрия Трифонова, здесь она наиболее уместна), мига, от которого зависит все – счастье и несчастье человека, лад и разлад в целом космосе людском»[202].

Однако, на наш взгляд, правомернее говорить не о противопоставленности многомерности романа одномерности рассказа, а об ином качестве новеллистической многомерности, направленной на углубление психологической полифонии сознания героя и его мира. Тем более это касается рассказа модернистского типа – поскольку трансформация эстетических ценностей модернизма и направлена на ретрансляцию привычной системы «человек – действительность» в «человек – сознание». Таким образом, первоначально зародившись в рамках рассказа, концепция личности в призме эпохального «состояния мира» уже сама по себе многомерна, и далее в романе многомерность эта расширяется до направленческой картины мира, отражающей «измененное состояние сознания» человека.

---

[201] *Лейдерман Н., Липовецкий М*. Между хаосом и космосом. Рассказ в контексте времени // Новый мир. 1991. № 7. С. 240.
[202] Там же. С. 241.

Если новеллистическая ситуация «прозы сорокалетних» определялась попыткой преодолеть быт и выйти к бытию, то «другая проза» пытается выйти к бытию вступая в диалог с хаосом быта. Отсюда такая развернутая пространственная детализация окружающего героев быта, призванная эстетически реализовать этот диалог. И свобода этими героями мыслится уже не как отрыв от быта, а как сосуществование с ним на равных условиях в едином бытийном пространстве – свобода и антисвобода совпадают в диалоге хаоса и гармонии, «абсурд – как обжитое состояние бытия, хаос – как временный исполнитель обязанностей космоса»[203].

Если для сорокалетних было значимым присутствие в нефабульном сюжете самой идеи порога, то в рассказах 80–90-х гг. важно отсутствие порога вообще. Все сплетено в единую модель мира – смерть продолжает жизнь, и наоборот, хаос – гармонию, свобода – несвободу и т.д. Так доминантой новеллистической модели мира становится символ круга – мирообраз *за*порогового бытия, фиксирующего, тем не менее, пограничное состояние Я и мира. Это состояние вечно, – оно обычно для героев, оттого оно не реализует перехода – находясь на пороге, герои его не перешагивают – это их вечное пространство диалога до- и за- пороговых миров: «Это художественное миропонимание представляется нам предельным для рассказа «новой волны», в нем пересекается «культурологичность», определяющая лицо этой прозы в возможности жанра рассказа, превращающего краткий эпизод бытия в модель всего мироздания. И за рамки этого миропонимания никто из авторов “артистической прозы” не выходит ни в своих повестях, ни в романах»[204].

Постмодернистская новеллистическая система во многом продолжает традиции модернистского рассказа XX столетия. Рассказ «новой волны» часто именуют постмодернистским, – с учетом стоящей за ним культуры постмодернизма с его ключевыми концептами иронии, игры и дешифровки это может быть и оправдано.

---

[203] *Лейдерман Н., Липовецкий М*. Между хаосом и космосом. Рассказ в контексте времени // Новый мир. 1991. № 7. С. 253.
[204] Там же. С. 255–257.

Модель «мира в тупике» (Н. Лейдерман, М. Липовецкий) определяет содержательность всех современных новеллистических форм. Отсюда и сложность направленческой дифференциации. Однако если учесть семантику бартовской протоформулы постмодернизма «мир как текст», по которой «нет уже разницы между субъектом и объектом, «текст» описывает «мир», так же, как и «текст» описывается «миром». «Текст» и «мир» находятся внутри друг друга – такая инвертированная матрешка, каждая из двух частей заключает в себе другую, что продуцирует фрактальность новеллистической формы. Содержательность жанра выявляется моделью «мира в тупике».

Ю. Лотман, рассматривая природу семиотических структур (к которым относятся и художественные произведения), приходит к выводу о том, что «сложность структуры находится в прямо пропорциональной зависимости от сложности передаваемой информации. Усложнение характера информации неизбежно приводит и к усложнению используемой для ее передачи семиотической системы. При этом в правильно построенной (то есть достигающей цели, ради которой она создана) семиотической системе не может быть излишней, неоправданной сложности»[205].

Так вот, чистое постмодернистское произведение, в силу эстетики цитации, на самом деле вторично по отношению к пракультурным кодам. Лишь формально структурное усложнение формы за счет кодировки «текста в тексте» приводит, во-первых, к увеличению и усложнению семиотического объема информации (жанровой новеллистической формы, в нашем случае), во-вторых, к принципиально первичному сотворению нового содержания, поскольку «идея не содержится в каких-либо, даже удачно подобранных цитатах, а выражается во всей художественной структуре»[206].

Исходя из теории Лотмана, мы можем утверждать, что изменение жанровой структуры постмодернистского рассказа, фиксирующего момент жизни в пространстве «состояния культуры», приводит не к повторению идеи цитатных

---

[205] *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство. 1998. С. 9.
[206] Там же.

кодов, образующих форму, но к появлению совершенно новой новеллистической модели бытия и концепции человека, то есть к новой художественной форме – содержательно первичной в первичной же форме, состоящей однако из семиотически вторичных формальных элементов: «Идея не содержится в каких-либо, даже удачно подобранных цитатах, а выражается во всей художественной структуре <…> Идейное содержание произведения – структура. Идея в искусстве – всегда модель, ибо она воссоздает образ действительности. Следовательно, вне структуры художественная идея немыслима. Дуализм формы и содержания должен быть заменен понятием идея, реализующей себя в адекватной структуре и не существующей вне этой структуры. Измененная структура донесет до читателя или зрителя иную идею. <…> Художественный текст – сложно построенный смысл. Все его элементы суть элементы смысловые»[207].

Как это ни звучит оппозиционно формуле «мир как текст», постмодернистская жанровая модель в своих структурах также воссоздает образ действительности, но действительности культурологически означенной посредством системы эстетических и этико-философских «культурных кодов».

Рассказы Вик. Ерофеева, А. Битова, В. Маканина (90-х гг.), Р. Гумерова достаточно неоднородны и не могут быть типологизированы не только в рамках постмодернистской эстетики, но и жанра рассказа вообще. В этом проявляет себя веяние общего для эпохи конца XX в. «постмодернистского духа». Рефлексия идей, образов, стилей привела и к рефлексии жанра, который стал в чем-то категорией индивидуально-авторской.

Сложность определения генезиса неклассического рассказа (в его модернистской, авангардной и постмодернистской модификациях)[208] заключена в размытости теоретических критериев дифференциации от неклассического рассказа. Как метко заметил Вл. Новиков, «рассказ не загонишь в какую-то клетку жанровой таблицы. Он духовно пересекается со всеми жанрами современной

---

[207] *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство. 1998. С. 9.

[208] К сожалению, в современном литературоведении нет ни одного серьезного исследования по комплексному анализу этой проблемы.

словесности, а потому из него сегодня видно на все стороны литературы и жизни»[209].

Таким образом, общее в судьбах развития неклассических (нетрадиционных) типов романа и рассказа (да и всей системы малых жанров) определяется наличием характерных для всей неклассической парадигмы художественности концептуальных структурообразующих признаков модернистского типа сознания, колеблющихся в зависимости от внутринаправленческих канонов. Для постмодернистских вариантов жанров романа и рассказа актуальна диалектичность, то есть гармоничное сочетание признаков больших и малых форм жанровой системы. Во многом это связано со свойственной постмодернистским текстам гипер- и метатекстуальностью, позволяющей включать в структуру романа вставные новеллистические элементы. Такой подход практически стирает жанровые границы и делает весьма затруднительной попытку определения системы критериев, дифференцирующих большие и малые жанры.

Подводя итог теоретическому анализу специфики жанровой системы неклассической прозы можно с уверенностью констатировать наличие концептуальной тенденции к многоструктурному взаимодействию жанров и жанровых критериев. В этом процессе качественной и количественной трансформации жанровой системы XX в. точнее было бы говорить не о жанровом кризисе, а о глубинных формальных и функциональных изменениях этико-философских и собственно-эстетических категориях жанровой парадигмы. Главным импульсом структурных реконструкций становится принципиальное декодирование классических координат художественных текстов, – освобождение их от зависимости от установленной миметической оппозиции «текст – действительность».

Трансформация прозаической жанровой системы затрагивает этические и эстетические жанровые константы, что приводит к метафоризации жанра, а это индивидуализирует типологические формы (например, роман-музей, книга и т.д.),

---

[209] *Новиков Вл.* Ощущение жанра. Роль рассказа в развитии современной прозы // Новый мир. 1987. № 3. С. 242.

а точнее, конкретизирует в плане углубления содержательной формы. Неклассическая литература не разрушает жанровую систему, а обогащает ее, вводя новые, синтезируя и интерферируя традиционные жанрообразующие признаки и в романную, и в новеллистическую системы.

Диффузия в традиционной системе координат жанра (романа, повести, рассказа) непривычных семиотических понятий, как правило, несоотносимых в теории жанров с их категориальным аппаратом (музей, пунктир и т.д.), а также интерференция двух и более самостоятельных жанров (рассказ-повесть, роман-притча и т.д.) ведет к серьезному расширению жанровой системы неклассической прозы.

Вл. Новиков отмечал объединяющую силу «малого жанра» в современной прозе. Критик считает, что «рассказ энергично тянется к крайним полюсам прозы: он и с романом, и с повестью вступает в диалог и ищет в самом себе предел возможной краткости»[210]. На наш взгляд, «предел возможной краткости» проявляет себя в выражении в жанре формальных признаков, а это расширяет содержательные аспекты до предела возможной эпичности. То же самое можно сказать и о современном романе. При фактическом отсутствии формально многотомных эпических романов, они содержательно полифоничны и глубоки не меньше, чем эпические классические многотомники. На смену фабульной широте и многослойности пришла идейная, основанная на интуитивной и формальной интертекстуальности, выполняющей роль «связывания» новеллистических элементов в роман.

«Романное мышление» (Е. Сидоров) в неклассической парадигме художественности является не столько «синтезирующим художественным сознанием» (Е. Сидоров), сколько художественным сознанием, онтологизирующим художественный текст в модель «текст – бытие». Принципиальным качеством неклассического романа становится изъятие из классической романной ситуации оппозиции «личность – общество» и перевод ее

---

[210] *Новиков Вл.* Ощущение жанра. Роль рассказа в развитии современной прозы // Новый мир. 1987. № 3. С. 241.

в онтологические модели «человек и мир», «человек-в-мире», «Я-в-бытии», «человек и бытие» и т.д.

Подобная идейная трансформация романной ситуации привела в XX веке и к изменениям жанровой структуры романа – романный конфликт перестает играть структурообразующую роль и уступает место философской мысли (идеи, концепции), которая становится организующим началом.

Не случайно в современном литературоведении при определении идеи романной ситуации не концептуализируется понятие конфликта, оно заменяется на категорию взаимоотношений, в связи с чем романная ситуация предстает «как взаимоотношения личности, микросреды и среды, где личностью является герой, обладающий более или менее значимым внутренним миром; микросредой – совокупность двух, трех таких героев, которые являются носителями определенных духовных ценностей и стремятся к обмену мыслями, идеями, настроениями; средой же – все остальные персонажи, с которыми соприкасаются герои романного типа и которые нередко противопоставлены или просто чужды им»[211].

В зависимости от внутренних оппозиций ситуативной системы «личность-среда-микросреда» усиливается то или иное качество текста – синтетичность, монологичность, аналитичность, полифоничность и т.д. Однако можно отметить и общее качество неклассического романа – конфликт, лежащий в основе ситуативной модели, как правило, и м п л и ц и т н ы й (скрытый), не предполагающий видимого противостояния героя и среды. Само понятие «противостояние» замещается понятием «отчуждение».

Интенсивное взаимодействие и взаимопроникновение различных типов и видов жанра, несомненно, обуславливает не только их внутрижанровую модификацию и трансформацию, но и приводит к появлению новых жанрообразований. Но при этом важно помнить и о существовании фактора так называемого «метажанра», что во многом упрощает проблему теоретизации новых

---

[211] *Эсалнек А.Я.* Основы литературоведения. Анализ романного текста: Учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2004. С. 21.

жанрообразований, выступающих по отношению к «старшему жанру» как микросистемы в структуре макросистемы. Подобная систематизация становится возможной за счет теории «памяти жанра» М. Лейдермана[212]. Если под жанром понимать тип содержательно-формального единства, образующего целостный мирообраз на основе эстетической концепции мира и человека, то ключевой функцией «метажанра» соответственно становится миромоделирующая. В этой связи актуальным представляется введенный Лейдерманом термин «типичный первожанр» (или иначе «семантическое ядро»), который чаще всего восходит к фольклорно-мифологическим первоистокам жанровой системы.

Подводя итоги по исследованию прозаических жанров в неклассической парадигме художественности, можно говорить о том, что живой процесс жанрообразования продолжается и по сей день. Жанровые протоформулы сами по себе остаются номинативно традиционными – рассказ, повесть, роман. Однако трансформация содержательного пространства этих форм приводит к появлению новых жанрообразований, модели которых порой единичны.

1.3. Художественная феноменология «возможных миров» в парадигме «мироподобных» типов художественного текста: антропологическая и онтологическая конвергенция

В современной гуманитарной парадигме научного знания одной из актуальнейших является проблема «возможных миров», понимаемая как особая форма художественной метафоризации со-присутствия «своего» и «чужого» в миросистеме человеческого бытия. По определению И.В. Неронова, «теория возможных миров в ее приложении к литературе должна представить новый подход к анализу художественного мира произведения, не повторяя ошибок теории мимесиса, и при этом решить проблему фикциональной референции. Тем не менее перенять философскую концепцию в ее чистом виде было невозможно по причине особого способа создания возможного мира произведения посредством

[212] *Лейдерман М.Н.* Поэтика литературной сказки. Свердловск, 1992. С. 160–162.

художественных текстов. В соответствии с этим в теорию возможных миров, разработанную в модальной логике, были внесены изменения»[213].

«Возможный мир» соотносится с пониманием допустимой модели гипотетической реальности, которая может быть представлена как существующая, но не выраженная материально-объективно в действительности, своего рода «ментальная проекция реального объективного мира, определяющая границы разумности человека»[214]. Образ «возможного мира» тем самым позиционирует систему «множащихся миров», определяющую вероятностную схему разных форм/моделей реальности. В литературном тексте важнейшим артефактом всех этих категорий становится понятие **«сознание»** как необходимого присутствия субъективности в объективном мире/реальности/действительности и **«образ»** как способ эстетической репрезентации данной гипотетики и ее смысловой идентификации. В системе данной парадигмы «сознание-образ» и реализуется возможность дифференциации собственно философских интерпретаций «феноменологии возможных миров» и художественно-эстетической реализации «семантики возможных миров».

Именно концептуализация субъективности позволяет рассматривать объективный, материально выраженный, мир как феномен бытия. Феномен, допускающий существование невыраженного, но гипотетически зафиксированного в образе бытия, точнее его модуса сознания. Таким образом, «возможный мир» в основе своей имеет образную природу, семантически зафиксированную в метафорике/символике определенных «мироподобных» форм, то есть становится соответственно «аналогом упорядоченного целостного бытия». Целостного! Но все-таки аналогом!

И.В. Неронов определяет методологическую состоятельность использования логико-философского понятия «семантика возможных миров» в литературоведческом аспекте следующим образом: «Таким образом, теория

---

[213] *Неронов И.В.* Теория возможных миров литературы: предпосылки создания, основные задачи и подход к художественному миру литературного произведения // Социальные и гуманитарные знания. 2015. № 4. С. 279.
[214] *Самсонов А.Л.* На пути к ноосфере // Вопросы философии. 2000. № 7. С. 61.

возможных миров литературы претендует на роль всеобъемлющей теории, решающей не только проблемы фикциональной онтологии и референции, но и объясняющей механизм конструирования художественного мира автором и обратный процесс реконструирования художественного мира в сознании читателя»[215].

Сформулированное впервые Лейбницем понятие «семантика возможных миров» акцентировало эпистемологическую истинность высказывания «истинное во всех возможных мирах», которое не исключает также *возможное* истинное высказывание – «истинное в одном или нескольких возможных мирах». В литературоведении идея Лейбница вполне соотносима с пониманием существования еще одной-других эстетических проекций мира по отношению к действительно существующей при ином «гипотетическом» (воображаемом) сюжетном движении событий в тексте произведения, когда задачей становится «не отражение жизни, а предвосхищение/предупреждение будущего»[216].

В русской литературе уже в XVIII в. появляется интерес к семиотике «множественности» в художественной проекции мира в тексте. Антиох Кантемир, на наш взгляд, использует логико-философскую апорию «семантики возможных миров» Лейбница при переводе «Разговоров о множестве миров» Бернара Ле Бовье Фонтенеля. В частности, в использовании лексемы «тварь» Кантемир не просто акцентирует перевод слова тварь, но и дает примечание, которое очень многое проясняет в семантической парадигме «истинного-возможного» значений слова: «Вся философія основана на двухъ вещахъ, то-есть на томъ, что имѣемъ духъ любопытный, да глаза худые; понеже если бы ты имѣла глаза лучшіе, нежели каковы имѣешь, могла бы узнать, всякая ли звѣзда солнце, которое другому міру свѣтитъ, или нѣтъ; также если бы ты была не столько любопытна, мало бы печалилася и знать о томъ, что на то-же бы навело; но та бѣда, хочется намъ больше

[215] *Неронов И.В*. Теория возможных миров литературы: предпосылки создания, основные задачи и подход к художественному миру литературного произведения // Социальные и гуманитарные знания. 2015. № 4. С. 282.
[216] *Люсый А.П.* Поэтика предвосхищения: Россия сквозь призму литературы, литература сквозь призму культурологии: теоретическая комедия. М.: Товарищество научных изданий КМК. 2011. С.2.

знать, нежели что видѣть можемъ, въ томъ-то трудность. Къ то мужъ если бы мы все то, что видимъ, совершенно видѣли, то уже то знали бы, да лихо мы все инакъ видимъ, нежели въ самомъ дѣлѣ есть. …. Потому я всегда натуру себѣ изображаю нѣкимъ великимъ зрѣлищемъ, подобнымъ тому, что на операхъ живетъ»[217].

В. Веселитский отмечает, что «характерная примета “Разговоров” и сатир Кантемира – слово *тварь* в собирательном естественнонаучном смысле “мир, вселенная” – синонимично словам *натура*, *естество*, *природа.* В “Письмах” слово *тварь* выступает соотносительно с глаголами *творить*, *создавать.* Например, “Цицерон сказал, что бог для того создал человека от прочей *твари* отменно...” (II). Здесь же оно часто употребляется в значении отдельного предмета и существа: “Не меньше бесконечности в малых тех *тварях* и вещах” (IV). Между тем в “Разговорах” слово *тварь* отличалось более четким естественнонаучным осмыслением»[218].

Для Кантемира семиотическая составляющая слова *тварь* значима понятием антропологической и онтологической целостности, поскольку славянизм *тварь* имел обобщенное значение «*все вокруг, все созданное*» (вся тварь) и дополнительную сему «*(отдельное) существо*». Семантически подобная когнитивная инверсия могла выступать в роли означающего знака антрополого-онтологического «целостного бытия», в рамках которого человек одновременно объединял в себе природу человеческую и мир, и сам являлся частью мира. Именно идентифицируя подобную смысловую схему (С. Зенкин), Кантемир в ряде текстов придает слову тварь значение *телесности* (биоформа). Так в 7 сатире встречаются строки: «Все телеса в твари взаимно себя по неким правилам привлекают»[219]. На наш взгляд, правила эти в современной гуманитаристике обозначены методологией

---

[217] *Кн. А.Д. Кантемиръ*. Разговоры о множествѣ міровъ господина Фонтенелла, парижской академіи секретаря, съ французскаго перевелъ и потребными примѣчаніями изъяснилъ Князь Антіохъ Кантемиръ въ Москвѣ 1730 году // Русскіе писатели XVIII и XIX ст. Изд. И.И. Глазунова; общ. ред. всего изд. П.А. Ефремова. Т. II. СПб.: Типограф. И.И. Глазунова. Б. Мѣщанская, 8. 1868. URL: http://az.lib.ru/f/fontenelx_b_l/text_1730_razgovory_o_mnozhestve_mirov-oldorfo.shtml (дата обращения: 23.11. 2019).

[218] *Веселитский В.В*. Антиох Кантемир и развитие русского литературного языка. Загадки «Писем» Кантемира. URL: https://history.wikireading.ru/348646 (дата обращения:18.04.2019).

[219] *Кантемир А.Д*. Сатира VII. О Воспитании к князю Никите Юрьевичу Трубецкому. URL: https://rvb.ru/18vek/kantemir/01text/01text/01satyres/07.htm (дата обращения:18.04.2019).

«семантики возможных миров». Подобную целостность выявляет и Тредиаковский «В философском трактате “Слово о премудрости, благоразумии и добродетели”: «Состояние в целости всей твари и премудрый состав мира»[220].

Закон бесконечности энергетического императива состоялся и стал основанием для знаковой идентификации кантемирова круга «множественных миров» как «аналога целостного бытия». Переводя работу Фонтенеля «Разговоры о множестве миров», Кантемир допустил вероятность существования не единого божественного мира, но целокупной совокупности иных других «сожительствующих» чужих миров, существующих в одной гелиоцентрической системе или даже макросистеме множественных гелиоцентрических миров. Логика системы систем не могла не повлиять и на более позднюю авторскую работу «Письма о природе и человеке». Важна в этой связи и попытка Кантемира обосновать еще одну семантику «множественности» или точнее «двойственности» – эстетическую природу человека. Кантемир в Письме 5 вводит в семантическую парадигму понятия «человек» эстетический знак – образ: «Оставя звѣрей подвластныхъ человѣку, надлежитъ прилежно разобрать человѣка и увидѣть въ немъ образъ и подобіе того, по которому сотворенъ онъ. Я въ своей натурѣ двойнаго существа не знаю: одно, которое познаваетъ, а другое то, что понятія не имѣетъ; человѣкъ одинъ оба существа сіи въ себѣ имѣетъ – тѣло никакого понятія не имѣетъ, душа себя познаваетъ и все что видимъ понимаетъ и размышляетъ. Первое существо, которое все изъ ничего сотворило, создало человѣка конечно себѣ подобнымъ; подобіе оное видимъ и совершенства двухъ разныхъ существъ, но образъ есть, образъ не можетъ (быть) не что иное, какъ то есть всесовершеннаго существа. Начнемъ человѣка разбирать по сотворенію его тѣла. Я не знаю, мать сказала дѣтямъ, какъ вы въ утробѣ моей зачалися... и совершенно не родителя премудрое тѣло человѣческое составляютъ, они въ томъ устроеніи никакого

[220] РАЗГОВОРЫ О МНОЖЕСТВѢ МІРОВЪ господина Фонтенелла, парижской академіи секретаря, съ французскаго перевелъ и потребными примѣчаніями изъяснилъ Князь Антіохъ Кантемиръ въ Москвѣ 1730 году // Русскіе писатели XVIII и XIX ст. Изд. И.И. Глазунова; общ. ред. П.А. Ефремова. Кн. А.Д. Кантемиръ. Т. II. СПб.: Типограф. И.И. Глазунова. Б. Мѣщанская, 8., 1868. URL: http://az.lib.ru/f/fontenelx_b_l/text_1730_razgovory_o_mnozhestve_mirov-oldorfo.shtml (Дата обращения: 12.02.2018).

участія не имѣютъ; тѣло взято отъ земли, но кажется, что Творецъ премудрость свою и искусство наилучшимъ образомъ показалъ изъ такой гнусной матеріи; во основаніи человѣческаго тѣла мы видимъ, какъ кости на себѣ держатъ тѣло, въ которомъ протянутыя жилы больше дѣлаютъ утвержденіе: всѣ составы, въ которыхъ жилы сопрягаются и рождаются, творятъ порядочное и нужное движеніе тѣла, кости, сгибающіяся во учрежденномъ разстояніи всякіе члены воздерживаютъ въ своемъ мѣстѣ»[221].

Эстетическая форма «натуры двойного существа» акцентирует целостность «содержательной формы» образа человека «подобія того, по которому сотворенъ онъ» и детерминирует смыслопорождающие процессы «осмысления бытия» и тем самым концептуализирует в качестве эстетической матрицы именно содержание формы, которое воплощается в образ, порождает образ и осмысляется/раскрывается через образ.

Непрямая референция понятия «человек» через эстетический знак «образ» позволяет рассматривать его как метафору. С учетом целостности и взаимообусловленности концептов кантемирова круга, центрируемых именно в понятии «человек», который есть «тварь» как образ целостности мира и существа, мы можем предположить следующую мыслительную схему как семиотический знак «множественности»: человек есть образ внутренних множественных миров содержательно, поскольку объединяет в себе мир и сущностность, естество и божественность, и в тоже время, возвращаясь к звездам, замыкая круг, становится центром для других внешних миров и сущностных антиподов (Прим. Кантемира: *Антиподами.* То есть *противоножными* зовутъ людей тѣхъ, которые прямо подъ нами на другой сторонѣ земнаго круга живутъ; и то для того, что впрямъ ихъ ноги къ нашимъ лежатъ[222]).

Круг Кантемира и есть «множественность множественностей» как знак упорядоченного целостного бытия, заключенного в единстве души и разума: «Но не точію я чрезъ умъ или душу мою познаваю, что то есть единство, еще напротивъ,

---

[221] *Кантемир А.Д.* Письма о природе и человеке. URL: http://az.lib.ru/k/kantemir_a_d/text_1742_pisma_o_prirode_oldorfo.shtml (дата обращения: 12.11.2019).
[222] Там же.

имѣя ясную идею о истинномъ единствѣ, домышляюсь: единственна ли душа моя или раздѣлительна. … Сіе внутреннее мое раздѣленіе не ясно-ли значитъ нѣкоторое множество или составленіе частей, потому что душа по малой мѣрѣ совокупленіе перемѣнно имѣетъ мыслей, изъ которыхъ одна другой бываетъ отмѣнна»[223].

Знаком подобного множества, единства и целостности, по Кантемиру, является Бог как первосущество и Человек как его подобие. Так Кантемир преодолевает направленческую схему классицизма о приоритете разума над чувствами. Семиотика «множественной» проекции антропологo-онтологического круга Кантемира, на наш взгляд, допускает возможность гипотетических соотнесений с семантикой «возможных миров», одной из проблем современной гуманитаристики и в частности – литературоведения.

Феномен философского исследования модели «возможного мира» есть анализ онтологических проявлений реальности/действительности в умопостигающих моделях-аналогов, феномен художественной онтологии связан не с умопостижением, а образным умопредставлением (*точнее – сознание-представлением*), воображением, гипотетическим миропроектированием, презентуемом в образе «возможного мира». В литературном тексте – это феномен вербально представленного онто-образа, реализованного на уровне текстовых структур художественного текста, но контекстуально соотносимых с эпистемологической и философской феноменологией. Таким образом, художественный текст методологически реализует «собирание» в целостность через образную центрацию «множащееся» (или «расщепленное») сознание.

Один из теоретиков феноменологии сознания Ж.-П. Сартр в качестве одного из основных условий порождения «аналога целостного бытия» считал наличие самого факта ситуации: «Эта ситуация-в-мире, схваченная как конкретная индивидуальная реальность сознания, мотивирует конституирование того или иного ирреального объекта, а природа этого ирреального объекта очерчивается этой мотивацией. Таким образом, *ситуация* сознания должна выступать не как

---

[223] *Кантемир А.Д.* Письма о природе и человеке. URL: http://az.lib.ru/k/kantemir_a_d/text_1742_pisma_o_prirode_oldorfo.shtml (дата обращения: 12.11.2019).

чистое и абстрактное условие возможности всякого воображаемого, но как конкретная и точная мотивация появления такого особого воображаемого»[224].

Процесс смыслопорождения в художественном тексте, на наш взгляд, реализуется в процессе создания образа «возможного мира» через сюжетизацию гипотетической ситуации, интегрировано определяемой формулой «ситуация: миромодель-сознание». Поскольку важнейшим методологическим инструментом трансфера воображаемого «возможного мира» в материально-вербально выраженный «жизненный мир» в художественном тексте становится сознательное «воображение» через мифообразопостроение, то наиболее активно модели «возможных миров» представлены в направлениях и явлениях, связанных не с миметическими установками (*отражение действительности в тексте*), а с антимиметическими концепциями порождения мира «символического» (*процессуально представленного формулой Р. Барта «мир как текст»*). По Э. Кассиреру, это диктует методологическую необходимость соотноситься с символическими формами и пониманием того, «что предметы “даны” сознанию не готовыми и застывшими, в их обнаженном состоянии самих-по-себе, но что соотнесение представления с предметом представляет собой самостоятельный спонтанный акт сознания. Предмет не существует до и вне синтетического единства, он, собственно, и конструируется этим единством – он не является отчеканенной формой, просто оставляющей отпечаток на сознании, а представляет собой результат формовки, осуществляемой основными силами сознания, в силу условий созерцания и чистого мышления»[225].

Особое внимание Кассирер уделял мифу и формам мифосознания как наиболее выраженной «символической форме», отмечая при этом особую объективность мифа, заключенную в том, что «миф не есть отображение данного наличного бытия, но является особым типичным способом построения образа, в

---

[224] *Сартр Ж.-П.* Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. СПб.: Наука, 2001. 319 с.
[225] *Кассирер Э.* Философия символических форм. Т. 2. Мифологическое мышление. М.; СПб.: Университетская книга, 2002. С. 43.

котором сознание выходит за пределы простого восприятия чувственных впечатлений и начинает противостоять ему»[226].

И здесь важнейшую роль играет способность писателя перевести некий бытийный образ, находящий внутри сознания, во вне – в художественный образ «возможного мира» через систему символических форм, чаще всего соотносимых с эйдетической заданностью мифосознания. Важно отметить, что это не простое описание образа, то есть его миметическая репрезентация, а именно со-творение нового образа «возможного мира», который и есть сознание.

Итак, возможный мир – это образ не в сознании, а **образ самого сознания**, рожденный некой первичной идеей. Мифообраз чаще всего и продуцирует эту идею, поскольку соотносится со временем неразличения рационального и иррационального, объективного и чувственного восприятия мира человеком, то, что Сартр определил, как «образное сознание»: «В ткани синтетических актов сознания временами появляются некоторые структуры, которые мы будем называть образными сознаниями. Они рождаются, развиваются и исчезают по своим собственным законам, которые мы далее и попытаемся определить. И было бы серьезной ошибкой смешивать эту жизнь образного сознания, которое длится, организуется и распадается, с жизнью объекта этого сознания, который в течение этого времени вполне может оставаться неизменным»[227].

И если «возможный мир» и есть образное сознание, то творческий акт его художественного воплощения через систему текстовых «символических форм» есть смыслопорождение идеи «возможного мира». Парадигма подобных «символических форм» определяется текстовыми структурами произведения. Наиболее интересными нам представляются **жанровые модели** (фантастика, фэнтези, утопия/антиутопия, мифожанрообразования (*легенда, притча, литературный миф, сказка)* и т.д.) – позиционируют мироподобность возможных миров; **стилевые** (поток сознания) – продуцирующие семантику «образного

---

[226] *Кассирер Э.* Философия символических форм. Т. 2. Мифологическое мышление. М.; СПб.: Университетская книга, 2002. С. 27.

[227] *Сартр Ж.-П.* Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. СПб.: Наука, 2001. URL: https://rbook.me/book/14693364/read/page/31/ (дата обращения: 18.11.2019).

сознания»; **онейросферические модусы** человеческого бытия (сон, формы шизоидного сознания (*бред, галлюцинация*), безумие…) – маркирующие «сознание образа». И это соотносится с утверждения Сартра: «Начиная это исследование, мы думали, что займемся *образами,* то есть элементами сознания. Теперь мы видим, что имеем дело с целостными сознаниями, т. е. с комплексными структурами, которые “интенционируют” (“intentionnent”) некие объекты. Посмотрим, не сможет ли рефлексия сообщить нам об этих сознаниях что-нибудь еще. Проще всего будет рассмотреть образ в его отношении к понятию и к восприятию. Воспринимать, понимать, воображать – таковы на самом деле три типа сознания, посредством которых нам может быть дан один и тот же объект»[228].

Итак, логика наших рассуждений привела к следующей схеме: мифообраз продуцирует образ возможного мира (*гипотетически связанного с социальной реальностью «настоящее-будущее»*), который посредством акта художественной символизации создает «образное сознание», гипотетически могущее быть определено как «целостное сознание», инициирующее форму «чистого бытия» в художественный мироподобный образ через процесс «восприятия-понимания-воображения». И вновь обращаемся к Кассиреру: «Если мы хотим продвинуться от первичной формы сознания действительности, содержащейся в чистом феномене экспрессии, к более богатым и высоким формам миросозерцания, то направляющую нить такого движения нам вновь следует искать в объективных образованиях духовной культуры. <…> Мы обнаружили, что смысл и направленность чистой экспрессивной функции улавливается самым ясным и надежным образом, когда мы берем в качестве исходного пункта мир мифа»[229].

Так, «возможный мир» позиционируется как «мир мифа», эстетически регенерируется в нео-мифообраз, реализующий целостный аналог бытия и целостный аналог сознания, синтезированные в символике и семантике «форм миросозерцания». На наш взгляд, процесс идентификации «возможных миров»

---

[228] *Сартр Ж.-П.* Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. СПб.: Наука, 2001. URL: https://rbook.me/book/14693364/read/page/31/ (дата обращения: 18.11.2019).

[229] *Кассирер Э.* Философия символических форм. Т. 2. Мифологическое мышление. М.; СПб.: Университетская книга, 2002. С. 93.

связан с тенденцией мифологизации художественного творчества, а начиная с появления экзистенциальной ментальности, еще и с тенденцией экзистенциализации. XX век отличен от предыдущих этапов литературного развития тем, что в силу гетерогенности своей парадигмы осуществил интерференцию этих двух тенденций. В основе неклассического литературного текста сформировалась доминантная тенденция сюжетно-композиционного проектирования неомифов, восходящих к синкретическим моделям, но дешифрующих их основной смысл и кодирующих новое онтологическое знание. Несомненно, что архетипическая символика порождает архетипическую смысловую коннотацию художественных миромоделей. И если экзистенциальные тенденции привели к актуализации в модернизме новых персонологических теорий, то на формирование художественной модели бытия колоссальнейшую роль оказали неомифологические тенденции, усиление которых стало причиной формирования неомифологического художественного мышления. Модернисты отказались от попыток построения универсальной картины мира, однако в их индивидуально-авторских онтологических проекциях явно присутствовали элементы «всеобщего бессознательного» (К.Г. Юнг), истоки которого универсализированы мифологическим (синкретическим) сознанием мира.

Сознание героя в литературном тексте XX в. становится символическим воплощением общего эпохального неомифологического сознания, определяющего и концептуальное изменение системы интуитивных представлений о реальности, то есть картины мира. В.П. Руднев считает, что именно феномен неомифологического сознания привел к тому, что доминантное для классической картины мира «противопоставление бытия и сознания перестало играть в XX веке определяющую роль» и сменилось «фундаментальной оппозицией… текст-реальность»[230].

Таким образом, именно текст и стал символическим носителем сознания как некоего состояния мира и человека и соответственно сам *текст становится одной*

---

[230] *Руднев В.П.* Картина мира // Руднев В.П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1997. URL: http://lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 15.09.2020).

из форм «возможного мира». В этой связи абсолютную актуальность приобретает работа Ю. Лотмана «Внутри мыслящих миров. Человек–текст–семиосфера–история», в которой «возможный мир» определяется как «семиотическое пространство», логику которого составляет семиотика смысловых знаков, в художественном тексте фиксируемых на уровне фикциональных образов и референциальной рецепции. Таким образом, семиосфера художественного текста также может быть определена как «возможный мир», соотносимый с читательской восприятивной проекцией «возможного мира» в гипотетический «интерпретируемый возможный мир»: «Все участники коммуникации должны уже иметь какой-то опыт, иметь навыки семиозиса. Таким образом семиотический опыт должен парадоксально предшествовать любому семиотическому акту»[231].

Умберто Эко подчеркивает важность включения понятия читательское восприятие и интерпретация в структуру семантики понятия «возможный мир»: «a) возможный мир – это возможное положение дел, выраженное (описанное) некоторым множеством релевантных (относящихся к делу) высказываний, так что для каждого высказывания справедливо или *p*, или –*p*; b) возможный мир состоит из множества возможных индивидов, наделенных свойствами; c) поскольку некоторые из этих свойств, или предикатов, суть действия, возможный мир есть также и возможный ход событий; d) поскольку этот ход событий не реальный, а именно возможный, он берет начало в чьих-то пропозициональных установках; иначе говоря, возможный мир – это мир воображаемый, желаемый, чаемый, искомый и т.д. Подобные определения фиксируются во многих работах по логике возможных миров. Некоторые авторы сравнивают возможный мир с “цельным (завершенным) романом”, т.е. с таким множеством высказываний, которое не может быть расширено без нарушения своей внутренней логики»[232].

Эстетическое освоение мира в призме моделей «лабиринтного» мироздания (с акцентом на значении «здание мира») восходит к мифологическому сознанию, во многом составляющего основу фантастических или фэнтезийных мирообразов,

---

[231] *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 163.
[232] *Эко У.* Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб.: Симпозиум, 2005. С. 375–376.

соотносимых с гипотетическими «возможными мирами». Литературная версия лабиринта предполагает попытку образно-символического отражения в тексте идеи мифологического космогенеза (В. Руднев), то есть конструирование текстовой модели рождения мира из хаоса.

Исследователь Е.А. Сидоренко так описывает процесс миромоделирования «возможного мира»: «Этому новому миру будет соответствовать иное описание состояний, получаемое за счет изменения (присоединения или устранения) отрицания перед атомарными высказываниями. Аналогичным образом будет обстоять дело и в каждый последующий момент. И мир, с которым мы имеем дело в настоящий момент, и миры, которые были в прошлом и которые будут в будущем, все они относятся к числу возможных миров. Но к таковым относятся не только они. Тот путь, который прошел наш мир в своем историческом изменении и развитии, сам есть лишь один из возможных. В каждый момент прошлого у нашего мира были альтернативные пути развития, есть они в настоящем и, конечно, сохранятся в будущем. Не начни я предыдущее предложение с абзаца, мир уже только в силу одного этого обстоятельства был бы иным. И этот мир, так же, как и мир, в котором автор этой книги вообще не родился бы, попадает в число равноправных возможных миров. К тому же логика имеет дело не с событиями, но исключительно с высказываниями о них. Поэтому для логики «возможный мир» – это множество предложений, описывающее все факты онтологически возможного мира. Такое множество отображает наш действительный мир только в некоторый данный момент времени и представляет собой лишь один из логически возможных миров»[233].

В качестве возможного мира может позиционироваться как мир прошлого или настоящего, так и гипотетически представляемый в воображении мир будущего. Исходя из тенденции тяготения жанровой системы XX в. к «мироподобности», мы бы условно дифференцировали фантастику и фэнтези (как жанрообразующие коды) исходя из специфики художественного принципа

---

[233] *Сидоренко Е.А.* Логика. Парадоксы. Возможные миры. (Размышления о мышлении в девяти очерках.) М.: Эдиториал УРСС, 2002. С. 252–253.

миромоделирования и онтологической мирообразности фантастической и фэнтезийной художественной миромодели. На наш взгляд, фэнтези предполагает акцентацию на мифологической метафорике, связанной с прошлым, то есть с синкретическим сознанием. Фантастика предполагает концептуализацию неомифологической утопической или антиутопической метафорики, связанной с гипотетикой и футуристическими миромоделями.

Следуя концепциям современных литературоведов, если фэнтези хотя бы условно можно соотнести с понятием «метажанр», поскольку в нем проявляется «структурно выраженный, устойчивый инвариант художественного моделирования мира» (Ю.С. Подлубнова), то фантастика соотносима с категориями «мегажанр», поскольку под ним Подлубнова понимает жанрово-тематические образования новейшего типа, имеющие достаточно четкий мирообразовательный, но не архетипический потенциал.

Одним из доминантных жанров XX века становится роман-антиутопия, генезис которого, с одной стороны, соотносится собственно с эстетическими координатами жанра «роман», а с другой стороны, с социоментальной бинарностью «утопия-антиутопия», проявленной уже в литературе античных времен как повествовательно (или *дискурсивно*) позиционируемые «возможные миры» (чаще всего соотносимые с мифомоделями).

В русской реальности уже литературный процесс рубежа XIX–XX вв. настолько полно вобрал и отразил ключевые кризисные знаки миллениумного социокультурного сознания, что вполне может позиционироваться как ментальная форма эпохальной картины мира. Наиболее активно в ней была представлена попытка гипотетических культурных (философских, литературных, исторических и историософских) откровений о будущем России. «Пророчества» и «предчувствия» неких будущих «возможных миров» напрямую соотносились с реальным историческим настоящим России. Возможно, именно с этим и было связано практическое отсутствие позиционирования фантастики (именно как жанра) в произведениях, моделирующих «фантастическую» картину мира. Более того, гипотетические картины мира стали рассматриваться как авторские мифы о

будущем (часто структурируемые на основе канонических мифов о прошлом). Это привело к концептуализации неомифологизма как доминантной тенденции в построении метапоэтики антиутопий XX столетия. Она метафоризировала гипотетический мирообраз, соотносимый не с «миром придуманным», а с «миром действительным».

В современном литературоведении важнейшей проблемой продолжает оставаться необходимость определения методологии как моделирования художественных «возможных миров», так и их анализа. В этой связи нам представляются функциональными положения Хализева о «мироподобных» структурах и о ценностных координатах мироподобия художественной модели мира, позволяющие констатировать целостность произведения и его бытийную проективность[234]. Это приводит к переориентации «мироприемлющего начала» на художественное миростроительство или миромоделирование как стратегии художественного текстообразования. «Феномен национального бытия» становится основанием для построения художественных наднациональных онтологических миросистем, главной ценностью которых становится аксиологическая заданность на «аксиому внутрицелостности» (В.И. Моисеев), определяемую как перенос мироподобных характеристик с внутреннего мира живого существа на его тело, то есть мир внешний, который, по концепции Вартофского, является по сути формой репрезентации, реализуемой «либо через создание и использование внешних средств репрезентации, а именно, символических систем в языке, науке и искусстве, либо через понимание таких средств и перевод во внутреннюю духовную жизнь способов когнитивной практики»[235] и со-художественного миромоделирования в тексте в том числе.

Теоретик миросистемного анализа В.И. Моисеев подчеркивает, что такая формулировка требует своего пояснения. Во-первых, следует напомнить, что внутренний мир – это целый *малый мир* в рамках структур субъектных онтологий. Миры – как большой мир, так и малые миры – обладают особыми

---

[234] *Хализев В.Е.* Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. С. 155.
[235] *Вартофский М.* Модели. Репрезентация и научное понимание. М.: Прогресс, 1988. С. 4.

характеристиками, которые присущи только мирам. Такие характеристики я буду называть *мироподобными характеристиками*. Это, например, обладание своим пространством и временем, определение в качестве причины самого себя (что на латинском языке называется causa sui), когда только мир может определять себя собою к той или иной активности, и т. д.»[236].

Таким образом, определенная Хализевым ценностная ориентация классики на «мироприемлющее начало живых человеческих душ» как высшей ценности художественного гнозиса трансформируется на ценностные ориентации «аксиомы внутрицелостности», то есть внутренний мир героя обладает мироподобием и с этого внутреннего мира переносятся мироподобные характеристики на бытие живого тела (а не души). Моисеев выделяет несколько следствий, которые вытекают из аксиомы внутрицелостности в литературе XX века и заменяют привычную детерминацию человека социально-общественными ценностными константами.

Следствия эти идентифицируют некоторые мироподобные характеристики, переносимые на «мироприемлющие» определения живого тела. Моисеев вводит важнейшее понятие «межмировая связь», понимаемая как «система очень глубоких онтологических инвариант, которые настолько глубоки в своих определениях, что остаются неизменными в переходах от одного мира к другому. Это своего рода язык общения между разными мирами. Я буду называть такую систему межмировой коммуникации *онтологическим кодом*(*онто-кодом*). Онто-код может быть рассмотрен как еще одна мироподобная характеристика, т. е. характеристика миро-бытия, мира. Мир в целом содержит в себе части, подобные себе, – малые миры (например, внешний мир и внутренние миры – это малые миры внутри мира в целом). Кроме того, мир, как уже отмечалось выше, обладает холомереологической симметрией, т. е. остается инвариантным в переходах между целым и частями. Если части мира – малые миры, то мир в целом в том числе остается неизменным в переходах между мирами, т. е. выступает как межмировая

[236] *Моисеев В.И.* Лекция 8. Онтология живой телесности. 2010. URL: http://docplayer.ru/45946500-3-holomereologicheskaya-simmetriya-zhivoy-telesnosti.html (дата обращения: 13.12.2018).

связь, онто-код. Таким образом, онто-код присущ миру в целом, а, следовательно, и малым мирам, в силу их подобия миру в целом. Так онто-код оказывается характеристикой любого мира, т. е. мироподобным свойством, которое еще можно было бы называть *онто-кодовым мироподобием»*[237].

В результате чего в корне меняется и методология изучения литературного процесса XX века. Компаративный анализ выстраивается не по принципу соотнесения художественных текстов одного «типологического ряда» (И. Неупокоева), а в системе соотнесения ценностных аксиосфер онто-кодов, дифференцированных национальными ментальными особенностями художественных «миросистем»/мирообразов/миромоделей в художественной картине мира писателей, но соотносимых с матрицей общего (часто архетипичного или мифологически означенного) ценностного кода.

Миросистемный анализ, методологически обоснованный Иммануилом Валлерстайном как «новый взгляд на социальную действительность»[238], определяет эпохальную систему взглядов на бытие XX века, в корне изменившем классические ценностные ориентиры с «живой человеческой души» (по выражению Хализева) на аксиологию «онтологии живой телесности», константы которой определены Моисеевым в следующей парадигме: «В общем случае можно было бы говорить о двух основных типах бытия. В первом господствуют аналитические категории, и этот тип бытия в большей мере характерен для неорганического мира и вообще для частей мира, которые не обладают выраженными мироподобными характеристиками. Во втором типе бытия господствуют синтетические категории. И этот тип бытия характерен для мира в целом и для малых миров – частей мира, которые обладают выраженными мироподобными характеристиками. Таковы, например, внутренние миры и живые тела, которые с ними связаны. Отсюда следует, что отличие живого тела от неживого – это не просто специфические биохимические реакции и более сложная структура живых тел, но это по сути другой, более онтологически

---

[237] *Моисеев В.И.* Лекция 8. Онтология живой телесности. 2010. URL: http://docplayer.ru/45946500-3-holomereologicheskaya-simmetriya-zhivoy-telesnosti.html (Дата обращения: 13.12.2018).
[238] *Валлерстайн И.* Миросистемный анализ. Введение. М.: Территория будущего, 2006. С. 47.

концентрированный тип бытия, в котором существует живая телесность, выражая собой господство синтетических категорий»[239].

В качестве базисного основания для миросистемного анализа в литературоведении особенно актуальна заданность на поиски аксиологических оснований любой мироподобной структуры.

Таким образом, теоретическая идентификация понятия «феноменология возможных миров» в художественном тексте связана с «феноменальным полем» инвариантов и вариантов образных «мироподобных» модусов сознания и репрезентируется в системе трех аналитических посылов: художественная онтологизация феномена человеческого бытия (*представленного субъективной схемой сознания «множественных миров»*) и возможные (гипотетические) формы его образной презентации как модусов личностного сознания; особая логика художественной репрезентации «множественных» модусов человеческого бытия через методологические возможности «семантики возможных миров»; жанровое, стилевое и образное «мироподобное» структурирование гипотетически «возможных миров» как особой формы художественной реальности, обладающей качеством «мироприемлющего начала живых человеческих душ».

Соответствующая мироподобная характеристика живой телесности вырабатывается в следующей системе: характеристикой мира является обладание им собственным пространством и временем; холомереологическая симметрия живой телесности *(соотношение части и целого в пропорции «мир есть не только на уровне целого всех своих частей, но и на уровне каждой своей части»);* самокаузальность живой телесности *(мир активирует себя сам, выступая как causa sui, то есть «причина самого себя»*); психофизическая связь как онто-код *(внутренний мир – это малый мир, отличный от внешнего мира. Тело живого существа находится во внешнем мире. Следовательно, связь тела и внутреннего мира носит характер связи между разными мирами, т. е. выступает как межмировая связь)*.

---

[239] *Моисеев В.И.* Лекция 8. Онтология живой телесности. 2010. URL: http://docplayer.ru/45946500-3-holomereologicheskaya-simmetriya-zhivoy-telesnosti.html (дата обращения: 13.12. 2018).

Перенос мироподобных характеристик на живое тело можно выражать и как повышенную (экзистенциально-онтологическую) целостность тела. Так, ценностные ориентиры художественных миросистем XX в. в большей степени соотносятся не с проблемой ценностной мироприемлемости героем в себя внешнего мира/действительности, а ретрансляцией в тексте мирообраза, который формируется во внутреннем мире героя, приобретает мироподобную модель и становится праобразом для текстовой мироподобной структуры. Проще говоря, мир сознания героя продуцируется в онтомир текста. Внешний мир детерминируется внутренними мироподобными образами.

Выводы к первой главе. Таким образом, логика художественного развития русского литературного процесса XX в. определяется эволюционной сменой как эстетической, так и этико-философской парадигмы, интерферирующей два макротипа художественного сознания – реалистического и модернистского. Эпохальная парадигма художественности базируется на принципах оппозиционности, взаимообусловленности и целостности в силу «синтезного» характера художественного мышления литературного процесса эпохи. Литература XX в. в корне изменила общую ситуацию художественного развития в связи с возникновением иного типа «художественной сознательности» (модернистской), воплощенной в новационных концепциях бытия и человека и формирующей новую иерархию литературных направлений. Проблема заключена не в противостоянии реализма и модернизма как эмблематических знаков двух художественных типов сознания эпохи, а именно в их сложных синтезированно-диалогизированных взаимоотношениях, построенных как на отталкивании, так и на взаимопритяжении. Это связано с тем, что литература XX века, «эпоха встречных процессов» (Ю. Борев), стремится к онтологизации всех основных тематических доминант художественной реальности. Онтологизация определяет и специфику жанровых трансформаций, основанных на эстетическом моделировании «мироподобных» жанров, жанрообразований и структур.

Историко-культурный контекст художественного развития XX столетия определяется диапазоном от первого «стыка эпох» (*рубеж XIX–XX вв.*) до второго

(*рубеж XX–XXI вв.*), что вполне закономерно позволяет утверждать целостность литературного процесса как единой системы, динамично и поступательно эволюционирующей в структуре единого эпохального социокультурного пространства. Концептуальные модели человека и бытия, конструирующиеся в системе неклассических антропософских и онтософских проекций в русской литературе первой половины XX в., «зеркально» отражаются в авторских миромоделях второй половины XX – начала XXI столетия. Принцип «зеркального отражения» детерминирован преемственностью антимиметической протоформулы (инвариативно представленной тезисом Р. Барта «мир как текст») модернистской и постмодернистской парадигм художественности.

Такое генетическое соотношение становится условием эволюционного развития социокультурного пространства XX–XXI в., когда культура начинает выполнять функцию моделирования поливариантного пространства (*называемого в модернистских теориях текстовой гиперреальностью*) по отношению к реальности – действительности. Литература в этой связи приобретает особую значимость, поскольку параллельно с ее классической установкой, характерной для предшествующих классических (традиционных) направлений – **отражать** в своем художественном поле человека, жизнь, мир, появляется неклассическая, репрезентирующая иную эстетическую задачу – **творить** новую, самостоятельную, независимую от миметической цели, текстовую реальность.

Анализ специфики жанровой системы неклассической прозы XX в. позволяет констатировать наличие концептуальной тенденции к многоструктурному взаимодействию жанров и жанровых критериев. В этом процессе качественной и количественной трансформации жанровой системы XX века точнее было бы говорить не о жанровом кризисе, а о глубинных формальных и функциональных изменениях этико-философских и собственно-эстетических категориях жанровой парадигмы. Главным импульсом структурных реконструкций становится принципиальное декодирование классических координат художественных текстов – освобождение их от зависимости от установленной миметической оппозиции «текст – действительность», приводящей к дефабулизации и дискретности форм

романных жанров, к романизации новеллистических жанровых форм. Однако жанровая система характеризуется как диссипативная, поскольку процесс внутренней трансформации жанров и жанрообразований продолжается. Жанры сами по себе остаются номинативно традиционными – рассказ, повесть, роман. Однако трансформация содержательного пространства этих форм приводит к появлению новых жанрообразований, модели которых порой единичны – симфония, роман-сказка, роман-музей, роман-комментарий, роман-притча и т.д.

Все ключевые трансформационные процессы в системе неклассической парадигмы художественности предопределены двумя концептуальными тенденциями мирового литературного процесса – экзистенциализация и неомифологизация текста. Их смыкание в границах произведения приводит к интерференции анропософских и онтологических координат художественных миромоделей. Механизм данного процесса соотносится с теорией «экзистенциальной основы неомифологизма» (М.Элиаде) и приводит к тому, что концепция человека и концепция бытия образовывают некую единую модель «человек – бытие», в которой антропологический и онтологический уровни взаимодействуют на уровне трансференции, инициирующей варианты перехода «жизненного мира» в позицию «возможного мира» через общую нарративную тенденцию к созданию художественных мифомоделей «множественных реальностей». Перевод философской идентификации концепта философского дискурса «семантика возможных миров» как «метода логического анализа семантических конструкций (модальных и интенсиональных понятий), основу которого составляет рассмотрение так называемых возможных миров – мыслимых положений дел (идеальных альтернатив, описаний состояний, точек соотнесения)»[240] в аналитическую литературоведческую систему осуществляется за счет понятийного наделения междисциплинарной категории «семантика» лингвистическим значением «осмысленная нагрузка отдельно взятых слов». Так, «семантика возможных миров» при анализе миромоделирующего «семиотического

[240] Семантика возможных миров // Гуманитарная энциклопедия. Гуманитарный портал. URL: https://gtmarket.ru/concepts/6921 (дата обращения: 07. 09. 2020).

пространства» дефинируется нами как «смысловая нагрузка художественных моделей ”возможных миров”». А процесс конституирования смысла текста соотносится с логикой описания принципов моделирования «возможного мира», эстетически воплощающего и отражающего авторскую антропософскую и онтологическую концепцию и являющего собой модель представления смысла текста. Бинарность становится ключевым критерием художественного сознания XX в. не только в области интерференции мифосознания и экзистенциального типа художественного сознания, но и во всей литературной парадигме эпохи в целом. Именно бинарность парадигмы «сознание-образ» и обеспечивает возможность дифференциации собственно философских интерпретаций «феноменологии возможных миров» и художественно-эстетической реализации «семантики возможных миров», что предопределяет полифонизм как качество литературного процесса столетия.

ГЛАВА 2. РУССКАЯ ПРОЗА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: МИФОМОДЕЛИ В ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ МОДЕРНИЗМА – «АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ»

Возникновение на рубеже XIX–XX вв. в русской культуре модернистского типа художественного сознания было, несомненно, предопределено рядом причин социально-исторического и философско-мировоззренческого плана. Но, на наш взгляд, особую роль сыграл феномен «культурной памяти» (Ю. Лотман), вынесший в русскую литературу «кризисного рубежа» накопившуюся систему неклассических элементов (кодов) «нереалистического» мышления»[241], основанного на попытке антимиметического познания через литературу человека и бытия.

Именно эта кодовая система культурной памяти и концепция антимиметического искусства дали повод долгое время обвинять модернизм в отсутствии новых форм онтологического познания, в отсутствии новационных моделей бытия и присвоении ему статуса «чисто эстетского» направления. В современном литературоведении, наоборот, принято считать, что именно в период становления модернизма, совпавшего в русской литературе с эпохой Серебряного века, «культурная память» позволила осуществить глобальный синтез всех мировоззренческих и эстетических канонов в единую систему: «С точки зрения типологии культуры эта эпоха завершила многовековой путь русской литературы, использовав почти все накопленные ею ресурсы: символ, открытый древнерусской литературой, метафору и аллегорию, разрабатывавшиеся в эпоху Просвещения, психологизм и философичность, свойственные русской классике. Символизм подключил к собственно отечественным культурным фондам практически всю мировую культуру»[242].

---

[241] Не случайно Д. Мережковский, определяя «три главных элемента нового искусства: мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности», в качестве учителей символистов назвал самых ярких реалистов XX века – Ф. Достоевского, Л. Толстого, И. Тургенева, И. Гончарова.

[242] *Кузьмина С.Ф.* История русской литературы XX века: Поэзия Серебряного века: Учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2004. С. 392.

Кроме того, в современной филологической науке именно наличие нового художественного метода миромоделирования признается в качестве концептуального, направленчески определяющего, критерия для модернизма: «Модернизм – неклассический тип философствования, радикально дистанцированный от классического интеллектуальным допущением возможности плюрального моделирования миров и соответственно – идеей онтологического плюрализма»[243].

Ю. Лотман, рассматривая природу семиотических структур (к которым относятся и художественные произведения), приходит к выводу о том, что «сложность структуры находится в прямо пропорциональной зависимости от сложности передаваемой информации. Усложнение характера информации неизбежно приводит и к усложнению используемой для ее передачи семиотической системы. При этом в правильно построенной (то есть достигающей цели, ради которой она создана) семиотической системе не может быть излишней, неоправданной сложности»[244].

Следует отметить, что свойственный для подобной семиотической системы «онтологический плюрализм» стал причиной не только смысловой декодировки «объективной реальности» как цели и задачи художественного изображения, но и принципиальной деструктуризации ключевой триады «человек *(автор, герой, читатель)* – бытие *(мир, реальность, действительность, ирреальность)* – текст *(повествование, произведение)*». Заменив задачу изображения на задачу постижения, модернизм сразу приобретает статус гносеологического антимиметизма и тем самым наделяет каждый член триады новым смыслом, как правило, познавательного свойства. В первую очередь, это коснулось категории «текст», который не только теперь не совпадает с категорией «произведение», приобретая статус самостоятельного бытия, но и становится онтологической доминантой художественной гносеологии модернизма (в отличие, например, от статуса «средство изображения действительности» при реализме).

---

[243] Постмодернизм. Энциклопедия. Минск: Интерпрессервис, Книжный дом, 2001. С. 477.
[244] *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство–СПб., 1998. С. 9.

Современная филологическая наука пришла к пониманию того, что «природа художественных концептов частично совпадает с природой концептов познания. В них тоже есть своя заместительная сила, поскольку то, что они означают, больше данного в них содержания и находится за их пределами. И именно ассоциативная запредельность придает им художественную ценность. <…> Художественный концепт не есть образ или если и содержит его, то случайно и частично. Но он несомненно т я г о т е е т именно прежде всего к потенциальным образам и так же н а п р а в л е н на них, как и познавательный концепт направлен на конкретные представления, подходящие под его “родовой” объем»[245].

Именно отношение к Тексту как некоему конгломерату концепта познания и концепта художественного творчества дало основания в начале XX в. определить текст в системе двух понятийных объемов – концепт, тяготеющий к образу Бытия и концепт непосредственно художественно-текстовой реальности. К середине века Р. Барт вследствие такой установки наделяет «текст» качеством методологического стержня для новой художественной парадигмы (в рамках которой разрабатывается теория и практика не только модернизма, но и постмодернизма): «…произведение есть вещественный фрагмент, занимающий определенную часть книжного пространства (например, в библиотеке), а Текст – поле методологических операций (un champ me'thodologique). <…> Произведение может поместиться в руке, текст размещается в языке, существует только в дискурсе (вернее сказать, что он является Текстом лишь постольку, поскольку он это сознает). Текст – не продукт распада произведения, наоборот, произведение есть шлейф воображаемого, тянущийся за Текстом. Или иначе: *Текст ощущается только в процессе работы, производства»*[246].

Фактически, произведение в этих новых эстетических условиях позиционирует формальную сторону (иначе – определяет материальную форму)[247], а Текст – внутреннее содержательное пространство. Таким образом, текст

---

[245] *Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В.* Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика. М.: Флинта: Наука, 2008. С. 337–338.
[246] *Барт Р*. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 415.
[247] Р. Барт определяет произведение качеством «замкнутость», а Текст – «запредельность».

становится *бытием* произведения. Но было бы в корне неверно, дифференцируя категории «произведение» и «текст», разграничивать их как художественные явления[248], поскольку хорошо известна доказательность теории М. Бахтина о «содержательной форме», разработанной, кстати, в те же 20-е гг. XX столетия.

Аналогии об уровнях соотнесенности «произведения» и «Текста» с понятием «содержательной формы» не случайны, поскольку и Р. Барт отмечает, что «текст не следует понимать как нечто исчислимое. Тщетна всякая попытка физически разграничить произведения и тексты»[249].

Однако, подобно тому как смысловое содержание представляет собой поле неограниченных интерпретаций, раздвигающих рамки своей привязанности только к форме (жанра, сюжетной канвы…), так и текст, обладая качеством множественности, приобретает статус «подвижной структуры» (Р. Барт) и может становиться полем, вбирающим «смысловую содержательность» других произведений и отражающимся в еще других произведениях. Именно на этом уровне методологических взаимопереходов текста осуществляется механизм «культурной памяти» как ключевого концепта понятия «интертекстуальность» – основного принципа эстетики модернизма и впоследствии постмодернизма. «Подвижная структура» позволяет говорить о едином культурном текстовом поле (нами именуемом «текстовое бытие»), разграниченном формально системой произведений и неограниченном (ни пространственными, ни временными критериями) герменевтически (то есть в интерпретационно-смысловом аспекте).

Следствием данных эстетических преобразований становится появление метатекстового поля, полифонически ориентированного на диалогическое соприсутствие в тексте нескольких равноправных «голосов» (М. Бахтин), и тем самым концептуализирующего в качестве доминанты художественного мира «множественность равноправных сознаний с их мирами»[250].

---

[248] Подобная теория была проэкспериментированна в начале века (20-е годы) русской формальной школой.
[249] *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 414.
[250] *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 7.

В первую очередь, это повлияло на трансформацию эстетической парадигмы нового модернистского типа художественности, постулирующего «миметическую референциальность» (Д.Г. Миллер) поэтики интертекста (в системе художественно-эстетической и этико-философской парадигмы), предопределяющей моделирование новой художественной концептосферы.

В связи с этим на протяжении всего XX в. обостренно стоит проблема места искусства в жизни, актуализирующая вопрос отношений автора произведения и в принципе вопрос самого существования Автора в привычном понимании «творца текста произведения», поскольку текст теперь становится неким пространством, в котором каждый раз впервые рождается автор текста как Личность и как экзистенциально заданный человек. С этими фактами напрямую связано и интертекстуальное понимание текста как пространства выхода к проблеме человека (то есть через новую поэтику текста к новой антропологической этике). Это еще раз подтверждает Р. Барт, подчеркивающий, что «логика, регулирующая Текст, зиждется не на понимании (выяснении «что значит» произведение»), а на метонимии; в выработке ассоциаций, взаимосцеплений, переносов находит себе выход символическая энергия; без такого выхода человек бы умер»[251].

Именно с поисками выхода человека из онтологического пространства кризисного рубежа конца XIX – начала XX в. и были связаны основные тенденции литературного модернизма XX столетия. На наш взгляд, интертекстуальность как качество модернистской метапоэтики стала не причиной формирования новой этико-философской парадигмы, а наоборот, ее следствием. Особенно ярко это положение вещей проявило себя в русской прозе обозначенного периода.

Интертекстуальность, составляющая ядро эстетических реформационных процессов (особенно ярко проявившихся в прозаической системе), органично связана с целым рядом антропологических и онтологических концепций и установок, предопределивших специфику формирования художественной модернистской картины мира и концепции человека.

---

[251] *Барт Р*. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 417.

В русской прозе представленная система *концепирования* текста (за счет семантизации его как аналога миромодели) оказалась значительно шире западноевропейской за счет включения в интертекстуальное поле русского модернизма гигантского русского культурологического пласта (от фольклора до конца XIX в.).

Помимо экзистенциальной философии (в лице М. Хайдеггера, С. Кьеркегора) в целом, важно отметить особую линию влияния идей Ф. Ницше и А. Шопенгауэра, в рамках которой во многом формируется западноевропейский модернизм конца XIX – начала XX в. Более того, В. Дианова в своем исследовании отмечает, что именно «понятие «поэтическое мышление», выдвинутое поздним Хайдеггером, во многом обязано Ницше, оно предполагает, в частности, разрушение границ между философскими и художественными дискурсами»[252].

Именно подобное «разрушение» стало толчком к особого рода философизации текста (русская литература всегда была подчеркнуто философична), основанной на глубинном сочетании идейно-тематической и языковой философии, когда текст перестает быть полем философско-художественных штудий автора и становится сам философски мыслящим.

В модернистском понимании изменяется не только сам текст (точнее его статус – от эстетического до онтологического), но и каждое слово, которое становится также носителем «неслиянного» и «равноправного» сознания и соответственно – бытия. Стремление создать (именно сотворить, а не миметически отобразить) новую модель бытия Слова в призме онтологической «семантической текучести» (А.Ф. Лосев) укладывается в общую схему «множественности миров»: когда и слово – мир, и текст – мир, и человек – мир. Схема эта отражает и суть модернистской философии в целом. Свойственная для новой неклассической философии «попытка преодоления классических структур, их критического пересмотра и отказа от них перед лицом новой проблемной реальности»[253]

---

[252] *Дианова В.М.* Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб., 2000. URL: http://anthropology.ru/ru/texts/dianova/ppa_1_4.htm (дата обращения: 12.11.2017).
[253] Там же.

становится характерологической чертой и для нового типа художественности, и для языковых реформ XX в. в целом.

Так, «философия преодоления» кроется за попытками языковой символизации художественных смыслов символистов, за «адамизацией» стиля акмеистов, за словообразовательными и семантическими «игровыми» новациями-неологизмами футуристов и обэриутов. Кроме того, такой глобальной внедренности философии в языковую систему новой русской прозы обязана и трансформация классических вариантов стиля «потока сознания».

Предмет художественного изображения и предмет художественного постижения в этой прозе совпадает именно на «внутреннем мире» человека, а его ощущения, переживания и чувства приобретают статус сакраментальности. В связи с этим в русской прозе XX в., начиная с его начала, актуализируется понятие «сокровенного человека» (А. Платонова). Модернистская линия «потока сознания» психологически углубляет о щ у щ е н и я «сокровенного человека» до полутонов, оттенков – так рождается абсолютизированное внутреннее пространство замкнутого на себе «Я», представляющее антимир по отношению ко всем и всему вокруг. Исходя из того, что «поток сознания – изображение мыслей и чувств персонажей, изложенных в свободной манере и не скованных логикой»[254], основу литературной техники подобной художественной формы составляет внутренний монолог, эстетически реализующий психологию исповедальности, снимающей момент оценки (*этической, в первую очередь*) изображаемого, акцентирующий процесс духовного мышления (*без осмысления причин*).

Модернистская линия развития исповедальности с углубленной ролью «потока сознания» смещает проблему художественно-психологического раскрытия героя в сторону проблемы его самораскрытия, делая прерогативным экзистенциальный вектор художественного сознания, в основе которого, по мнению В.В. Заманской, лежит «ситуация катастрофы, кризиса, разрушения,

---

[254] *Beckson Karl, Arting Gahz*. Literary Terms. A Dictionary. N.Y., 1989. (Цит. по кн.: Теория литературы. Литературный процесс. Т. IV. М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2001. С. 319.)

смерти; доминирует “сюжет”, где “мир без Бога” превращается в “мир без человека”. Данная “экспозиция” заключает в себе эсхатологические элементы»[255].

Актуализация в русской литературе XX в. экзистенциального типа художественного сознания связана, на наш взгляд, с двумя факторами. Это, во-первых, несомненное влияние ницшеанских в частности и западноевропейских философских экзистенциальных взглядов в целом на человека и мир, в чем-то отражающих и собственно национальные искания русской модернистской прозы начала XX столетия. Второй фактор связан с концептуализацией интертекстуальности, внесшей свою логику построения текста в системе теории «безбрежной текстуализации».

Деформация классической художественной формы текста стала способом реализации эпохального ощущения разрушения гармонии «человека в человеке» и «человека в мире». Во многом это стало определенного рода толчком к трансформации эволюционной концепции личности (классическая модель художественного изображения человека в развитии) в инволюционную концепцию человека (модернистская модель анализа сознания человека в определенный момент ИСС).

Разворачиваемая реализмом эволюционная модель личности (*как правило, по принципу от «низшего» к «высшему» или наоборот*) теперь мало интересует модернистов, нацеленных не на исследование развития нравственности личности, а на анализ психологической «глуби» сознания. Тем самым им более важна личность, замкнутая на себе, а не на «себе-в-мире», то есть инволюционная модель личности, по сути, становится кодом экзистенциального человека, инволюция[256] которого и заключена в психологическом самоуглублении и замыкании на своем, единственно *данностном*, Я.

---

[255] *Заманская В.В.* Экзистенциальный тип художественного сознания в XX веке // Наука о литературе в XX веке: (История, методология, литературный процесс). М.: ИНИОН РАН, 2001. С. 144.

[256] Подробно о принципах инволюции см.: *Тейяр де Шарден Пьер*. Феномен человека. М.: Наука, 1987. 240 с.

В процессе анализа русско-европейской экзистенциальной традиции В.В. Заманская создает следующую модель «экзистенциального художественного сознания и свойственную ему особую “методологию” отражения жизни:

«1) литература экзистенциального мировидения предпочитает многообразию детерминант, к которому устремлена реалистическая эстетика, неиерархизированный “поток” бытия и сознания, правду о “сущности бытия”;

2) экзистенциальное мышление познает “сущности бытия” в предельной, пограничной ситуации, которая обнаруживает “психологические первоосновы” человека, его метафизические “позывы” (З. Фрейд), стремится открыть оборотную сторону “умопостигаемой действительности” (Л. Андреев);

3) экзистенциальная поэтика вырабатывает ряд атрибутивных ситуаций, в которых проступают “сущности” и “первоосновы”: *свобода/одиночество/отчуждение*; границы *живой/неживой* материи; *рациональное/иррациональное* и т. п.»[257].

Следует отметить, однако, что в русской литературе экзистенциализм как самостоятельное художественное направление не сложился (как в свое время и литературное барокко), но, возможно, именно в силу этого, стал всепроникающим. Сложно назвать хоть одно модернистское (и постмодернистское впоследствии) литературное течение, в котором так или иначе не проявила бы себя конститутивная ситуация экзистенциализма, его мышление или поэтика. Но наибольшее влияние экзистенциализм оказал на развитие художественной концепции личности и бытия. Это не случайно, поскольку ключевыми доминантами экзистенциализма являются концепты «человек» и «бытие».

Инволюционный характер модернистской модели личности обусловлен, в первую очередь, снижением, а впоследствии и практическим исчезновением нравственно-моральной[258] составляющей художественной концепции человека. Так, характерная для классического мышления личностная карта сознания (от «Я»

---

[257] *Заманская В.В.* Экзистенциальный тип художественного сознания в XX веке // Наука о литературе в XX веке: (История, методология, литературный процесс). М.: ИНИОН РАН, 2001. С. 145.

[258] Мы придерживаемся идеи некоторой градации понятий нравственно-морального (честь, долг, совесть…) и этического уровня (свобода, отчуждение, одиночество).

(эгоцентризм) к «Мы» *(этноцентризм)* и затем ко «все Мы» *(мироцентризм)*), обуславливающая нравственно-моральное развитие личности (*эволюционное* – «Я – все Мы» или *деградационное* – «все Мы – Я») подменяется экзистенциально обусловленной эгоцентрической моделью (от «Я» к «Эго» и затем к «Бытию-во-мне»). При этом следует отметить еще одну важнейшую для экзистенциализма любого типа (философского, художественного) черту – тенденцию к «*онтологизации <…> необъективируемого,* которому придается статус Бытия»[259]. Это во многом объясняет стремление модернистов, воспринявших этот тезис как посыл к эстетическим новациям, наделять бытийным статусом такие категории, как «текст», «язык», или «ничто», «пустота».

Истоки русского художественного экзистенциального сознания восходят к глубоким традициям западноевропейской экзистенциальной философии (от Серена Кьеркегора до Сартра) и русской экзистенциальной литературной ментальности, берущей начало в романтизме и реализме XIX в. (Ф. Тютчев, Ф. Достоевский, Л. Толстой). Однако ницшеанский ***«человек как таковой»*** (*сверхчеловек вне Бога и без Бога*) в XX в. перевесил ***«всечеловека»*** Достоевского (*человека, стоящего на грани между богочеловеком и человекобогом*).

«...Фактор Ницше, – пишет В. Заманская, – ворвался в XX век “переоценкой всех ценностей”, которую философ совершил по всем направлениям бытия и человеческого сознания. <…> Он снял все “пределы” – морали, христианства – и впервые оставил человека один на один с беспредельностями бытия и собственного подсознания. Он лишил человека опоры – вне и в самом себе, то есть создал тип экзистенциального человека, преодолевшего пределы, – и сам первым в них оказался»[260].

Ницше зародил в модернизме новый опыт построения концепции человека вне категории личности с точки зрения нравственной составляющей. Он не просто декодировал модель Достоевского «человек в человеке», но и положил основы для

---

[259] Хрестоматия по истории философии: западная философия. Вторая половина XIX – начало XX века. XX век. На пороге XXI века: В 3 ч. Ч. 2. М.: ВЛАДОС, 2001. С. 27.

[260] *Заманская В.В.* Экзистенциальный тип художественного сознания в XX веке // Наука о литературе в XX веке: (История, методология, литературный процесс). М.: ИНИОН РАН, 2001. С. 146.

четкой дифференциации психологической эволюции человека (концепт модернистской этики) и нравственной эволюции личности (концепт классической этики).

Если экзистенциальные тенденции привели к актуализации в модернизме новых персонологических теорий, то на формирование художественной модели бытия колоссальнейшую роль оказали неомифологические тенденции, усиление которых стало причиной формирования неомифологического художественного мышления.

Модернисты отказались от попыток построения универсальной картины мира, однако в их индивидуально-авторских онтологических проекциях явно присутствовали элементы «всеобщего бессознательного» (К.Г. Юнг), истоки которого универсализированы мифологическим (синкретическим) сознанием мира. Интересно, что при общей глобальной модернистской тенденции декодировки и «переоценки всех ценностей» происходит и процесс обратный – кодификация архетипов и артефактов (например, *архетип древа, мировой книги; крест, свет – артефакты веры* и т. д.), дающих возможность при концептуальной индивидуализации художественных концепций человека и бытия выявить и некие типологические схемы и модели с их последующей систематизацией.

Однако процесс смыкания экзистенциализации и мифологизации художественного сознания привел к тому, что концепция человека и концепция бытия образовывали некую единую модель «человек – бытие», в которой персонологические и онтологические позиции взаимодействовали на уровне трансференции. Это привело к довольно очевидной условности классической дифференциации двух типов моделей мира – безличностно-универсальной и личностной. Безличностно-универсальная картина мира с концептуализацией мифологизированного художественного сознания по сути своей рассматривает бытие в свете онтологических аспектов развития человеческого сознания и тем самым оперирует критериями экзистенции бытия.

Личностная художественная модель бытия на самом деле в модернизме преодолевает категорию личности и предопределяет поиски бытия внутри

экзистенциально предопределенного «человека как такового», то есть онтологические модели локализуются, в этом случае, модусами человеческого сознания. Такая дихотомия привела к возможности (хотя и редкой) появления в модернистской литературе псевдоличностных концепций, которые могут представляться и как онтологические, то есть позиционируемая вначале в тексте концепция человека на самом деле является концепцией бытия. Однако концепция бытия в этом случае также выстраивается вокруг проблемы человека и мира, но человек перестает выступать в роли личности, а становится одной из центральных модальностей бытия. Это связано и с тем, что в системе художественных ценностей XX в. человек становится средоточием всех эстетических и этических координат Бытия. Именно в призме «внутреннего человека» решаются эпохальные проблемы Бога, Бытия и Личности – мироконцепция эпохи крушения Гармонии и «дегуманизации искусства» (Х. Ортега-и-Гассет) постигается посредством онтологических модусов существования экзистенциального человека (а не нравственно обозначенной личности). Как мы уже отмечали, это соответственно привело к появлению особого типа художественного философствования и «мифопоэтической парадигмы». Несмотря на концептуальное глобальное изменение в современной мировой литературе всей культурной парадигмы художественного сознания, универсальная мифологическая углубленность литературного текста не только актуализируется на рубеже XIX–XX вв., но и динамично развивается и трансформируется на протяжении всего столетия.

Наиболее ярко русский модернизм начала XX в. *регенерирует*[261] в своем художественном текстовом сознании самый парадоксальный культурологический миф прошлого – миф «вечного возвращения». Во многом это также связано с включенностью ницшеанских концепций в русскую литературу эпохи.

Концептуальное для русской литературы неомифологические сознание не просто актуализировало мифосинкретическую идею циклической модели Вселенной, основанной на идее повторяемости циклов развития, но и вызвало пристальный интерес к архаическому мифу о вечных возвращениях в этих

[261] Регенерация (восстановление), на наш взгляд, одна из важнейших функций литературы XX в.

повторяющихся циклах жизни человека (*причем со всем набором его духовно-личностных параметров – страдания, счастья и т. д.*) как некой духовной субстанции – не перерождении в новом кармически заданном облике (*согласно буддийской традиции, также особо актуализированной в русской литературе эпохи*), а именно возвращении, но не с тем, чтобы исправить ошибки прошлого, а наоборот, повторить еще раз однажды предначертанное и исполненное.

Но поскольку в неклассической литературной парадигме начала эпохи произошла художественная интерференция[262] идеи «вечного возвращения» (*с акцентом на циклическом времени мифа*) и концепции «временной пространственности» (М. Хайдеггер), то многие писатели не только позиционируют время как четвертое измерение пространства (*такая идея родилась в XX в. под влиянием общей теории относительности*), но и пространство как особую категорию времени. В результате такого процесса время утрачивает свои качества линейности и обратимости и приобретает свойство сводить в одной пространственной точке одновременно разные временные пласты ***(прошлое, настоящее, будущее).*** Логикой человеческого разума достаточно сложно осмыслить эту вероятность, но русскому модернистскому сознанию удалось «поймать» и зафиксировать в художественном тексте пространство единения трех временных пластов, конституируя в сознании «нового» героя мышление «временем-памятью», создающее «третий мир» реальности, раздвигающий привычные границы реальности и иллюзии. Отсюда такой акцент в прозе XX в. на проблеме памяти как одной из составляющей уровень бессознательного в человеке – уровень фиксации мифосознания человечества.

Сознание героя в прозе XX в. становится символическим воплощением общего эпохального неомифологического сознания, определяющего и концептуальное изменение системы интуитивных представлений о реальности, то есть картины мира. Руднев считает, что именно феномен неомифологического сознания привел к тому, что доминантное для классической картины мира

[262] Интерференция (лат “inter” – взаимно + “pherentic” – несущий), по теории Юнга, – это способность волн взаимодействовать. В нашем случае имеется в виду то, что наложение разных идей друг на друга ведёт к такому взаимодействию, в результате которого образуется совершенно новая идея.

«противопоставление бытия и сознания перестало играть в XX в. определяющую роль», так как «для К. м. XX в. характерно представление о первичности Текста (см. ***символизм, экспрессионизм, акмеизм, модернизм в целом, неомифологическое сознание, постмодернизм***) или же вопрос о первичности и вторичности подобных категорий вообще снимался, как это было в аналитической философии и феноменологии»[263].

Таким образом, именно текст и стал символическим носителем сознания как некоего состояния мира и человека. Исходя из современной теории, именно миф в одном из своих аспектов и воплощает это особое состояние: «Миф <…> имеет в обыденном и культурном языке три значения:1) древнее предание, рассказ; 2) мифотворчество, мифологический космогенез; 3) <u>особое состояние сознания, исторически и культурно обусловленное</u> (подчеркнуто нами. – *Г.Г.*) <…> такое состояние сознания, которое является нейтрализатором между всеми фундаментальными культурными **бинарными оппозициями**, прежде всего между жизнью и смертью, правдой и ложью, иллюзией и реальностью».[264]

В определенных состояниях (ИСС) сознание человека подавляется бессознательным, которое, по теории Юнга, и состоит из мифа. Именно в подобных ИСС миф демифологизируется и определяет личностную картину мира, которая, с одной стороны, есть проявление целого, мифологически заданного, а с другой – лишь его индивидуализированная часть. Так выявляется основное психологическое качество неомифологического сознания – сопричастность (***человека бытию, бытия человеку***).

В модернизме сознание человека сопричастно еще и текстовому сознанию некоего всеобщего мифа, заключенного в бессознательных пластах его сокровенного Я, одновременно отражающего и картину мира современной эпохи. Для того чтобы вытащить на художественную поверхность это бессознательное

---

[263] *Руднев В.П.* Картина мира // Руднев В.П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1997. URL: http://lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 15.09.2020).

[264] *Руднев В.П.* Миф // Руднев В.П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1997. URL: http://lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 15.09.2020).

героя, в призме которого и осуществляется художественная попытка постижения Истины мира – сути мифа XX века, модернизм «создает» и то особое состояние сознания, в котором для человека (***Автора – Героя – Читателя***) нейтрализуются все бинарные оппозиции обыденного сознания, – жизнь и смерть, иллюзия и реальность сливаются в одну точку времени и пространства.

Следует отметить, что не только для рубежной эпохи, но и для всего XX в. в целом характерна одновременная ремифологизация и демифологизация традиционных мифологем (*сюжетов, образов, кодов, знаков и т. д.*). Это и привело к концептуализации в литературном процессе тенденции создания авторских мифов, которые, по сути, стали художественными неомифами и закономерно ретранслировали мифологическое сознание в неомифологическое. Для модернистов начала эпохи этот путь стал чуть ли не основным в их поисках обретения Гармонии в Хаосе[265] нового бытия. Художественное «экспериментаторство» привело к рождению ряда неомифологически обозначенных концепций человека и бытия, ознаменовало новый тип мифомышления в русской литературе, – суть которого не в реконструкции существующих мифов, а в воссоздании новых смыслов через их дешифровку, посредством которой творится неомиф, отражающий новую картину мира.

И если экзистенциализация художественного сознания привела к акцентации антропологической составляющей концепции человека и бытия, то именно неомифологизм, по природе своей несущий общее ***(«коллективно-бессознательное»*** по сути), актуализирует в этой концепции внеличностный взгляд на мир, усиливая онтологическую проблематику.

Именно параллельное усиление тенденций экзистенциализации и неомифологизации художественного сознания в литературном процессе начала XX в. позволило в равной степени осваивать два типа миромоделирования,

---

[265] Мы придерживаемся концепции М. Липовецкого, согласно которой категории «Гармония» и «Хаос» центральные в художественной системе XX века.

сосуществующих в отношениях взаимообратимости – безличностно-универсальное и личностное[266].

Неомифологизация во многом предопределила формирование и этико-философской и эстетической парадигмы русского модернизма. По мнению Р. Барта, именно формирование особого мифологического дискурса становится прерогативой нового художественного типа мышления в XX в. Барт выделяет два уровня мифа: «Означающее мифа двулико: оно является одновременно и смыслом и формой, заполненным и в то же время пустым. <…> Становясь формой, смысл лишается своей случайной конкретности, он опустошается, обедняется, история выветривается из него и остается одна лишь буква. Происходит парадоксальная перестановка операций чтения, аномальная регрессия смысла к форме, языкового знака и означающему мифа. <…> Однако главное здесь заключается в том, что форма не уничтожает смысл, она лишь обедняет его, отодвигает на второй план, распоряжаясь им по своему усмотрению. <…> …Смысл теряет свою собственную значимость, но продолжает жить, питая собой форму мифа»[267].

Таким образом, Ролан Барт изначально определил линию надстраивания неомифологических концепций на уровне смысловой организации классической мифоформы. Это и привело к глобальной традиции формотворчества, оправданного попыткой создания не только смысловых новаций (в художественном освоении концепции человека и бытия), но и формальных, определившихся поисками языковых и стилевых структур и затем жанровых формообразований. Наиболее ярким примером в этом плане является роман века «Улисс» Д. Джойса. В русской литературе процесс этот был активно начат модернистами, в частности символистами в начале века, затем продолжен и развит в системе «переоценки всех ценностей» русскими постмодернистами.

---

[266] Мы даже условно определили эту новацию как тип экзистенциального мифомышления, поскольку, по теории К.Г. Юнга и З. Фрейда (психоаналитическая школа изучения мифа), в основе стремления к мифу лежат ИСС (изменённые состояния сознания), основу которых составляют в равной степени масс-медийное и экзистенциально обозначенные проявления психики человека.

[267] *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 81–82.

Однако при анализе русского литературного процесса начала XX в. следует учитывать факт неоднородности процесса экзистенциализации и мифологизации художественного сознания в различных течениях и направлениях национального модернизма. В прозе первой половины XX в. мифосознание наиболее ярко проявило себя в символизме, в котором приобрело качественный статус. При этом следует отметить также факт того, что экзистенциальная ситуация – ***«ситуация катастрофы, кризиса, разрушения, смерти»***[268] – становится основой для мифосмысловых новаций в сфере художественных построений образа мира. Мифоформы часто используются как способы проведения смыслов экзистенциального познания сущности бытия, тем более, что мифологическая гносеология отражает модернистские устремления полифонического познания: «Мифология, – по мнению О. Фрейденберг, – выражение единственно возможного познания, которое еще не ставит никаких вопросов о достоверности того, что познает, а потому и не добивается ее»[269].

Бинарность становится ключевым критерием художественного сознания XX в. не только в области синтезирования мифосознания и экзистенциального типа художественного осознания, но и во всей литературной парадигме эпохи в целом. Именно бинарность художественного сознания предопределяет полифонизм как качество литературного процесса столетия.

Многоаспектность художественного сознания рубежа XIX–XX вв. привела к конструированию достаточно полифоничной литературной парадигмы на протяжении всего столетия, что в первую очередь сказалось на специфике множественного моделирования художественной картины мира в современном тексте.

Сложность и противоречивость литературного процесса этого периода во многом и объясняется смешением ряда тенденций неклассического и реалистического (традиционного) плана, определяющим не только множественную разноплановость направленческой системы, но и художественное

---

[268] *Заманская В.В.* Экзистенциальный тип художественного сознания в XX веке // Наука о литературе в XX веке: (История, методология, литературный процесс). М.: ИНИОН РАН, 2001. С. 144.
[269] *Фрейднберг О.М.* Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. С. 15.

сознание писателей, не укладывающихся однозначно ни в одни существующие сегодня рамки литературного течения. В первую очередь это обусловлено общей задачей отражения и постижения художественной картины мира в призме современной онтологической модели Бытия, вбирающей в себя и действительную реальность мира человека с его материалистической основой, и сферу «идеального» мира человеческого сознания и духовности, и иномиры виртуальностей, не постигаемых разумом.

На наш взгляд, подобная «синтетичность» привела в литературе к использованию эстетики сопряжения бинарности «иллюзия – реальность» в единое текстовое пространство. Подобный бинаризм приводит к тому, что текст утрачивает миметическое качество, становится тождественным понятию «реальность». «Мир как текст» – этой формулой Ролан Барт констатировал новое состояние литературного произведения, «живущего» по законам онтологической эстетики, парадигму которой мы бы определили такими понятиями, как «текстовой поток бытия» (вне разграничения иллюзии и реальности), «эстетика потока сознания», «онтологическое моделирование личностных модусов», «мышление антимирами» (или «двоичности восприятия жизни»).

Кроме того, именно синтетичность детерминировала принципиальное влияние модернистской эстетики на формирование новой аналитической методологии «синтетического литературоведения», спровоцировавшей тренд «системности» и «комплексности» в развитии литературоведческих методов XX века. О. Клинг акцентирует на концептуальности «влияния литературоведческого наследия русских символистов (В. Я. Брюсова, Андрея Белого, Вяч. Иванова, др.) на становление поэтики в России»[270] и на формирование методологии XX в., отмечая, что «их исследования дали толчок для создания русской формальной школы (Б.М. Эйхенбаум, Ю.Н. Тынянов, др.) и формирования подходов В.М. Жирмунского, М.М. Бахтина, др. к работе с текстом. Синтетическое по своей природе литературоведение символистов одной своей стороной (вниманием к

[270] *Клинг О.А.* Влияние литературоведческого наследия русского символизма на теорию литературы 1910-х — 1920-х годов (Андрей Белый) // Филологический класс. 2018. № 1(51). С. 7.

форме) преломилось в формализме, в трудах Жирмунского, а другой (семантика) – отразилось в работах М.М. Бахтина. Особую роль в этом сыграл Андрей Белый. Именно он дал толчок к устремлениям сторонников морфологической школы к точности, стоял у истоков идеи соединения “точных знаний” и гуманитарных наук. Белый впервые выдвинул центральную для будущего русского формализма идею разграничения содержания и формы, другие понятия, которые потом вошли в азбуку формальной школы. Это позволяет по-новому увидеть развитие русской литературоведческой мысли, в первую очередь становление формальной школы, которая во многом начинается с теоретических штудий. Русские символисты и в первую очередь Андрей Белый со своим обостренным интересом к форме произведения и поэтике, разработкой новых подходов к слову, новых методов в литературоведении, своим вкладом в стиховедение разбудили русских формалистов. Они их предтечи»[271].

Все эти тенденции определяют динамику многосложного мирового литературного процесса XX столетия, в рамках которого в русской литературе к началу XX в. формируется специфичная новационная линия развития не только прозы, но и ее исследовательской аналитики, не укладывающейся в традиционную схему. Целый ряд писателей, пытающихся запечатлеть в тексте мир эпохи, концентрируются на его внутреннем бытийном состоянии, которое исследуют в призме катарсической «пограничности» (событий, чувств, мыслей, эмоций). Возможно, поэтому их проза производит впечатление некой всеобщей трагедийности мира и жизни Человека. В то время как реалистическая линия художественного миромоделирования в историко-литературных вариантах своего развития в русской литературе на протяжении всего XX в. продолжает оставаться концептуально значимой. И вместе с тем уже в начале «экспериментальной эпохи» именно модернизм стал определять доминанту в развитии национального литературного процесса.

---

[271] *Клинг О.А*. Влияние литературоведческого наследия русского символизма на теорию литературы 1910-х — 1920-х годов (Андрей Белый) // Филологический класс. 2018. № 1(51). С. 7.

Специфика художественного развития в XX столетии во многом обусловлена особенностью литературного процесса начала эпохи, модель которого основана не на эволюционных сменах литературных направлений, а на параллельном сосуществовании в борьбе и единстве двух основных литературных векторов – реализма и модернизма. Эстетическое силовое поле русского, да и всего мирового литературного процесса определялось взаимодействием двух типов художественного сознания (соответствующих концептуальным векторам), формирующих не только две системы литературного мышления, но и конструирующих некое новое «пограничное» миропонимание. Именно оно стало выражать в эстетическом литературном пространстве внутреннее сознание-состояние человека, ощутившего себя изъятым из этого экзистенциального мира, в котором «умерли все Боги» (Ницше), и познающего свое истинное Бытие за пределами действительности – в лабиринте смыслов Слова, ставшего первоосновой рождения и мира и текста.

Очень важно рассмотрение модернизма вне теории оппозиционного противостояния реализма и модернизма. В.А. Келдыш подчеркивал, что «в этом смысле представляется первостепенно важной задачей окончательный отказ от восприятия литературного движения конца XIX – начала XX в. лишь в категориях конфронтации и взаимоотчуждения – как состояния войны между реализмом и модернизмом»[272].

Как следствие, параллельное «невраждебное» сосуществование реализма и модернизма приводит к развитию *типа синтетической художественности*, обогащающей оба направления.

[272] Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2000. С. 15.

2.1. Художественная гносеология метафизического познания человека и бытия в антропософских романных мифомоделях Серебряного века

В литературно-художественном направлении рубежа XIX–XX вв., именовавшем себя символизм, одной из ведущих мировоззренческих тем, синтезирующих в единую систему эстетические и философские координаты, была тема познания, фокусирующая весь ракурс проблематики антропологической и онтологической дилеммы «познанности – непознанности» человека и бытия. Однако символистская гносеология при всей своей новационности многое брала в пространстве мировой «культурной памяти».

Серебряный век[273] в русском литературном процессе XX в. концентрирует в пространстве своего художественного сознания все культурное наследие мира, одновременно представляя из себя самостоятельное интертекстуальное поле для последующего развития литературы. Подобная концентрация привела к исключительной значимости контекста произведения, наполненного всеми возможными смыслами и кодами (религиозными, мифологическими, историческими, психологическими, собственно-литературными и т.д.). Актуализированная до уровня эстетической концепции интертекстуальность позволила русскому символизму раздвинуть рамки простой стилизации (в чем часто обвиняли символизм критики) до эстетических «игр» со всей мировой культурой (вне границ диахронической и синхронической заданности). На первый взгляд, эта установка вступала в противоречие с символистской теорией субъективно-личностной углубленности художественного сознания автора в свое Я. Однако эта установка и позволяла через «коллективное бессознательное» (в художественно-эстетическом смысле заключенное в понятии интертекста) выявить первооснову, первоначало личностного Я, то есть открыть экзистенцию «мира» в-

[273] Считается, что впервые использование терминов «Серебряный век» и «Русский Культурный Ренессанс» применительно эпохе конца XIX – начала XX века обосновал Н.А. Бердяев. (Подробнее об этом в работах «Русская идея» и «Самопознание»). Но критик и поэт Н. Оцуп (первая волна русской эмиграции) утверждал, что он ввел в оборот это понятие в статье «”Серебряный век” русской поэзии» (журнал «Числа, 1933 г.). Позднее А. Ахматова в «Поэме без героя» утвердит эстетический образ «серебряного века» еще раз в строчках «И серебряный месяц ярко / Над серебряным веком стыл».

и через «Я» (*иначе говоря, перевернуть, по сути, формулу экзистенциальной философии* ***«Я-в-мире»*** *или вывести ее к формуле К. Ясперса* (Weltsein) ***«бытие-в-мире»***).

Однако подчеркнутая эстетическая бравада интертекстом стала атрибутом в более поздний постмодернистский период развития русской литературы. Символизм[274] же стремился к некоему растворению интертекстуальных элементов в текстовом поле произведения, к слиянию «чужого» и собственно-авторского сознания в художественную новацию. Этот механизм приближен к теории Р. Барта о структуризации авторского Я посредством кодификации «чужих сознаний»: «Субъективность обычно расценивается как полнота, с которой “Я” насыщает тексты, но на самом деле – это лжеполнота, это всего лишь следы тех кодов, которые составляют данное “Я”»[275].

Таким образом, утверждение субъективности художественной картины мира в символизме так же истинно, как и условно, поскольку и субъективность основана на кодификации новой модели за счет «равноправных чужих сознаний» (М. Бахтин). Не случайно ряд критиков в качестве одной из ключевых предпосылок формирования идей модернизма в целом (как неклассического типа философствования и художественности) выделяют «традицию художественного символизма, очертившую пространство и задавшую механизмы абстрактного моделирования возможных миров»[276]. На наш взгляд, в основе такого механизма и лежит принцип моделирования в тексте авторского Я путем трансференции «чужих» кодов в свое художественное сознание. В этом заключена и логика так называемой «семантики возможных миров», заложенной в эстетико-философской парадигме символизма и концептуально развернутой в постмодернизме.

---

[274] В этот период и закладывается игровое начало интертекстуальности, раздвигающее представление об интертексте только как о системе цитат.

[275] *Барт Р*. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс,1978. С. 14.

[276] *Грицанов А.А., Можейко М.А., Абушенко В.Л*. Модернизм // Постмодернизм. Энциклопедия. Минск: Интерпрессервис. Книжный дом, 2001. URL: http://www.velikanov.ru/philosophy/modernizm.asp (дата обращения 12. 10. 2018).

«Чужие» коды (в форме *интертекстуальных вариаций*), авторское сознание, тестовое сознание составляют равноправные структуры произведения[277], – структуры приобретают статус равнозначных «жизненных миров», которые и образуют самостоятельную онтологию Текста. В. Руднев подчеркивает, что «пафос философии возможных миров в том, что абсолютной истины нет, она зависит от наблюдателя и свидетеля событий»[278]. Тем самым в качестве равноценного жизненного мира в онтологию текста включается и восприятивное сознание читателя. В связи с этим можно говорить и о том, что бахтинская теория диалогизма (диалог между «чужим» и «своим») становится основополагающей в прозе русского символизма и в качестве эстетической теории и мировоззренческой установки. В. Брюсов так и декларирует: «Цель символизма – рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение»[279].

Более того, символизм изначально уравнивает авторское и читательское сознание как равноценно личностные и значимые именно в текстовом пространстве: «О символизме можно говорить, лишь изучая произведения в его отношении к субъекту воспринимающему и к субъекту, творящему как к целостным личностям»[280]. И в качестве основного следствия В. Иванов выдвигает тезис о том, что «символизм связан с целостностью личности как самого художника, так и переживающего художественное откровение»[281].

Исходя из концептуальной установки полидиалогизма символизм создает внутреннюю систематизацию каждой из ключевых категорий триады, выявляющей специфику художественного сознания направления: ***Текст*** *(текст – произведение)*

---

[277] Вслед за Бартом мы разграничиваем категории «текст» и «произведение».
[278] *Руднев В.П.* Семантика возможных миров // Руднев В.П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1997. URL: http://lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 15.09.2020).
[279] *Брюсов В*. Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 27.
[280] *Иванов Вяч*. Борозды и межи: Опыты эстетические и критические. М., 1916. С. 152–154. (Цит. по: Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века: Хрестоматия. М.: Высшая школа, 1988. С. 69.)
[281] Там же.

– ***Бытие*** *(реальность – ирреальность – внереальность)*[282] – ***Личность*** *(автор – читатель – герой).*

Символисты пытались выявить разные уровни внутреннего синтетического пересечения представленных категориальных структур. По мнению Л. Колобаевой, в этом устремлении к «эстетическому императиву целостности»[283] и заключается национальное своеобразие русского символизма.

Несмотря на то, что в манифестациях своего направления символизм провозглашал примат творчества над познанием, именно гносеологические устремления побуждали их варьировать уровни данной триады в различные «синтетические» программы, интегрирующие в единый поток символизации текстовое сознание, личностное сознание и онтологическое сознание.

Н.О. Осипова подчеркивает показательность того, что «именно в художественных системах XX столетия возобладал принцип построения картины мира, центром которой является индивидуальность художника. Для мифологической модели мира характерен такой же структурный принцип – “охватывания” космосом человека. Во многом этот процесс определялся идеями русского космизма, проникшими в духовное сознание и искусства рубежа XIX–XX вв. через идеи параллелизма “большого” и “малого” пространства макро- и микрокосма, относительность пространственно-временных ориентиров (не без влияния А. Эйнштейна)»[284].

Художественные поиски русского символизма, раздвинув рамки эстетических новаций в области языка, стилистики и семиотики (в парадигме «***образ – знак – символ***»), приобрели статус этико-философских концепций, что и позволяет говорить о новом уровне философизации художественного сознания, когда не философия привлечена в литературу, а литературный текст или концепция приобретают статус философской теории[285].

---

[282] Эти иерархические понятия формируют множественную систему «возможных жизненных миров».
[283] *Колобаева Л.А*. Русский символизм. М.: Изд-во Моск. Ун-та, 2000. С. 289.
[284] *Осипова Н.О*. Мифопоэтический анализ поэзии Серебряного века // Наука о литературе в XX веке: История, методология, литературный процесс. М.: ИНИОН РАН, 2001. С. 168–169.
[285] Особенно ярко это доказывается нами в процессе анализа христологической концепции романов Д. Мережковского.

Наиболее две яркие художественно-философские теории в русском символизме выявлялись в направленческом ключе – **старшие символисты** (иначе декаденты – *Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус, В.Я. Брюсов, К.Д. Бальмонт, Ф.К. Сологуб*) корнями восходили к общеевропейскому панэстетизму, **младшие символисты** (*Вяч. Иванов, Ин. Анненский, А. Белый, А. Блок, С. Соловьев*) углублялись в поиски эстетической сути мира, которую заключали в мистику Вечной женственности как воплощения божественного Абсолюта.

Однако для всех них в равной степени были значимы три ключевых концепта символизма, обозначенные в манифестарной статье Д. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893). ***«Мистическое содержание», «символизация» и «расширение художественной впечатлительности»*** составляли ядро практически любой авторской художественно-философской системы в русском символизме.

Проблема познаваемого и непознаваемого представляла собой мировоззренческое и эстетическое поле для формирования индивидуальных художественных экспериментаторских концепций человека и бытия. Часть из них носила более ярко выраженный антропософский характер, другие претендовали на статус художественных онтологических моделей мира. Однако все они испытали колоссальное влияние философии «всеединства» и учения о Душе Мира Вл. Соловьева и идеи сверхчеловека Ницше.

В связи с этим в художественной практике символизма можно выделить два ключевых уровня в развитии концепции человека и бытия – *антропологический* и *онтологический*, связанные отношениями взаимообусловленности.

Антропологический характер русского символизма подчеркнуто психологичен. В призме проблемы человека выявляются все ключевые художественно-философские положения русского символизма, определяемые тенденциями неомифологизации и экзистенциализации художественного сознания. В художественной прозаической системе русских символистов наиболее ярко антропософский характер обретает проза В. Брюсова, Ф. Сологуба, Д. Мережковского, Л. Андреева. Что касается А. Белого, то, на наш взгляд, в его

произведениях достаточно четко прослеживается концепция синтетического личностно-онтологического миромоделирования. В эстетической системе писателя нет смещения акцентов в сторону антропологической или бытийной интерпретации – он создает целостную модель личностно-онтологических модусов бытия, в равной степени анализируя спектр антропологического и онтологического сознания. Однако наиболее интересной нам представляется именно рассмотрение концепции человека и бытия в прозе А. Белого в системе его утопической концепции ***«сознательной пространственности»,*** наиболее глобально отраженной в романах «Серебряный голубь» и «Петербург».

В русском символизме одной из ведущих мировоззренческих тем, синтезирующих в единую систему эстетические и философские координаты, была тема познания. Она фокусировала в себе проблематику антропологической и онтологической дилеммы «познанности – непознанности» человека и бытия. Однако символистская гносеология при всей своей оригинальности многое заимствовала в пространстве мировой «культурной памяти».

Одной из составляющих системы миромоделирования у русских символистов становится «телесный код». Проблема реконструкции антропологии бытия через синтетическое построение моделей «телесного» мира посредством синтезирования физического «природного» бытия, божественного духа и человеческой души, а точнее, интерферирования «телесного» и «духовного», предопределяет формирование «телесного кода» во всей русской литературе XX в. Неклассическая феноменология «телесного бытия» детерминировала формирование символистской концепции «телесного со-бытия» духа, души и тела, ставшей основанием для целого ряда художественно-антропологических концепций. В работе архиепископа Луки Войно-Ясенецкого «Дух, душа и тело» апологетика духовного и телесного фокусируется в рамках вопроса «Каково же соотношение между духом, душой и телом?»[286], с которого начинается шестая глава, утверждающая: «Дух не безусловно связан с душой и телом»[287].

---

[286] *Святитель Лука (Войно-Ясенецкий)*. Дух, душа и тело. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Luka_ Vojno-Jasenetskij/dukh-dusha-i-telo/ (дата обращения: 25.04.2019).
[287] Там же.

Для символистов ответ на этот вопрос принципиален, поскольку тело человека есть не условие, а следствие «телесности» как формы бытия, в котором преодолено несовпадение духа и души, поскольку «дух может иметь существование отдельно от души и тела»[288]. На наш взгляд, именно в русском Серебряном веке феномен «человеческого тела» приобретает статус «культурнобытийной телесности» и расширяет биоанатомическую содержательность. Природное тело как мифообраз «телесного бытия» становится знаком сакральной «телесности», постулирующим эстетические шифры авторских антрополого-бытийных кодов[289].

В современном литературоведении попытка дать аналитическое толкование «телесных кодов» в художественной эстетике русского символизма связана в основном с поэтическими системами и представлена в целом ряде исследований, позиционирующих мифологические основания символики «телесного бытия». В монографии И.А. Кребель «Мифопоэтика Серебряного века: опыт топологической рефлексии» при анализе «телесных» символов в творчестве русских символистов концептуализируется поэтико-философский контекст, обозначенный в системе триады «Экзистенциал/Тело/Миф»[290]. С опорой на философию Л. Шестова вводится понятие «социального тела» и подчеркивается, что тема телесности становится одной из доминирующих в концептуальных векторах ряда авторских систем на рубеже веков[291]. Е. Полтаробатько считает, что присущая русскому символизму амбивалентность в понимании категории «телесность» стала основанием для кризиса и распада течения. И уже в поэзии акмеизма была предпринята попытка преодоления символистских установок и

---

[288] *Святитель Лука (Войно-Ясенецкий)*. Дух, душа и тело. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Luka_ Vojno-Jasenetskij/dukh-dusha-i-telo/ (дата обращения: 25.04.2019).

[289] Актуальность темы в современной научной парадигме гуманитарного знания определила необходимость исследовательского пилотного направления, которое было сформулировано в 2002 г. в рамках международной конференции «Тело в русской и иных культурах» (Париж, Университет Париж-Сорбонна, 22–24 мая 2002 года) как «телесный код», синтезируемый в векторах культурной антропологии.

[290] *Кребель И.А*. Мифопоэтика Серебряного века: опыт топологической рефлексии. СПб.: Алетейя, 2010. С. 559–569.

[291] Там же.

телесность стала позиционироваться как «категория существования»[292].

Достаточно противоречивой для исследователей становится проблема выявления художественных вариантов в репрезентации «антропологических конфигураций» телесного как основы миромоделирующих мифоконцептов «телесного инобытия». Наиболее системным в этом плане нам представляется исследование Я. Чеснова «Телесность человека: философско-антропологическое понимание», в котором выдвигается идея о модусах внутреннего и внешнего как основы этоса тела. Исследователь на основе теории Ж.-Л. Нанси, по которой тело означает самого себя и одновременно выступает как означающее[293], выдвигает два способа антропологической конфигурации «телесности» – общефилософский и философско-антропологический. На наш взгляд, оба способа представлены в антропософии прозы русского символизма[294].

Соавторские художественно-антропологические конфигурации «телесного бытия» в романной системе В. Брюсова, Л. Андреева, Д. Мережковского представлены как мировоззренческая основа их эстетических шифров, рассматриваемых как интерпретационные художественные варианты кодов «телесного бытия» в соотнесении с общефилософскими и философско-антропологическими представлениями русских символистов, формирующих художественные варианты «телесных» неомифов. Важно идентифицировать авторские миромоделирующие «телесные» коды как способы репрезентации антропософских мифоконцепций «телесного бытия» Homo somaticus в романной системе русского символизма. Реконструкция моделей «телесного бытия» в повести «Огненный ангел» В. Брюсова, романах «Дневник Сатаны» Л. Андреева и «Христос и Антихрист» Д. Мережковского на основе анализа специфики мифологической семантизации оппозиций «тело – душа» / «плоть – дух» в структуре образной системы становится основой для идентификации

---

[292] *Полтаробатько Е.Д.* Категория телесности в акмеистическом дискурсе: дис. ... канд филол. наук: 10.01.01. М., 2009. URL: http://www.dslib.net/russkaja-literatura/kategorija- telesnosti-v-akmeisticheskom-diskurse.html (дата обращения: 23.04.2019).

[293] *Нанси Ж.-Л.* Corpus / сост., общ. ред. и вступит. ст. Е. Перовской. М.: Ad Marginem, 1999. С. 97, 103.

[294] *Чеснова Я.В.* Телесность человека: философско-антропологическое понимание. М.: ИФ РАН, 2007. С. 3.

миромоделирующих антропософских и онтологических «телесных» мифоконцептов с учетом утопической и антиутопической специфики романных качеств анализируемых текстов.

В прозе русского символизма коды «телесного бытия» в большинстве своем приобретали статус художественной манифестации авторской антропософской концепции. А. Виноградова при исследовании образов «телесности» в поэзии русского символизма отмечала необходимость акцентировать внимание «на глубинных взаимосвязях, существующих в этой поэзии между семантикой и структурой образов тела и общим построением и функционированием самого поэтического текста»[295]. На наш взгляд, в прозе русского символизма семантика и структура образов тела связаны с проблемой функционирования авторской мировоззренческой концепции бытия.

2.1.1. Антропософская семантика «возможных миров» в повести В. Брюсова «Огненный ангел»

Антропософская линия в прозе русского символизма развивается в контексте религиозно-философских и историко-философских констант проблемы познания. Символисты уверены, что человек в своем познании имеет дело не с объективным миром самим по себе, а с миром в том его виде, как он им чувственно воспринимается и концептуально осмысливается. При этом особая роль в построении художественной концепции человека и бытия отводится идее познания, в освоении которой символисты пользуются метафорическим содержанием бинарно оппозиционной проблемы «мир чувственный – реальность», выделяя при этом **формы чувственного познания** – ощущение, восприятие, представление, психоделический опыт, и **формы рационального познания**, сводимые к научным философским категориям – понятие, суждение, умозаключение, логические выводы (как бы не замечая, что в основе их лежит

[295] *Виноградова (де Ля Фортель) А.* Образы «телесности» в поэзии русского символизма (диаволический символизм) // Тело в русской культуре: сборник статей. М.: НЛО, 2005. С. 277.

«наука» субъективного восприятия мира). И здесь краеугольным камнем споров становится проблема критерия истины: если человек непосредственно контактирует не с миром «в себе», а с чувственно воспринимаемым миром, то спрашивается, каким образом он сможет проверить, соответствует ли его утверждение самому объективному миру. Например, именно в такой попытке найти это «каким образом» и выстраивает В. Брюсов основную художественную концепцию человека и бытия в своей повести (*мы придерживаемся авторского жанрового обозначения*) «Огненный ангел», соединяя и сталкивая в противостоянии две онтологические сферы бытия – метафизическую и рациональную, а затем помещая между ними человека, внутренний мир которого, «сокровенное Я», обладает поразительной способностью стремиться к **познанию** двух ипостасей.

Эту специфику триединства очень точно уловил и распознал В.Е. Хализев, утверждающий, что «художественное познание человеческой реальности, как видно, нередко знаменует сопряжение близкого и далекого, своего и изначально чужого, а порой и их уподобление»[296].

Не случайно и Брюсов, отыскивая корни «познания» в пространстве многовековой мировой культуры, обращается к историческому времени и миру Средневековья. «Огненный ангел» не только воспроизводит действительность Средних веков, но во многом имитирует стиль средневековой повести. И это один из принципов художественной концепции познания для Брюсова-символиста, считающего, что художественное творчество – это высшая степень процесса познания бытия, а в теории символизма стилизации отводилась роль доминанты и центра искусства, а значит и мира. Ведь Брюсов полагал, что «поэзия, вообще искусство, как и наука, есть познание истины», только у них разные методы: «метод науки – анализ, метод познания – синтез»[297].

---

[296] *Хализев В.Е.* Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. С. 45.
[297] *Брюсов В.* Синтетика поэзии. URL: http://www.rumvi.com/products/ebook/синтетика-поэзии/26282bb4-b090-4214-aea2- ffca4e856024/preview/preview.html (дата обращения: 18.11.2017).

Вслед за Брюсовым, А. Белый, исследовав разные типы философских учений, приходит к выводу о «единстве познания и бытия»[298]. Исходя из платоновского учения, по которому «приведение познавательных форм к познавательной норме наделило формы самостоятельным бытием», Белый наделяет эстетические формы жанра и стиля онтологическим (бытийным) и гносеологическим (познавательным) содержанием одновременно.

В «Огненном ангеле» Брюсов выстраивает эпистемиологическую систему познания Истины путем проникновения в эти «самостоятельные формы» бытия и через них постигает дифференцированные «нормы» – метафизическую (в понимании философского учения о предельных, сверхопытных принципах и началах бытия, знания, культуры) и рациональную (в значении научного знания). Мировоззренческое своеобразие брюсовской концепции в том, что он решает центральный вопрос метафизики – вопрос о бытии, которое не тождественно только сущему – в единстве двух направлений, выходя за пределы сознания человеческого (*метафизика,* по М. Хайдеггеру, *связана с выходом за существующее, с вопрошанием поверх сущего*) и посредством работы разума над накопленными знаниями. Метафизика не противоречит разумному, она восполняет научный опыт и «на основе общенаучного сознания определенной эпохи строит непротиворечивое мировоззрение»[299]. Н. Бердяев напрямую связывает тему творчества и метафизического познания с вопросом, ставшим концептуальным не только для Брюсова, но всего русского символизма – вопросом о Боге и человеке: «Моя тема о творчестве, близкая ренессансной эпохе, но не близкая большей части философов того времени, не есть тема о творчестве культуры, о творчестве человека “в науках и искусстве”, это тема более глубокая, метафизическая, тема о продолжении человеком миротворения, об ответе человека Богу, который может обогатить саму божественную жизнь. < … > Моя мысль ориентирована антропоцентрично, а не космоцентрично»[300].

---

[298] *Белый А*. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 41.
[299] Метафизика // Современная западная философия: Словарь. М, 1991. С. 182.
[300] *Бердяев Н*. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // Вопросы философии. 1990. № 2. С. 147

Так Бердяев вопрос о творчестве позиционирует как вопрос о познании человеком метафизики божественного бытия. На наш взгляд, именно в этом ключе развивается и концепция «Огненного ангела», во многом не совпадающая с привычной для русского литературоведения «академической» точкой зрения о том, что «Брюсов никогда не искал истин в иных мирах. Формулируя принципы символизма, он постоянно нарушал их в своем творчестве, пробиваясь сквозь дебри агностицизма и философской метафизики к материалистическому пониманию мира»[301].

Брюсов в своей жажде обретения Истины искал путь познания в «разных» мирах *(эта система раскрывает себя в свете теории «семантики возможных миров»),* и именно пространство его художественного мира, поражающее своей многомерностью, объединяет их в единой концепции бытия. Писатель обращается к материалистическому миру науки в поисках ответов на метафизические вопросы, и наоборот, пытается объяснить «непознанную» реальность в свете мистической метафизики, символически воплощенной в «расщепленном» сознании его героев. Как правило, Брюсова волновали две «религиозные» ипостаси такого сознания – **божественная** и **сатанинская** – неизменно сводимые им к символам **тьмы** и **света**.

В повести «Огненный ангел» эти символы реализованы на всех эстетических и этических уровнях текста, но, в первую очередь, в образной системе. **«Световое»** божественное и **«мраковое»** дьяволическое начала воплощены не только в метафорических образах-символах *(знаки «огня», тайные божественные имена, сатанинские числа, магические артефакты*), но и в главных персонажах повести, составляющих своеобразную «треугольную модель» бытия. Более того, главные «вершинные» образы этой триады (***свет – срединность – тьма***) соотносимы с реальными прототипами из числа дружеского круга Брюсова. Прототипом графа Генриха был А. Белый, олицетворяющий свет, Ренаты – Н. Петровская, которая и в жизни попеременно влеклась то к «свету», то к «сумраку» (в силу «особой»

[301] *Соколов Л.Г.* История русской литературы конца XIX – начала XX века. М.: Высшая школа, 1988. С. 161.

болезни), сам Брюсов – Рупрехта, срединность которого являлась своего рода знаком «демонизма».

Не случайным в повести был выбор времени и пространства для создаваемой «эстетической» действительности – Германия XVI в. Брюсов, как тонкий психолог-эстет, учел сам «дух века, стремившегося все рационализировать, сумел и магию сделать определенной рациональной доктриной…» (Предисловие к русскому изданию)[302]. Писатель уловил, что усиленное развитие магических учений и одновременная рационализация «метафизических знаний», характерные для культуры эпохи Возрождения, это наиболее благотворный фон для развития авантюрно-любовной истории Ренаты и Рупрехта, и использовал и смоделировал данную сюжетную модель, отразив таким образом художественную концепцию полифонического познания бытия в единой «синтетической программе».

Наиболее неоднозначным и многомерным героем повести является Рупрехт, сочетающий в себе стремление научного познания бытия и жажду метафизических откровений. Он во имя любви готов на «богопротивные занятия магией», но при этом находит рациональное объяснение их результатов. И даже его восприятие Ренаты зиждется на таком расплывчатом мистическом «чувствовании» – он покоряется «мистицизму» ее натуры, но при этом объясняет его «болезнью духа», то есть психическим заболеванием.

Интересно, что пространство «жизненных миров» в повести формируется в контексте спектра сознания именно Ренаты, характеризующейся особого рода маргинальностью. Ее психоделический опыт блуждания по этим «мирам» предопределяет путь познания Рупрехта, также подчеркнуто маргинальный за счет системы пограничных хронотопических образов. При помощи «пороговых» элементов «кризисного» пространства (в своей роковой переломности) Брюсов создает некий образ ГРАНИ: «Я проезжал в это время густым буковым лесом <…> как вдруг с поворота увидел, у самого края дороги <…> весь скривившийся деревянный домик, одинокий, словно заблудившийся там. <…> По такой шаткой

[302] *Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Худож. литер., 1974. Т. 4. С. 5.

лестнице, в темноте, меня проводили в маленькую каморку второго этажа, узкую и неравномерную в ширину, как футляр для виолы»[303].

Сказочно-фольклорная подоплека образа деревянного домика на краю леса очевидна. Семантика данного знака «перелома» пути и судьбы восходит к архетипической избушке на курьих ножках, которая встречается на пути странствия сказочного героя-освободителя и знаменует момент «метафизических откровений» (со стороны Баба-яги). Более того, ощущение некой пороговой **грани** между разными мирами «одной» жизни подчеркивается резким переходом странствующего героя от открытого пространства (лес, лес, дорога, просека) к закрытому, замкнутому (гостиница, каморка, футляр). Сам образ гостиницы как чего-то временного, мимолетной остановки на пути к цели, подводит к мысли о грядущем изменении жизни, предначертанном **судьбой**: «Как бы я тогда был изумлен, засыпая, если бы некий пророческий голос сказал мне, что то был последний вечер одной моей жизни, за которым должна была начаться для меня жизнь другая! Моя судьба, перенеся меня через океан, задержала в пути ровно нужное число дней и подвела, словно к предназначенной заранее мете, к далекому от города и деревни дому, где ждало меня роковое свидание» (IV, 25).

Погружение героя в онейросферическое пространство сна, представляющего грань между «жизненными мирами» сознания и подсознания, также усиливает ощущение некоего перехода, а знаковый образ лестницы предопределяет иерархию этого движения от низшего земного мира к высшему, в данном случае метафизическому. Поскольку мифологические составляющие архетипа «лестница» соотносимы с семантикой фатумной связи верха и низа, а также разных космических зон, то в повести посредством этой знаковости осуществляется идея взаимообусловленности реального и метафизического, земного и небесного. Ступени лестницы задают и иерархию судьбоносного пути героя от «тысячи случайностей» через «судьбу», обозначенную «роковым свиданием» *(рок)* к фатуму *(от жизни к смерти)*. Кроме того, в ряде мистических концепций в мифах

---

[303] *Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Худож. литер., 1974. Т. 4. С. 24. (В дальнейшем цитируется данное издание с указанием в тексте в круглых скобках номеров тома и страницы.)

разного рода образ лестницы олицетворяет постепенное движение человека к божественному откровению, в котором обретается Истина. А восхождение по лестнице «символически всегда рассматривается как событие, происходящее в Центре Мира, позволяющее выйти за рамки Пространства и Времени»[304]. Таким образом, лестница становится артефактом начала странствования по различным «жизненным мирам» (реальность, онейросфера, психоделические пространства, мистическая ирреальность и т. д.).

В. Брюсов выстраивает и лестницу символических знаков пути познанья: *«пророческий голос» – «моя жизнь» – «жизнь другая» – «моя судьба» – «роковое свидание» – «промысел божий» – «связь причин и следствий» – «тысяча случайностей»* – которая размывает привычную грань различий *«между обычным и сверхъестественным, между miracula и natura».*

Рупрехт в своей «исповеди»[305] слишком часто употребляет лексический ряд со значением *«судьбоносность»* – «судьба», «рок», «провидение», «промысел», чтобы сомневаться в его вере в высшую предначертанность всего сущего в целом и своего личностного пути в частности, веры, слиянной с разумом, с тягой к знаниям, которая, в конце концов, пересиливает «метафизическое сознание». Ощущение «фатумности» повествования и судеб героев усиливает ономастическая образность повести. Особенно ярко, на наш взгляд, в этом плане работает имя «Рената», означающее в переводе с латинского «возродившаяся». Интересно, что само латинское слово «фатум» (судьба) восходит к слову «фари», означающее «произнести, сказать». В Древнем Шумере, например, слово «судьба» происходило от сочетания «давать имя». Таким образом, процесс «называния» означал процесс наделения судьбой. Именно судьба героини повести определяет и ее духовную сущность, предопределенную ономастическим кодом, который в свою очередь задает и психическую структуру характера персонажа. Интересно, что даже ударность срединного слога (Ре-**на́**-та) усиливает ощущение ее кармической

---

[304] Лестница. Символизм древних культур // Символизм. Язык символов – язык вечности. URL: http://www.symbolizm.ru/index.php/sym/121-stairway (дата обращения: 12.02. 2018).

[305] Мы уже говорили о роли и функциях исповеди в русском символизме. Так вот, исповедальное начало в повести «Огненный ангел» соответствует всем этим критериям.

«срединности». Именно такой и предстает перед нами характер героини, и в плоскости «грани» развернута ее судьба. Интересен исторический «контекст» имени Рената[306]. Ведьмическое начало героини подчеркнуто Брюсовым за счет возможного соотнесения ее с образом одной из самых знаменитых ведьм XVIII столетия, сестры Ренаты, помощницы настоятельницы монастыря в Унтерцелле. Сестра Рената, возносившая благочестивые молитвы, была обвинена в колдовстве и, после сфабрикованного признания под пытками, сожжена. Так, «код» ее имени воплотился в реальность. Судьба Ренаты в повести «Огненный ангел», балансирующей в пространстве «психоделического сознания» между светлым и темным, также была предрешена.

Однако «двойственность» сопровождает и образ Рупрехта, хотя и несколько в ином плане. Если Рената – олицетворение борения света и тьмы, божественного и сатанинского, то Рупрехт – знания и невежества, разума и мистической интуиции (*что по отношению к догматической религии в равной степени является признаком «дьяволизма»*). Оба героя в равной степени маргинальные (персонологические) символы «порога» – знакового артефакта грани, преломляясь через который человек обретает свою конечную судьбоносную ИСТИНУ: для Рупрехта – это жизнь, для Ренаты – смерть. Следуя во многом заветам Агриппы – *«в человеке все же нет ничего более благородного как его мысль, и возвышаться силой мысли до созерцания сущностей и самого бога – это прекраснейшая цель жизни»,* – Рупрехт находит истинный источник познания: человек в единстве разума и чувств, света и тьмы, способный осуществить и стремления Генриха – *«вывести ладью человечества из пучины зла на путь правды»*, и тягу Ренаты обрести «рай» и «святость» через любовь «огненного ангела» Генриха-Мадиэля.

Брюсов через свой художественный прообраз лишь приближается к постижению «тайны» познания, так и не разгадав ее до конца – первостепенной тайны для русского символизма. Д. Максимов писал об этом нонсенсе брюсовского непознанного так: «Сам Брюсов, как автор, скрываясь за своим рассказчиком,

---

[306] Подробнее смотри на сайтах: http://golc.ru/zhenskie_imena/renata.html (Значение и происхождение имени «Рената»); http://bryusov.lit – info.ru/bryusov/kritika/ (*Белецкий А*. Первый исторический роман В.Я. Брюсова)

уклоняется от решения вопроса о реальности изображенных им сверхъестественных явлений <…> При этом его игра с истиной, колебания в ее разгадке являются не только приемом, но и отражением его собственной позиции»[307].

Важно отметить, что брюсовская антропософская концепция утверждала равнозначность «телесного» и «духовного» в выявлении сущности человеческого Я. Содержательный объем понятий «телесность» и «духовность» много шире их прямого лексического значения. В русской неклассической парадигме художественности, начиная с символизма, осуществляется определенная дифференциация категорий **«тело»** (*как некоторая материальная форма человека или текста*) и **«телесность»** (как *«определенный тип организации структурирования опыта* (как индивидуального, так и коллективного), *«механизм» работы сознания, «материя» мысли, первичная по отношению к самой мысли и задающая способ ее развертывания. <…> Телесность здесь – факт непосредственного присутствия в мире, данный задолго до его разделения на «внутреннее» и «внешнее»*[308]).

Чаще всего понятийное содержание категории «тело» не превышает биоанатомического объема (внешнее, физиологическое составляющее объекта). «Телесность» расширяет этот объем содержания до социально-культурных составляющих человеческого бытия. И.М. Быховская подчеркивает гуманитарное основание данного понятия: «Не отменяя биологических составляющих существования “человека телесного”, социально-культурная деятельность “приращивает” к ним атрибутику искусственного мира человека, что влечет за собой, в том числе и изменение статуса (*уже не просто человек, а* ***Личность***) как объекта научного познания. Оставаясь предметом интереса наук естественных (*как биофеномен*), **“homo somaticus”** - «человек телесный» - необходимо попадает (по логике, но пока, увы, не по факту) в сферу гуманитарного познания, важнейшим

[307] *Максимов Д.* Брюсов. Поэзия и позиция. М.: Республика, 1987. С. 183.
[308] Современная западная философия: Словарь. М.: Политиздат, 1991. С. 297.

вектором которого, по словам М. Бахтина, и является изучение человека в пространстве культуры»[309].

И именно идея взаимосвязанности человеческой телесности и высшего Абсолюта (как формы божественной духовности) определяет смысловую линию разворачивания образа Мадиэля в повести «Огненный ангел». Возможность проявления в земном мире через телесность человеческого бытия единства природного и духовного начал жизни представлена Брюсовым в рамках достаточно оригинальной антропоцентрической модели мира, в системе которой формируются теоретические предпосылки ***онтологии человека*** в художественной модернистской и впоследствии постмодернистской литературе XX в.

Символическим образом единства телесности и духовности становится в повести граф Генрих фон Оттергейм – человек, который отождествляется с ангелом Мадиэлем. Именно в призме данного образа утрачивается та двойственность духовно-психологического плана, которая предопределяла антиномичность реальности и ирреальности: «Приблизительно через два месяца после этого видения узнала Рената приехавшего в их местность молодого графа из Австрии. Одевался он в белые одежды; глаза у него были голубые, а волосы словно из тонких золотых ниток, так что Рената тотчас признала, что это Мадиэль. Но приехавший не хотел показывать, что они знают друг друга, и называл себя графом Генрихом фон Оттергейм» (IV, 31).

В «телесности» графа Генриха – Мадиэля прослеживается явная мифологизация образа и эстетизация символистского плана. Цветовая символика «белого», «голубого» и «золотого» явно указывает на соотнесение «цветового пространства» образа Мадиэля и писателя А. Белого[310]. Такое тождество не случайно. Ведь, как мы уже отмечали, именно А. Белый является прототипом ангела Мадиэля, олицетворяющего «светлого» страдающего бога. Интересно, что

---

[309] *Быховская И.М.* Физическая культура как практическая аксиология человеческого тела: методологические основания анализа проблемы // Физическая культура. Научно-методический журнал. 1996. № 2. URL: http://www. infosport.ru/press/fkvot/1996N2/index.htm) (дата обращения: 03.11.2017).

[310] В художественной системе символистов и особенно у А. Белого «синтезирование» голубого, белого и золотого соотносимо с воссозданием образа «соборности». В этой же цветовой палитре решался и образ Вечной Женственности, Души Мира.

и при описании непосредственно «неземного» ангела Брюсов вновь подчеркивает все те же цвета: «…явился ей в комнате, в солнечном луче, ангел, весь как бы огненный, в белоснежной одежде. Лицо его блистало, глаза были голубые, как небо, а волосы из тонких золотых ниток. Ангел называл себя Мадиэль» (IV, 29).

Несомненно, что наделение некой высшей сверхъестественной субстанции человеческой телесностью позволяет Брюсову осуществить художественную реализацию целого ряда соотнесений, порой прямо противоположных. С одной стороны, прослеживается религиозно-мифологическая символизация образа Иисуса Христа – божественного сына с «телесностью» человека и духовностью Бога и Святого Духа. С другой стороны, историческая метафоризация образа графа Генриха и писателя А. Белого, подчеркнутая на уровне символики цвета, его обыгрывания в аспекте ономастики – белые одежды графа-ангела и псевдоним писателя Б. Бугаева – А. Белый.

Такая многоплановость интерпретаций позволяет выявить и полиуровневый контекст образной системы повести. С одной стороны, граф Генрих есть некая попытка Брюсова реализовать модель сверхчеловека. В этом проявляется влияние ницшеанских идей о приходе в эпоху, когда «умерли все боги», некоего Сверхчеловека. Брюсов определяет статус данного Сверхчеловека в парадигме «телесности» человека и «духовности» божества (ангела) как носителя высшего Знания. И тут свою роль в организации полифонии образа играет категория «знание», мыслимая Брюсовым как системное познание всех форм и иерархий бытия в призме науки, интуиции, чувственной мистики и теургии. В этой связи очень важно определить в парадигме образа Генриха-Мадиэля, помимо составляющих ***«ученый», «ангел», «мистик»***, и наличие семантического уровня ***«искуситель»,*** ассоциативно восходящий к архетипическому первоначалу «ангел Сатана».

В парадигме образа Рупрехта (по теории З.Г. Минц – *«образ автобиографической тональности»*) также актуализируется гносеологическая полифония, но подчеркнуто антропософская: «Рупрехт “Огненного ангела” - не дух зла и не его земное воплощение. Он – человек эпохи Ренессанса, и в мире

брюсовского романа он и есть человек, по преимуществу. <…> Такая оценка героя, преломленная сквозь призму “протеизма” Брюсова, его жадной устремленности к познанию как интеллектуальному захвату всей внеположенной “я” реальности, делает Рупрехта причастным всем “мирам” романа»[311].

Таким образом, человек становится средоточием «миров» и в силу этого приобретает онтологический статус. Причем грань между мирами фантасмагорическая, не дифференцирующая, а объединяющая их в некое единое пространство «всеобъемлющего» бытия. Реальное, иррационально-мистическое и надреальное «небесное» становятся составляющими парадигмы **«внутреннего»** (*духовного*) и **«внешнего»** (*телесного*) мира каждого из героев. В этом проявляется суть антропософской теории Брюсова – в человеке-«протее» сочетаются противоположности, стираются границы между «запредельным» и «земным», божественным и сатанинским, и поскольку он ***«поставлен <…> в средоточии мира, чтобы озирать все существующее»***[312]**,** то и мир его лежит вне онтологических антитез. А цель человека, «сверхчеловечность» которого определена способностью слияния «телесного» и «духовного» в единую экзистенцию бытия, - *«озирать»,* то есть познавать этот мир без пределов. И.Г. Минералова отмечает, что обозначенный в антитезе двух позиций «младших» символистов тезис о том, что «человек ныне – на пороге “запредельного”, накануне (или в начале) неких прямых контактов с Высшей творящей Силой. <…> скоро начнется преображение и пересоздание физического мира и человеческой души при помощи сил мира “астрального”, и в итоге станет реальностью Сверхчеловек, предуказанный Ницше…»[313], – реализует мировоззренческое основание брюсовской повести.

Антропоцентрическая «синтетическая» программа Брюсова дифференцирует категории «тело» (значимое как артефакт живого земного

---

[311] *Минц З.Г.* Граф фон Оттергейм и «Московский Ренессанс». Символист А. Белый в «Огненном ангеле» В. Брюсова // Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство–СПБ, 2004. С. 246.
[312] Там же.
[313] *Минералова И.Г.* Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма: Учеб. пособие. М.: Флинта; Наука, 2008. С. 118.

«человеческого» мира, его материально выраженного природного бытия) и «телесность» (понимаемая как феномен ценностного смыслового содержания человеческой внутренней жизни, то есть субъективно позиционируемое «телесное бытие»). Так, в образе Ренаты и Рупрехта акцентировано «природное бытие», кодируемое в границах человеческого тела артефактами земного человеческого бытия, в образе Генриха-Мадиэля рецептивно фиксируется библейский миф о Спасителе мира, в котором «телесность» человека и «духовность» Бога и Святого Духа совпали и обозначили условие спасения человечества. В «телесности» графа Генриха-Мадиэля прослеживается ремифологизация образа ангела-хранителя, эстетизируемая в тексте в границах бинарности «тело – дух». Кроме того, подчеркнутое соотнесение «человеческой телесности» графа Генриха и «божественной духовности» Мадиэля позволяет обнаружить интерпретационные схемы Сверхчеловека. Очевидно влияние ницшеанской идеи о появлении Сверхчеловека в эпоху, когда «умерли все боги». Но, в отличие от своеволия ницшеанского Заратустры, Брюсов определяет статус героя-Сверхчеловека в парадигме «телесности» человека как воплощения Любви и «духовности» божества (ангела) как носителя высшего Знания, в соответствии с символистской установкой на понимание «природного тела» как феномена Гнозиса. Семантизация гностического культурного «телесного бытия» дефинирует брюсовскую онтологически заданную антропософию, мыслимую как системное познание всех форм и иерархий бытия в единстве научного, интуитивного познания, чувственной мистики и теургии, синтезируемых через сознание человека, ограниченного пределами «телесного бытия» и пребывающего в поисках возможности разрушить границы между «запредельным» божественным и «земным» сатанинским. И поскольку человек телесный (*homo somaticus*), по мнению З.Г. Минц, «сквозь призму “протеизма” Брюсова» может быть «поставлен... в средоточии мира, чтобы озирать все существующее» (*вывод делается на основе слов Пико делла Мирандоллы, на которые ссылается*

повествователь романа)[314], то и мир его лежит вне онтологических антитез. Стремлением обрести целостность духовного и телесного объяснимы попытки Ренаты соединить в своем сознании разные миры (через онейросферические пространства безумия, видений и снов, полеты на шабаш) и Рупрехта, пытающегося подвести научную детерминацию под мистические явления жизни.

Проблема «пересоздания физического мира и человеческой души» посредством синтезирования, а точнее интерферирования «телесного» и «духовного», предопределяет формирование «телесного кода» во всей русской литературе XX в. Кроме того, именно это стремление стало основой не только для формирования целого ряда художественно-антропологических концепций в литературе, но и, начиная с начала века, послужило мощным толчком к образованию целой системы художественно-социальных моделей мира, – принципиально утопических или антиутопических.

Модель телесного бытия с антропологическим концептом «homo somaticus» носит гносеологический характер в русском модернизме. В постмодернистский этап развития телесные миромодели активно продуцируют варианты оборотнических мирообразов.

Художественное познание «телесности» определяет не специфика объекта, а специфика видения «телесности» как феномена смыслового контекста человеческой внутренней жизни. И.М. Быховская вскрывает аксиологическую суть такой интерпретационной призмы так: «Подлинно гуманитарный взгляд на телесную практику <…> это взгляд на нее с позиции смысла, с позиции анализа ее ценностного содержания, то есть взгляд сквозь призму “мира человека”, культуры, а не мира природы или мира обезличенного социума»[315].

Именно такой взгляд выражает концептуальную множественность «телесного бытия» личности в контексте культурного и аксиологического анализа

---

[314] *Минц З.Г.* Граф фон Оттергейм и «Московский Ренессанс». Символист А. Белый в «Огненном ангеле» В. Брюсова // Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство–СПБ, 2004. С. 246.

[315] *Быховская И.М.* Физическая культура как практическая аксиология человеческого тела: методологические основания анализа проблемы// Физическая культура. Научно-методический журнал. 1996. № 2. URL: http://www. infosport.ru/press/fkvot/1996N2/index.htm (дата обращения: 12.10.2017).

человеческого тела, актуализированный в XX в., начиная с его начала. При этом важно помнить, в каком бы ракурсе мы ни рассматривали человека – как *«homo ludens»* или *«homo sapiens»*, как *«человек социальный»* или *«человек экзистенциальный»,* какие бы гносеологические ракурсы познания человеческого мира ни определяли, он никогда не перестанет быть «homo somaticus», а модус его телесного бытия одним из жизненных пространств в системе «параллельных миров».

Пространственная семиотика задает содержательные константы категории «тело» в «телесном коде» романа Л. Андреева «Дневник Сатаны». Реальное, материально-физическое, пространство человеческого тела и высшее сознание Абсолюта зла как два «параллельных мира» в процессе своей трансференции образуют третий – мир игры, в центре которого уже не только «homo ludens», реализующийся в образе Магнуса и Марии, но и Сатана – ludens. Игровая природа образной системы во многом предопределила и игровую структуру языка романа. Именно через выявление содержательности семантических[316] составляющих текста представляется нам наиболее интересным контекстно-герменевтический подход к интерпретации и анализу типа «homo ludens» в игровой миромодели антропософской антиутопии Л. Андреева.

2.1.2. Семиогенезис мифа о «новой экзистенции» в романе Л. Андреева «Дневник Сатаны»

Серебряный век в русском литературном процессе XX в. концентрирует в пространстве своего художественного сознания все культурное наследие мира, одновременно представляя из себя самостоятельное интертекстуальное поле для

[316] Нас интересует такое многоаспектное описание семантики языковых единиц в ходе проводимого нами лингвоспектрального анализа романа, которое позволяет и заставляет обращаться к «философским проблемам языка» (*Камалова А.А*. Философский аспект рассмотрения семантических категорий // Res philological. Архангельск: Поморский гос. университет им. Ломоносова, 2000. С. 5–7). Основным моментом философско-семантического синтеза становится уровень выявления онтологической сущности словоупотребления, характеризующего в основном, категорию состояния или оценочный лексический аппарат языка, используемого в тексте автором сознательно.

последующего развития литературы. Подобная концентрация привела к исключительной значимости контекста произведения, наполненного всеми возможными смыслами и кодами (религиозными, мифологическими, историческими, психологическими, собственно-литературными и т.д.), чья семиотическая эстетизация сопровождается усилением особого качества философизации художественного текста – неомифологизации (сопровождающейся процессами демифологизации и ремифологизации). Философская насыщенность авторских неомифов достигается посредством художественной реинтерпретации в современном контексте классических мифов (сюжетов, мотивов, образов, символов и т.д.), которые в неклассической парадигме художественности уже с начала XX в. соотносятся с особой моделью художественной экзистенциальности. *Синтетизм* становится концептуальным критерием русского литературного процесса не только в области интерференции мифосознания и экзистенциального типа художественного сознания, но и всей литературной парадигмы в целом. Бинарность художественного сознания предопределяет полифонизм как качество литературного текста обозначенного периода. По мнению В.В. Заманской, «экзистенциальное сознание исследует бытие человека в онтологических, экзистенциальных, метафизических плоскостях. Экзистенциальный метод претендует на роль метода познания реальности и создания художественной модели мира. <...> Мы рассматриваем экзистенциальное сознание как универсальную субстанцию художественного и философского мышления. <...> Мы стремимся реконструировать универсальный процесс экзистенциализации сознания и обозначить этапы его динамики как единого философско-художественного феномена. <...> Лишь такое интегрированное пространство позволит адекватно оценить парадигму художественного мышления XX столетия, выразившую его сумрачное мирочувствие»[317].

Констатируя экзистенциальную основу русского неомифологизма, мы имеем в виду глубинную соотнесенность онтологических и антропософских

[317] *Заманская В.В.* Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века: диалоги на границах столетий: учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2002. С. 39–40.

проблем как основы художественности XX в., обозначенной Х. Ортегой-и-Гассетом под знаком «метафорического мышления»: «метафора служит не только наименованию, но и мышлению. В этом заключается вторая – более глубокая и существенная – функция метафоры в познании... Метафора не только средство выражения, метафора еще и важное орудие мышления»[318].

Именно подобное понимание метафоры-сознания, метафоры-мышления было положено в основу междисциплинарной метаморфной модели Зальтмана (ZMET), техника которой основана на извлечении из бессознательного метафорических образов, оказывающих влияние на семантическое осмысление входящей информации. По словам Дж. Зальтмана, «почти все, что влияет на то, что мы говорим и делаем, происходит ниже уровня сознания. Вот почему нам нужны новые методы, чтобы добраться до скрытых (неосознаваемых) знаний и мыслей и получить то, о чем люди не знают и не догадываются на уровне сознания, но на самом деле – они это знают»[319]. В художественном тексте данный метод позволяет на рецептивный уровень вывести скрытые значения онтологических мифо-кодов, определяющих психологический и ментальный генезис экзистенциального сознания писателя и его героев. Дополнительным основанием для анализа миромоделирующих констант авторского неомифа может стать семиотический метод извлечения из ономастических метафор смыслов бессознательного, позволяющий выявить мифологические составляющие (мифологемы, философемы, историсофемы) метапоэтики художественных текстов эпохи.

Настоящее исследование ориентировано на прояснение семиотических составляющих мифопоэтического кода романа Л. Андреева «Дневник Сатаны» с опорой на использование инструментов экзистенциального метода познания «новой экзистенции». Такая методологическая интеграция дает альтернативные возможности семиотического перепрочтения художественных неомифов в экзистенциальном контексте. По мысли исследователя мифопоэтики Серебряного

---

[318] *Ортега-и-Гассет Х.* Две великие метафоры // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 73–74.
[319] *Романюха С.* Метаморфная модель Зальтмана ZMET – история и суть методологии. 2010. URL: http://psyfactor.org/lib/zmet.htm (дата обращения: 26.10.2019).

века И.А. Кребель, *«масштаб языковой работы соразме*рен экзистенциальному, эстетическому опыту мысли, бытийственному опыту мира мыслителя, опыту созидания им космоса, опыту оживления стертых оболочек словесных значений, смыслового содержания знака, устранения дистанции между денотатом и сигнификатом»[320].

Роман Леонида Андреева «Дневник Сатаны» (1919) относят к жанру «философского романа», а также «интеллектуального», «модернистского» и т. д. На наш взгляд, наиболее обоснованными являются жанровые дефиниции романа как «неомифологического» (И. Московкиной, Е. Каманиной и др.) и «экзистенциального» (В. Заманской). Обозначенные в романе два «параллельных мира» – реальное, материально-физическое *(пространство человеческого тела)* и иррациональное, экзистенциальное *(«сознательная пространственность» Сатаны)* – в процессе своей трансференции образуют третий мир игры, в центре которого уже не только Homo ludens, реализующийся в образе Магнуса и Марии, но и Сатана-ludens. Взаимообратимость героев романа из «параллельных миров» в литературоведении определяется системой двойничества (И.В. Бушмина), «зеркальности» (О.Ю. Осьмухина), «масочности» (С.Г. Исаев). Все эти принципы основаны на игровом эстезисе, концептуальном для романа, поскольку «оборотничество» героя связано с актуализацией типа Homo ludens. Игровая природа образной системы во многом предопределила и игровую структуру языка романа. По мнению Э.Ф. Шафранской, «художественная литература – это игра с читателем, метафорический текст, лаборатория возможного и невозможного, практика манипуляций»[321].

Исследуя сферу личностного, иррационального, раскрывая психологию бессознательного ощущения трансцендентного в человеке, Леонид Андреев в «Дневнике Сатаны» не создает конкретно-определенных, четко обозначенных художественной реальностью образов-символов (образцом создания таковых

---

[320] *Кребель И.А*. Мифопоэтика Серебряного века: опыт топологической рефлексии. СПб.: Алетейя, 2010. С. 74.
[321] *Шафранская Э.Ф*. Контекстуальная семантика заглавия романа Михаила Шишкина «Взятие Измаила» // Respectus Philologicus. 2016. № 30(35). С. 55.

является семантико-символическое моделирование «мироподобности» текста русскими символистами). Посредством семантического акта, используя словесную ткань, Л. Андреев творит обозначенную образом вочеловечившегося Сатаны «автономную созерцательность» нового экзистенциального порядка, сквозь призму которой и происходит восприятие онтологического состояния человеческого мира и внутренней «сознательности» человека в этом Хаосе земной жизни. Семиотическое пространство романа представляет собой яркий образец онтологизированной «семантической текучести» (А.Ф. Лосев), позволяющей выстроить определенную символизацию художественных смыслов (аксиологических, персонологических) в рамках семантического акта извлечения метасмыслов через метаморфные образы.

Роман «Дневник Сатаны» в критике обозначен как эволюционный не только в развитии художественной системы писателя в период перехода от реализма к экзистенциальной ветви модернизма, но и в целом для русской литературы начала XX века. В.В. Заманская[322] в связи с этим даже вводит в научный оборот направленческое определение *психологический экзистенциализм,* что выводит, на наш взгляд, пласт подсознательного на первый план текста. Отмечая малоисследованность этого позднего романа Л. Андреева, другой исследователь, Е.В. Каманина подчеркивает его важность для понимания общей художественной концепции Л. Андреева: «А ведь именно в позднем творчестве писатель сформулировал концепцию бескатарсисной истории, в которой жертвоприношение лишь удваивает национальный грех, и реализовал принципы модернистской поэтики – стилевую полиморфность, “критику мифа”, этико-драматургическую жанровую форму»[323].

Исследуя сферу личностного, иррационального, раскрывая психологию бессознательного ощущения трансцендентного в человеке, Леонид Андреев в «Дневнике Сатаны» не создает конкретно-определенных, четко обозначенных

---

[322] См. подробнее: *Заманская В.В.* Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: Учеб. пособие. М.: Флинта; Наука, 2002. 302 с.

[323] *Каманина Е.В.* Философско-эстетический аспект литературного сознания XX века // Вестник московского университета. Сер. 9. Филология. 2002. № 5. С. 151.

художественной реальностью образов-символов (образцом создания таковых является семантико-символическое миромоделирование символистов начала века). Посредством семантического акта, используя словесную ткань, Л. Андреев творит обозначенную образом вочеловечившегося Сатаны «автономную созерцательность» нового экзистенциального порядка, сквозь призму которой и происходит восприятие онтологического состояния человеческого мира и внутреннего состояния человека в этом Хаосе земной жизни.

В основе художественной структуры романа лежит многоплановая, развивающаяся и ветвящаяся в систему разного уровня персоналий антитеза, вначале обусловленная внешней дихотомией ***Сатана – Человек***, затем в результате метаморфозы ***Сатана/человек*** перерастающая во внутреннюю **Я-антиномию** (*Я-человек – Я-Сатана)*. И в призме исповедальной речевой семантики (жанр дневника) Я-антиномия «вочеловечившегося Сатаны» становится средоточением антропософской концепции писателя, раскрытие которой происходит в соответствии с разворачивающимся процессом «срывания масок» – *очеловечивание Сатаны и извлечение дьявольской сути Человека*. Генезис скрытых смыслов обуславливается вечными проблемами, укладывающимися в бердяевский комплекс: «Русскому народу свойственно философствовать... о смысле жизни, о Боге, о вечной жизни, о зле и неправде, о том, как осуществить Царство Божье»[324]. Роман «Дневник Сатаны», с одной стороны являющийся библейским антимифом, с другой, представляет собой попытку эстетического создания экзистенциально заданного «телесного кода» *(миф о себе в процессе самоотчета-исповеди*, по Бахтину). Непримиримое двоемирие субстанций земного и небесного объединяется в пространстве человеческого тела.

И как это ни парадоксально, роман о Сатане и есть роман о Боге и смысле жизни человеческой, и главное, об одиночестве – глобальном, смертельном, непреодолимом, уничтожающем даже Абсолют Зла: «Сегодня ровно десять дней, как Я вочеловечился и веду земную жизнь. Мое одиночество очень велико. Я не

---

[324] *Бердяев Н.* Русская идея. СПб.: Азбука-классика, 2008. URL: https://www.litmir.me/br/?b=113531&p=7 (дата обращения: 12.02. 2018).

нуждаюсь в друзьях, но Мне надо говорить о себе, и Мне не с кем говорить. Одних мыслей недостаточно, и они не вполне ясны, отчетливы и точны, пока Я не выражу их словом…»[325].

В семантической структуре лексемы *человек* выделяются два уровня – внешний *(персона, тело)* и внутренний *(личность, душа).* Л. Андреев выстраивает «телесный код» своего героя как на лексико-семантическом, так и на морфологическом и словообразовательном уровнях. Вводя в оборот новую производную от слова *человек* – глагол *вочеловечился,* писатель мастерски высвечивает значение *пространственности* (поддержанное прямой дефиницией тела лексемой *помещение).* При этом ни разу не используется качественная характеристика образа, выявляемая в процессе другой префиксальной словообразовательной трансформации, *вочеловечился.* Поскольку префикс в-(во-) актуализирует семы *пространственность* и *внутренний,* то качественная антиномичность образа вочеловечившегося Сатаны, исходя из его составляющих *«Человек – Сатана*», снимается. В этом плане актуально использовать понятие «онтология живой телесности», соотносимое, по теории В.И. Моисеева, с «аксиомой внутрицелостности», рождаемой в системе андреевских метаморфоз, когда «с внутреннего мира живого существа на его тело в некоторой степени переносятся мироподобные характеристики. <...> Во-первых, следует напомнить, что внутренний мир – это целый малый *мир* в рамках структур субъектных онтологий. Миры – как большой мир, так и малые миры – обладают особыми характеристиками, которые присущи только мирам. Такие характеристики я буду называть мироподобными характеристиками. Это, например, обладание своим пространством и временем, определение в качестве причины самого себя (что на латинском языке называется causa sui), когда только мир может определять себя собою к той или иной активности, и т. д. <...> Так вот, аксиома внутрицелостности утверждает, что, в силу соединения с внутренним миром, тело живого существа принимает на себя в некоторой степени его миро-подобные характеристики <...>

---

[325] *Андреев Л.* Дневник Сатаны // Дневник Сатаны. Инфернальные метаморфозы в изложении русских писателей. Ташкент: Шарк, 1989. С. 286. (Далее цитируется данное издание с указанием в тексте в круглых скобках страниц.)

чем более мощным является внутренний мир, тем в большей мере он обладает мироподобием и тем в большей степени с этого внутреннего мира переносятся мироподобные характеристики на бытие живого тела. Перенос мироподобных характеристик на живое тело можно выражать и как повышенную целостность тела»[326].

В процессе трансформаций «внутреннего мира» Сатаны и «живого тела» Вандергуда возникает новая форма «живой онтологии телесности», обладающей в соответствии с «аксиомой целостности» абсолютно новой existence. Сатана, выбрав тело Вандергуда только как «помещение» и желая оставаться самим собой, глубоко ошибается в возможности сохранения своей «созерцательной автономности». Целостность новой «живой телесности» приобретает и абсолютно новое бытие живого тела. Сатана, «очеловечившись, обречен на очеловечивание. Семиотическое извлечение скрытых смыслов в метаморфной метафоре «вочеловечившегося Сатаны» позволяет концептуализировать «смысл» Бога не как анти-Сатаны, но как анти-Человека: *«…ты, человече, вместил в себя Бога и Сатану – и как страшно томятся Бог и Сатана в этом тесном и смрадном помещении!.. Это наполняет жизнь вечности смятением и мукой, и печаль души безысходна»* (364).

Андреев, поставив задачу художественного исследования Абсолюта Зла в контурах Человека в прямом смысле, а не человека в призме проявления сатанизма, изменяет привычно закономерную философскую ситуацию, реорганизуя антитезу Бог-Сатана в монаду Я-антиномия, в призме которой формируется семиотический полилог Человек – Сатана (бинаризм телесный, философский, экзистенциальный, духовный). Но все-таки, на наш взгляд, при отсутствии в сюжетной структуре вектора Бог – это роман о Боге, а также о пути Сатаны, на котором он испытуется Богом.

Такие выводы складываются и на основе анализа художественно доминирующего семантического пласта, в котором акцент делается на знаке-образе

---

[326] *Моисеев В.И.* Онтология живой телесности. Лекция 8. URL: http://www.neoallunity.ru/ lec/lec8.pdf (дата обращения: 10.12.2019).

человек. Самой многочисленной из словообразовательных парадигм текста романа является поликомпонентная группа однокоренных слов с доминирующей и объединяющей семой ***человек***. Необходимо выделить и другую, оппозиционную парадигму лексем, образующих такую же иерархическую линию, со значением (для нас также доминирующим исходя из главного образа) ***Сатана***. Все составляющие этой парадигмы – неоднокоренные слова, объединенные смысловой доминантой: воплощение зла, не-Человек или анти-Бог. Представленные парадигмы объединяются в иерархическую систему, в которой первая парадигма основана на принципах словообразовательного гнезда, а вторая – на степени качественно-количественного приближения к Абсолюту Зла (производные имеют характер семиотических знаков-образов, соотносимость которых в рамках одной парадигмы оправдана мифогенезисом значения «сатанинское)»:

Человек	**Сатана**
Человече	Дьявол
Человечный	Люцифер
Человеческое	Вельзевул
Человечность	Черт
Вочеловечивание	(коллега) Мефисто
Вочеловечившийся	Свиньи - бесы
Вочеловечь	Каин
Вочеловечился	

Подчеркнутые слова в первой колонке – *собственно-авторские словообразовательные производные*. Во второй колонке *номинативные обозначения Абсолюта Зла* (мы подчеркиваем условность данной иерархии) выстроены от большего к меньшему (в статусном отношении), исходя из задач анализа и их индивидуально-семантической значимости в тексте.

Характер структурно-семантических модификаций для этих антиномических словообразовательных гнезд разный. В первой парадигме лексема ***человек*** является нейтральной и, как правило, используется лишь для обозначения внешней субстанции (*физическое тело*) со значением пространства

для внутреннего Я (личности). Исходный образ вочеловечившегося Сатаны состоит условно из тела человека и existence Сатаны, поскольку суть метаморфозы основана на слиянии бессознательного Оно человека и сознательного Я Сатаны. Причем в «оборотничестве» нравственно-этическая составляющая *Я* Сатаны трансформируется в бессознательное человеческое, определяемое влиянием физического тела на внутреннюю «сознательность».

Срабатывает логика «аксиомы внутрицелостности». Вторая лексема человече используется в романе только в качестве устаревшей формы обращения, что придает речи вочеловечившегося Сатаны особую патетику (смену презрительности на уважительность) по мере непосредственного знакомства с людьми (в частности, Магнуса). Сатана тем самым признает за человеком статус равного игрока в затеянной им большой онтологической игре и уравнивает себя и человека (Магнуса) во внутренних ипостасях – проявленности Абсолюта. Следующие три лексемы (человечный, человеческое, человечность) являются оценочными, но по ходу развития романа они еще и определяют внешний «портретный» облик главного героя – человеческое тело, в самой черной глубине человечности, человеческое безумие, ее человечность (внешняя форма, скрывающая Дух Сатаны).

Аксиологическая целостность образа вочеловечившегося Сатаны достигается законченностью языковых форм авторского неологизма, а точнее суммой собственно-авторских словообразовательных производных – *вочеловечь, вочеловечение, вочеловечился, вочеловечившийся.* Семиотические значения образа главного героя через «извлечение» семантики денотатов данного словообразовательного гнезда центрируют всю идейно-содержательную и образную систему романа. Л. Андреев актуализирует два смысла лексем – прямой и переносный. Исходя из чего сатанинское и человеческое начала проявляются только в соотнесенности с лексемой *человечный*, в семном значении которого выделяется ряд *«достойный, отзывчивый, гуманный»*[327].

---

[327] *Ожегов С.И.* Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1975. С. 807.

Отмеченное нами значение пространственности создается не только на семном уровне за счет приставки **во-**, но и передается контекстуальной символикой **грани**, очень богатой в своих лексико-семантических проявлениях (стена, граница, очертание, путь, дорога, кольцо и т. д.): «Мое вочеловечивание начинает тревожить Меня. С каждым часом Меня покидает память о том, что я оставил за стеною человечности. С каждой минутой слабеет мое зрение: стена почти непроницаема, еле движутся за нею слабые тени, и Я уже не различаю их очертаний…» (выделено нами. – *Г. Г.*) (337).

Что касается второй парадигмы, то здесь сложно говорить о специфике оценочности, скорее всего она построена по принципу вариативной номинативности, поскольку все компоненты являются именами экзистенции в одном плане – ***«анти – Бога»***. Но еще раз необходимо подчеркнуть, что антиномия этих двух структур носит достаточно размытый характер в аспекте выражения идеи романа. Несмотря на контекстуально подчеркнутую **грань**, Андреев психологически анатомирует образ, находящийся в межпространстве – телесности, времени, состояния, языка…: «Ты имеешь только два понятия о существовании: жизнь и смерть – как же Я объясню тебе третье?.. Я не могу рассказать тебе о необыкновенном…» (287), «необыкновенное на языке твоего ворчания невыразимо» (286).

Этим маргинальным состоянием меж- определяются образы и вочеловечившегося Сатаны, и Марии, и Магнуса, и даже Тони – вочеловечившегося черта. В первом случае оно явственно локализуется в сокровенное Я, колеблющееся в своих определениях между экзистенциальными составляющими:

Я - вочеловечившийся Сатана

Я – Сатана ***Я - человек***

Мы акцентируем внимание на наиболее часто употребляемых в тексте предикатах, которые составляют ядро большого количества СПП и ССП. Эти составляющие определяют в своем триединстве семантическое целое главного образа, представляющего иерархическую вершину данной семантической

парадигмы. При этом Я – опорное слово этой системы, поскольку выполняет структурообразующую роль в сюжетном движении (*процесс* ***о****человечивания* ***во****человечившегося Сатаны*), в композиционной организации (*психоаналитическое разворачивание самоотчета-исповеди*), в образном плане и т.д. Я обладает широким набором валентностей и объединяет в целое образа вочеловечившегося Сатаны остальные его составляющие по двум уровням:

Я -

Человек	**Сатана**
Вандергуд	Дьявол
Миллиардер	Тень
Ничтожество	***Вечность***

По мнению Ю. Тынянова, «семантика языковых единиц в их поэтической функции, в художественном тексте характеризуется часто не постоянными, а подвижными, “колеблющимися” признаками, которые дают некоторый слитный групповой смысл»[328].

Семантико-синтаксическое целое ономастических дефиниций «новой живой телесности» – Я-человек *и* Я-Сатана – *соотносимо с символическим значением предиката «Я* (есть) *кто-то», логически функционирующего как философская «экзистенциальная» апория.* Более того, если «представить элементарный акт метафизической мысли в виде суждения “Я есмь нечто”, то бесконечность содержания таится здесь во всех трех моментах: тайна личности, несказуемое подлежащее сказанного ***Я;*** смысл ***есть****,* образующий сокровенную бытийную основу самой логической связи и неисповедимые глубины субстанциональности, кроющейся во всяком ***нечто.*** Таковы три “корня бытия” или троякое раскрытие изначальной онтологической тайны: ноуменальное или ипостасное *Я*, несказуемое подлежащее Я-сказуемого, собственное имя этого местоимения <…>; *нечто*, не-я, бытийный субъект всего высказывания <…>; само

[328] *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка: Статьи. М., 1965. С. 128.

бытие как связь, как связанное единство логически и онтологически расчлененных субъектов»[329].

Вот и открылась истина, в поисках которой вочеловечился Сатана в человека – между ними лежит логика самого Бытия, а поскольку Бытие – есть творение Бога и сам Бог как прообраз всего сущего, то таков замысел божественного откровения: «…Я снова ищу слов и сравнений, беру в руки плеть, от которой убегает *истина*! <…> Вочеловечь самого Бога, если ты его осилишь, Иаков… Бог! А я только Сатана, скромный, неосторожный, вочеловечившийся Черт!» (337).

Лексемы ***истина, познание*** и ***откровение*** наиболее частотны в системе отвлеченных существительных брюсовского текста. Именно они определяют суть метаморфозы Я и не-Я, выявляя бытийно-гносеологическую связь между этими субстанциями. При этом Я не находит такого места действия, которое было бы наделено признаком своего пространства, определяемое *есмь* – связкой бытие дано лишь как трансформационно-объединяющее поле. Грань между мифологическим прошлым и современностью размывается. Модель мира в романе организована таким образом, что свойство быть ***сущностным*** заменяет качество ***вездесущности***. ***Я*** нередко поглощает собой окружающее – внешнее трансформируется во внутреннее. При этом трехмерность экзистенциального бытия, перемещаясь в сокровенную мыслительную сферу сущностного, как правило, дематериализуется посредством слова: «Одних мыслей недостаточно <…> пока я не выражу их словом» (286). Концептуальную роль играют отвлеченные понятия – философско-онтологические: *бессмертие, жизнь, смерть, рок, судьба, бытие, мечта, душа, вечность, воля и др.*; гносеологические: *необыкновенное невыразимое, таинственное, непознаваемое, познание, истина, откровение, безмолвие, вдохновение, бессмыслица, знание, память и т. д.*; личностно-эмоциональные: *любовь, счастье, одиночество, веселие, тоска, грусть, безумие, сострадание, зло, страдание, смирение и т. д.* Как правило, большинство этих лексем даже выделено в тексте графически и обозначено большой заглавной

[329] *Ахутин А.В.* София и чёрт (Кант перед лицом русской религиозной метафизики) // Вопросы философии. 1990. № 1. С. 62.

буквой: например, *его величество Сознание, со всем моим Тайным*. Подобное семантически отвлеченное текстовое поле нацелено на определение если и не смысла, то хотя бы качества невыразимого третьего: **меж-**пространства**, меж-**состояния, **меж-**сущности.

Вообще среди русских символистов, к которым в своей эстетике и этико-философском мироощущении приближался поздний Л. Андреев, была актуальной мысль о диалектической трактовке причинно-следственных взаимодействий между *Я* и не-Я, исходя из фундаментальной ценностно-смысловой оппозиции «природно-космическое *(идеальное)* – социальное *(материальное*)». Так, в романе «Дневник Сатаны» антиномический ряд *вочеловечившийся Сатана – Магнус* выявляется только в отношении к идеям «земного» социума. Магнус проявляет свою истинную личностную суть, высмеивая теорию Сатаны-Вандергуда о всеобщем человеческом счастье: «…вы недостаточно знакомы с миром наших изобретателей Наилучшего Средства Для Счастья Человечества... оставьте заботы о счастье человечества...» *(334);* «…я искренне рад, что вы бросили наконец эту дешевую игру в любовь и человечество <…> у вас так много других забав!» (347).

Парадокс: Магнус – человек, мыслящий человеческое счастье в *Ненависти* к человечеству, в противопоставлении великого себя миру; вочеловечившийся Сатана – в *Любви,* во включенности себя в мир людей. Метаморфоза двойного уровня определяет этическую суть образов: Сатана оказывается носителем божественного начала, выраженного в высшей заповеди Любви (идеологически – к человечеству, сюжетно – к Марии), Магнус есть воплощение сатанинской ненависти к Любви и Богу. Так демифологизируется смысл библейского сюжета – Сатана принимает качества Искупителя и становится жертвой Человека-предателя (гипотетически может быть прочитан как библейский Иуда), выступающего в роли Искусителя. Не случайно в характеристике Магнуса преобладает «мрачная» лексика – *суровый (голос, лицо, взгляд, облик), надменный, злой, скрытный*, но при этом подчеркнуто – *несчастный*. Андреев в призме семантических характеристик вскрывает и психологическую и нравственно-этическую суть образа – зло и

ненависть Магнуса порождены несчастьем, которое он не хочет преодолеть в себе и в человечестве.

Почти все герои романа бинарно-антиномичны либо во внешней, либо во внутренней структуре своего Я-образа, дуальность которого рождает многоплановые антитезы в образной системе в целом: Сатана – Человек – вочеловечившийся Сатана – Магнус – Мария. Любой член представленной образной цепочки оппозиционен по отношению к каждому другому и ко всем сразу.

Однако функционально представленные оппозиции образной системы могут выполнять разные роли. Например, если в сюжетно-композиционном плане определяющим является образ человека-Сатаны, то в эволюционно-идейном, выявляющем механизм личностной трансформации уже экзистенциально оформившегося вочеловечившегося Сатаны, конечно, образ Марии, который несет на себе полифоническую метафорическую нагрузку. С одной стороны, это прообраз Марии – матери Искупителя, с другой – грешницы Марии Магдалины, прощенной Иисусом, с третьей – воплощение символистской идеи о Душе Мира, Вечной Женственности, и можно выявить с этой стороны еще и уровень соотнесения образа Марии с Россией (что наиболее характерно, например, для мироощущения Блока). Такая многоплановость интерпретаций определяется эволюционной сюжетной схемой развития образа: вначале это святая Мария, являющаяся в миропонимании Сатаны его Спасительницей и смыслом новой жизни, во второй части истина открывается – перед нами падшая Мария, сыгравшая в игре Магнуса роль Искусителя. И тогда становится ясно, что не-Я определило Я Марии, но именно эта подмена выявила в Я-Сатане *человеческую экзистенцию*: «В сущности, Я должен быть только благодарен Марии. Своими зубками она выгрызла всю мою бессмысленную веру и дала жизнь, при которой невозможны никакие обманы и… сентиментальности» (418).

Характеристики двух составляющих образа Марии четко выявляются в оппозиционной системе прилагательных, выполняющих не столько роль эпитетов, сколько функцию физиологического и духовно-психологического идентификатора

(*внешнее / внутреннее, материальное / идеальное*), высвечивающего основные этико-метафизические абсолюты Добра **(святая)** и Зла **(падшая)**: *нежные* (руки), *чистые* (глаза), легкая (поступь), *совершенная, небесная* (красота), *пресветлая* (Мадонна), *пречистый* (лик), *несравненная, ясный* (взор очей), *строгий* (лик**)** – *продажная, развратная, бесстыдная* (Мария. Девка), *глупа, хитра, лжива, жадна, труслива*.

Вся система оценочных языковых средств и художественно-изобразительных деталей соотносится в содержательных структурах со значением *«божественность»* – в ней заключены все пространства, она – образ ***«вечности и немеркнущего света»*** (332), ***«ненарушимая гармония»*** (413), ***Мадонна, «милость, всепрощение и вселюбовь»*** (304), или *«греховность»* – ***«любовница, продажная тварь»*** (412). Не раз подчеркнуто Л. Андреевым в системе текстового пространства «карнавальной игры» (М. Бахтин) и роковое сходство Марии и Мадонны. Оно стало тем откровением, которого так жаждал Сатана в своем познании Человека – он (человек) есть замысел Бога по образу своему, но подобие его разрушено в ходе всеобщей, социально-бытийной игры Сатаны с Человеком: «Все стало вне Меня <…> Я видел перед собой человека, и он был чужд Мне, и холоден, как изваяние из камня» (356). Но возможно это игра-перевертыш Человека с Сатаной: «Если ты Сатана, то ты и здесь опоздал. Понимаешь? Ты зачем пришел сюда? Играть, ты говорил? Искушать? Смеяться над нами, людишками? Придумать какую-нибудь новую злую игру, где мы плясали бы под твою Мазурку? Ну, так ты опоздал <…> посмотри на этих скромных и маленьких друзей моих и устыдись: где в твоем аду ты найдешь таких очаровательных, бесстрашных, на все готовых чертей? А они даже в историю не попадут, такие они маленькие» (425). Таковы заключительные слова Магнуса.

Л. Андреев создал свой неомиф о Сатане, искушаемом Человеком. Смыслы этого самоотчета-исповеди беспредельно невыразимы, как сами Человек, Сатана, Бог. Писатель видит мир как единство противоположных начал. Реализуется эта идея в тексте как в системе сюжетного, идейно-тематического структурирования, так и посредством лексико-семантического моделирования образов (за счет

синтезирования антонимов экзистенциального плана – *вочеловечившийся Сатана).* В соответствии с установками «аксиомы внутрицелостности» утрачивается антитетичность и противоположности интерферируются в «онтологию живой телесности». *Сатана-искуситель* (архетипический концепт греха) персонологически трансформируется в жертву – *Сатану-искупителя* (демифологизация архетипического концепта религиозно-христианской триады Бог Отец, Бог Сын и Святой Дух). По аналогии с первообразом искупителя Иисуса Христа, физически страдающего во имя будущего счастья Человечества, андреевский Искупитель «вочеловечившийся Сатана», духовно страдающий во имя той же цели, есть единение человеческой, земной «телесности» и небесной «духовности» *(ономастически «антибожественной» с выходом на семиогенезис «божественной духовности*»).

Например, если В. Брюсов явно соотносит «телесность» Генриха-Мадиэля с мифологически обозначенной «внешностью» Иисуса, то Л. Андреев по всем параметрам выбирает «тело» (миллиардера Вандергуда) никак не соотносимое с образом богочеловека: «Я нашел одного подходящего, как помещение, тридцативосьмилетнего американца, мистера Генри Вандергуда, миллиардера и убил его…» (288); «Но как жаль, старина, что мы выбрали для себя такие унылые американские рожи: ведь, поискав хорошенько, мы могли бы вочеловечиться в красавцев» (311).

Для Сатаны «телесная» аксиология человека не была значима только до момента встречи с Марией. Ведь именно недооценка *«человека духовного»* при переоценке *«человека телесного»* стала причиной «проигрыша» в большой игре и гибели вочеловечившегося Сатаны, ориентированного изначально на восприятие человека в призме гармонии тела и духа (именно с этих психологических позиций воспринимал он Магнуса и Марию в первую встречу). В этой позиции Сатаны проявляет себя религиозно-христианская идея ***«телесного бытия человека»***. Суть ее в достижении единства с Богом, предначертавшего целостность и единство тела и духа в человеке как условия богоподобной человеческой личности: «Разве не знаете, что тела ваши суть члены Христовы?» (1 Корр. 6, 15); «…тела ваши суть

храм живущего в вас Святого Духа, которого имеете вы от Бога, и вы не свои? Ибо вы куплены дорогою ценою. Посему прославляйте Бога и в телах ваших и душах ваших, которые суть Божии» (1 Корр. 6, 19 – 20).

Возможно, что непонимание необходимости подобного единства не дало Сатане возможности познать мир человека во всей совокупности его проявлений. Будучи в своей новой экзистенции символом двойственности, он понял, но не смог принять двойственности человека, сочетающего в себе начала божественного и сатанинского. Но он во многом постиг внутреннюю суть человека как средоточия игрового «карнавального» мира. Негармоническое слияние плоти и духа привело к рождению фундаментальной ценностно-смысловой оппозиции «Сатаны в человеке», которая стала посылом к некой катарсической метаморфозе «человека в человеке» (Ф. Достоевский), приведшей к истинному нравственному **очеловечиванию**: «Я еще не люблю тебя, человече, но в эти ночи я не раз готов был заплакать, думая о твоих страданиях, о твоем измученном теле, о твоей душе, отданной на вечное распятие. Хорошо волку быть волком, хорошо зайцу быть зайцем и червяку червяком, их дух темен и скуден, их воля смиренна, но ты, человече, вместил в себя Бога и Сатану – и как страшно томятся Бог и Сатана в этом тесном и смрадном помещении! < … > Это почти невыносимо, я с тобой согласен. Это наполняет жизнь вечным смятением и мукой, и печаль души безысходна» (364).

И если у Ф. Достоевского расплатой-освобождением за катарсическое прозрение становится страдание как путь к духовному возрождению, то для Сатаны Л. Андреева – со-страдание, несовместимое с природой Зла, оно становится высшей степенью его духовного страдания, его гибелью.

На наш взгляд, свойственная русскому символизму идея дуальности ***Я-образа*** рождает в художественной системе Л. Андреева мысль о физическом рздвоении-слиянии Сатаны и человека, – мысль, определившую сюжетную линию романа. При этом личностная ипостась Сатаны определяется не в оппозиции к Богу (как ***анти-Бог***), а к человеку (как ***анти-человек***). Это доказывается в процессе варьируемого повтора фраз: ***«Я – Сатана», «Я – человек», «Я – Вандергуд»***.

Данная контекстуальная антиномия акцентирует в идейном аспекте не единство «телесности» человека и Сатаны, а подчеркивает их психологическое противопоставление в душе Сатаны (а не Человека!), для которого человек открылся как «анти-Бог». Позиция довольно оригинальная для русского символизма. В противовес Л. Андрееву, В. Брюсов и Д. Мережковский, например, развивая ту же идею дуальности Я-образа, позиционируют человека не в системе «**анти-Бог** – **анти-Сатана**», а во внутренней духовной оппозиции более классического для русского художественного сознания варианта «**Христос** – **Антихрист**».

На наш взгляд, суть андреевской метаморфозы заключена в отсутствии самого понятия «грань» в постулируемых в романе бинарностях. За счет этого снимается критерий антиномичности в психологических характеристиках в би-образе вочеловечившегося Сатаны. Заманская отмечает это свойство андреевского мира как отсутствие внешних и внутренних пределов: «Все пределы отвергнуты: человек – один на один с беспредельностью; часто пределы сняты вообще. Где пределы человека и сатаны (“Дневник Сатаны”): где в сатане кончается сатана и начинается человек? < …> Андреев как бы постоянно пытается прорваться в “третье” – “что не есть ни жизнь, ни смерть”; и не просто прорывается, но – там работает как художник»[330].

Проблема пределов, во многом обусловленная влиянием на русскую литературу «философии предела» Каллистрата Жакова, стала основой для концептуализации в романе «Дневник Сатаны» некой синтетической программы – образ «вочеловечившегося Сатаны» позиционируется одновременно как экзистенциально определяемый одинокий Абсолют Зла и в то же время как «homo ludens» – «человек играющий»: «…мне стало скучно <…> в аду, и Я пришел на землю, чтобы лгать и играть. <…> О самой пьесе я сам толком не знаю, ее «сочинит тот же импресарио, что привлечет и актеров, – Судьба, – а моя скромная роль для

[330] *Заманская В.В.* Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: Учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2002. С. 123.

начала: человека, который так полюбил других людей, что хочет отдать им все – душу и деньги» (289–290).

Так, в начале XX века рождается система художественной метафикциональной «зеркальной игры», по которой игрок оказывается сам игрой в руках другого игрока другой «большой игры», как правило, со статусом «онтологической модели мира». Именно «вочеловечившийся Сатана» Андреева открывает галерею «homo ludens» в русской литературе XX столетия, берущей свое начало с Игрока Ф. Достоевского (роман «Игрок»). Л. Андреев обозначает утопический характер онтологического «игрового пространства» homo ludens, в игре которого ставка – не личностный выигрыш, а Судьба мира. Однако в процессе игры происходит метаморфоза именно ценностно-личностного плана. Игрок-Спаситель становится жертвой другой игры, сыгранной с ним Судьбой и Человеком. Подобная игровая метафоризация в стиле карнавальных «перевертышей» для писателя стала способом показать иную сторону ницшеанской модели ***«мира без Бога»*** – «бесчеловечный мир». Экзистенциальная углубленность этого мира, сконцентрированного на личностном сознании внеличностной existence (Сатана), ни в коем случае не позволяет говорить о «мире без Человека», потому что смысл этики Андреева и заключен в разворачивании художественной парадигмы «бесчеловечности» мира Человека, в котором «умерли все Боги» (Ницше), как следствие ...или причина? произошла «дегуманизация искусства» (Ортега-и-Гассет) – мира вне пределов.

Такая акцентация на нравственно-этических константах экзистенциального бытия, лишающего, как правило, мораль своего ценностного значения и концентрирующего на уровне онтологических модусов *смерть, свобода, страх* и т. д., выдает, на наш взгляд, даже в позднем Андрееве реалиста, стремящегося в недрах «мира как такового» найти человека, не принимающего этот «обезбоженный мир», этот «обезличенный мир» и несущего в него идею Бога о человеческом рае добра и любви – условиях трагического неодиночества. Пусть даже этот человек – Сатана.

Попытки русского символизма создать некую модернизацию христианских постулатов (в определенной системе социологии современной им эпохи), разрушить интерпретационные догмы в оценке библейских образов, наиболее ярко воплотились и в творчестве Д. Мережковского, стремящегося через художественную модель «единства двух бездн» ***(«бездны духа»*** и ***«бездны плоти»***, в терминологии З.Г. Минц) сотворить «новое религиозное сознание», мыслимое как «первое пророческое слово великой русской религиозной революции – слово, недаром идущее именно от нас, учеников Достоевского…»[331].

2.2. Художественная антропософия в утопической мифомодели Д. Мережковского (трилогия «Христос и Антихрист»): провиденциальная интерференция

Философия Мережковского носила катарсически апокалипсический характер, установка ее была духовно революционная, хотя сам он этого не признавал, стремление – преодолеть все пределы, а идея – глобальное духовное перерождение сознания Мира: «Христос есть вечное *да* всякому бытию, вечное движение вперед и вперед от космоса к Логосу, от Логоса, Богочеловечества к Боговселенной – *да будет Бог во всем*. – Антихрист есть вечное *нет* всякому бытию, вечное движение назад и назад от космоса к хаосу, от хаоса к последнему ничтожеству – да будет все ничто в Дьяволе, в духе небытия. В этом смысле Христос – религиозный предел всякой революции; Антихрист – религиозный предел всякой реакции»[332].

Оспаривая концепцию Андреева, Мережковский на самом деле развивает именно его систему «доказательства любви через предательство», но только в иной метафорике «доказательства Христа через принятие Антихриста». Мережковский

---

[331] *Мережковский Д.С.* Пророк русской революции (К юбилею Достоевского) // Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С. 345.

[332] *Мережковский Д.С.* В обезьяньих лапах (о Леониде Андрееве) // Мережковский Д. Акрополь: Избранные литературно-критические статьи. М.: Книжная палата, 1991. С. 206.

осуществляет своего рода «перевернутую» инициализацию андреевского гносеологического метода поиска истины.

Однако именно Мережковский более всех символистов, осознавая суть этого предела (сводимого к выбору между революцией и реакцией), менее всех смог преодолеть его в своем художественном пространстве. Писатель выстраивал провиденциальную[333] религиозную историософию через художественные принципы построения «мироподобного» романа на основе реальных исторических сюжетов, структурируя их в системе экзистенциальной ситуации предела, деонтологизирующей исторический сюжет. Мережковский пытался осуществить художественно-философский синтез, а точнее **интерференцию** Христа и Антихриста, но, пророчествуя приход грядущего Абсолюта, так и не выразил истинной сути «третьего» – того, к чему стремился: «откровения третьей ипостаси божеской – религии Святого Духа»[334].

В отличие от Андреева, стремящегося уйти в «иное» от вечного противостояния в человеке двух начал, Мережковский пошел по пути Достоевского, одновременно противопоставляющего и сочетающего Христа и Антихриста во внутреннем пространстве «сокровенного человека»[335]. Интересно, что именно после общения с Мережковским в 1907–1908 гг. (в Париже) к своим идеям *«христианской онтологии»* и *«христологического самосознания»* приходит Н. Бердяев (работа «Философия свободы»), считающий, что только обретение истинного бытия есть способ обретения истинного познания. При этом истинное бытие мыслится в реалиях двух уровней – ***личностное*** *(«конкретный персонализм»)* и ***вселенское*** *(«космический универсализм»).*

На наш взгляд, влияние Мережковского здесь определяется на уровне того контекста, который выстраивается в философско-этическом поле неоппозиционной бинарности «Христос – Антихрист», являющейся стержневой

---

[333] Провиденциализм (от лат. providentia –провидение) – историко-философский метод, рассмотрение исторических событий с точки зрения непосредственно проявляющегося в них Провидения, высшего Промысла, осуществления заранее предусмотренного Божественного плана спасения человека.

[334] *Мережковский Д.С.* Пророк русской революции (К юбилею Достоевского) // Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С. 345.

[335] Термин «сокровенный человек» введён в оборот А. Платоновым.

системообразующей линией всего художественного творчества писателя. Наиболее полно эта взаимообусловленность «христианской онтологии» Бердяева и «художественной антропологии» Мережковского прослеживается в интертекстуальной системе взаимосовпадений «Философии свободы» и «Смысла творчества» Бердяева и первой трилогии Мережковского «Христос и Антихрист».

Непротиворечивая оппозиция «Христос – Антихрист» в системе трилогии Мережковского становится вертикальным сюжето- и идейнообразующим вектором, посредством которого взаимодействуют другие функциональные элементы (разного порядка: например, *плоть – дух, земное – небесное, реальное – мифическое* и т. д.) в процессе линейного, «горизонтального» развертывания текста. Это многоуровневое художественное метаобразование иллюстрирует все аспекты функционально-динамической структуры исторического романа в призме метафорики образной системы «Христос – Антихрист». Вкрапление в эту структуру многочисленных религиозно-мифологических (*христианских и языческих*) притч, легенд и мифов посредством приема «текст в тексте» позволяет расширить рамки историзма до некоего глобального, вне времени лежащего, неомифа и тем самым достичь уровня всеобъемлющей философизации. Происходит это за счет автоматической включенности трилогии в общее поле «культурной памяти» проблемы «Христос – Антихрист». При этом расширяется и интерпретационное текстовое поле самой трилогии. Создается многоуровневый этико-философский центр, организующий целостное единство трех романов вокруг смыслового ядра – ключевого мифоконцепта «Христос и Антихрист», варьируемого в разных художественных образах трилогии. Дуальность концепта рождает два ключевых, антропологически значимых, типа образности – физическое раздвоение Христа и Антихриста в разных образах и физическое единение двух начал (как духовных ипостасей) в одной «телесности».

Причем разворачивание всех ключевых образов в трилогии соответствует принципу цепной последовательности – если в Юлиане (*герой первого романа – «Смерть богов»*) осуществлено единство – синтез Христа и Антихриста, то в Леонардо да Винчи (*герой второго романа «Воскресшие боги»*) происходит

внутреннее разделение с доминантой начала «Христа», а в третьем романе «Антихрист» обозначен переход к его антитезису через подчеркнутое определение Петра как Антихриста. Логика перевернутости триады «тезис – антитезис – синтез» призвана обозначить новый путь поисков Мережковского, – он видит его не в синтезе двух первоначал человеческого бытия, олицетворяющих Добро и Зло, и даже не в синтезе **религии Отца** *(Ветхий Завет)* и **религии Сына** *(Новый Завет),* провоцирующих хаос во «внутренней религиозности» человека, а в некой новой религии Святого Духа как единственного условия гармонии, той самой Гармонии мира, поисками которой занимались не только все символисты, но и вся русская интеллигенция XIX–XX вв.: «Религиозным огнем крестилась русская общественность в младенчестве своем, и тот же огонь сойдет на нее в пору возмужалости, вспыхнет на челе ее, как бы «разделяющийся язык огненный» в новом сошествии Духа Св. на живой дух России. <…> Это ведь и есть путь не только русской интеллигенции, но и всей России от Христа Пришедшего ко Христу Грядущему»[336].

Однако основная историософская коллизия Мережковского заключена в третьей константе – Антихристе, который в равной степени противопоставлен и Христу Пришедшему, и Христу Грядущему. О. Волкогонова, например, считает, что «для Мережковского была характерна своеобразная “схематичная” диалектика: он всюду видел противоположности, триады, которые выстраивал (иногда чисто внешне, словесно) в схемы “тезис – антитезис – синтез”. История философии представала у него, например, как “догматический материализм” (тезис) и “догматический идеализм” (антитезис), синтезом которых должен стать “мистический материализм”. То же – в антропософии и философии культуры: плоть – тезис, дух – антитезис, синтезом должна стать “духовная плоть”»[337].

Не случайно, на наш взгляд, в качестве концептуальной оппозиции было определено срединное звено триады **«Отец Бог, Сын и Святой Дух»**. Иисус

---

[336] *Мережковский Д.С.* Грядущий Хам // Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С. 377.

[337] *Волкогонова О.* Религиозный анархизм Д. Мережковского. URL: http://www.philosophy.ru/library/volk/merez/html (дата обращения 23. 01. 2018).

Христос по сути своей есть изначальное воплощение синтеза-интерференции – человека и Бога, земного и небесного, телесного и духовного, жертвы и Спасителя. Таким образом, «Антихрист», исходя из логики «тезис – антитезис – синтез», есть инвариант синтеза иного порядка. Если Христос представлен как метафорическое обозначение Богочеловека, то Антихрист – скорее метафорическое моделирование образа Человекобога *(а не Сатаны)* как константы Сверхчеловека. На наш взгляд, именно для акцентации этого подтекста выбрано Мережковским историческое пространство, в котором историческая личность представляет тип Сверхчеловека, облеченного властью – первым отправным звеном на пути обретения свободы Антихристом, для которого власть и есть Бог. В противовес ему Христос определяет Бога как любовь, которая и есть Абсолют свободы.

Кроме того, если следовать логике все той же триады, то именно Антихрист *(третий роман «Антихрист»)* является образом-синтезом, в котором «умерли все Боги» *(первый роман-тезис «Смерть богов»)* и «воскресли новые боги» *(второй роман-антитезис «Смерть богов»)*. Таким образом, Мережковский разрушает, декодирует базисное религиозно-библейское понимание Антихриста и наполняет его новым синтезированным смыслом. Это ***«не Бог»,*** это ***«не Христос»*****,** но это и ***«не Человек»*** в привычном земном понимании, – это то ***и н о е,*** к постижению чего, а точнее кого стремились все символисты в своих поисках Души Мира.

Поиски эти не только в системе Мережковского, но и для большинства писателей Серебряного века чаще всего выстраивались в рамках той или иной вариации триады «Отец Бог, Сын и Святой Дух». Даниил Андреев, например, обосновывая свою концепцию Розы Мира[338], основную задачу которой видел в спасении как можно большего числа человеческих душ и отстранении от них опасности духовного порабощения грядущим противобогом, такую гносеологическую акцентацию объясняет тем, что в России всегда «довлел христианский пантеон. И душа, улавливавшая веяние иерархии сверхнарода и

[338] Роза Мира – грядущая всехристианская Церковь последних веков, объединяющая в себе церкви прошлого и связующая себя на основе свободной унии со всеми религиями светлой направленности. В этом смысле Роза Мира интеррелигиозна или панрелигиозна (см. подробно: *Андреев Д.* Роза Мира. М.: Эксмо, 2007. 800 с.)

стихиалей, не осмеливалась даже отдать себе отчет в бытии этих иерархий, не нашедших места в христианском пантеоне, не санкционированных церковным авторитетом. Истины богопознания и миропознания казались исчерпанными двумя Заветами и учением отцов церкви…»[339].

Мережковский в художественной системе своей трилогии, однако, смог преодолеть этот гносеологически заданный русской ментальностью монопуть и обозначить полииерархическую систему богопознания, миропознания и антропологии за счет выстраивания диалектики тез и антитез – язычество и христианство *(первый роман)*, христианство и католицизм *(второй роман)*, историзм (концепция Петра Великого как форма государственной нерелигиозности) и православие *(третий роман)*, а в целом это противопоставление можно обозначить как диссонанс «бездны тела» ***(Антихрист)*** и «бездны духа» ***(Христос)***. Не случайно во всех трех романах нехристианские константы (*язычество, католицизм, анти-религиозность Петра*) так или иначе связаны с акцентацией на категории «телесность» в системе этических модусов «страдание – наслаждение».

На наш взгляд, раскрытие сути схемы Мережковского кроется в понимании его художественно-философской антропологии, во многом проясняющей себя в призме «христологической антропологии» Н. Бердяева, оказавшего колоссальное мировоззренческое влияние на литературный процесс всего XX в.: «Надвигающийся и угрожающий образ антихриста принудит христианский мир к творческому усилию раскрыть истинную, христологическую антропологию. Высшее самосознание человека, антропологическое сознание потому уже должно быть раскрыто, что человеку грозит попасть во власть антихристологии человека, ложной, истребляющей человека антропологии. Человек поставлен перед дилеммой: или осознать себя христологически или сознать себя антихристологически, увидеть Абсолютного Человека в Христе или увидеть его в антихристе. <…> Антихрист и есть окончательное истребление человека как

[339] *Андреев Д.* Роза Мира. М.: Эксмо, 2007. С. 379.

образа и подобия божественного бытия, как микрокосма, как причастного к тайне Троицы через Абсолютного Человека – Сына Божьего»[340].

В отличие от Даниила Андреева, создающего спасительный путь для человечества в утопической интеррелигиозности и космополитизме, Мережковский вслед за Бердяевым пытается создать новую модель христианства, которая по сути своей также утопична. Поскольку логика христологии Мережковского априори основана на системе противоречий, диалектически точно выраженной тезой-антитезой Бердяева: «Слабость христологического самосознания человека укрепляет антихристологическое его самосознание»[341].

Конгениальность этих двух концепций во многом объясняется попыткой найти пути выхода из внутренних антропологических противоречий, свойственных самой природе человека, попыткой, которой был озадачен весь XX в., – найти определенный баланс между Хаосом и Гармонией человеческого сознания и чрез это познать Душу Мира: «Неразрешимое противоречие земного и небесного, плотского и духовного, Отчего и сыновнего – таков предел христианства, только христианства. Окончательное разрешение этого противоречия, последнее соединение Отца и Сына в Духе – таков предел Апокалипсиса»[342].

Уже в первом романе трилогии Мережковского «Юлиан Отступник» идея борьбы христологического и антихристологического самосознания как способа преодоления этого «неразрешимого противоречия» становится определяющей в раскрытии внутреннего характера Юлиана. Следует отметить, что Мережковский не видел возможность преодоления противоречия между внутренними ипостасями одной «телесности» в их синтезе (в классическом понимании этого слова). Именно выбор одного из начал мог быть единственным средством обретения человеком своего Я. Противостояние Христа и Антихриста мыслилось именно как борьба, а не какой-либо инвариант сосуществования. И в этом плане Мережковский выстраивает абсолютно парадоксальную концепцию, в чем-то сходную с идеей

---

[340] *Бердяев Н.А*. Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. С. 324.
[341] Там же. С. 325.
[342] *Мережковский Д.С.* Пророк русской революции (К юбилею Достоевского) // Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С. 345.

«предательство во имя любви» Л. Андреева – Антихрист в душе Юлиана побеждает во имя победы Христа в мире. Очень важно, что не осознанную самим Юлианом эту истину вещает ему Арсиноя – обретшая в себе Христа женщина становится символическим прообразом провидцы, воплощающей Душу Мира, Вечную божественность: «Я знаю, ты любишь Его. Молчи, – это так, в этом проклятье твое. На кого ты восстал? Какой ты враг ему? Когда уста твои проклинают Распятого, сердце твое жаждет Его. Когда ты борешься против имени Его, – ты ближе к духу Его, чем те, кто мертвыми устами повторяет: Господи, Господи! Вот кто враги твои, а не Он»[343].

Арсиноя, как символическое воплощение идеи божественной Софии, раскрывает суть той борьбы, которую Юлиан в действительности ведет не против христианства, и даже не против самого себя, а именно против антихристологической идеи. Борьба эта идет на уровне доказательств «от противного». Юлиан, постулируя себя как Антихриста, высвечивает истинную суть Христа. И в результате такой интерференции образов рождается некий новый образ – образ «зеркальной плоскости» между двумя безднами (Д. Мережковский). О. Волкогонова подчеркивает, что именно «за счет зеркальных отражений середина кажется бесконечной, сложной неисчерпаемой. Речь идет еще об одном образе Антихриста»[344].

Сложность характеристики образа Юлиана определяется отсутствием определенной психологической доминанты в рамках дилеммы «Христос – Антихрист». Не являясь, по сути, в чистом виде ни тем, ни другим, Юлиан в то же время не постулирует и идею синтеза. Тем самым текстологическая задача образа Юлиана позиционируется как некая плоскость отражений, в призме которой высвечивается концепция автора о грядущем приходе нового – иного Абсолюта. В данном случае, Абсолют этот мыслится не как новый «Христос», а как «Антихрист» совершенно новой природы, основанной на слиянии языческих и

---

[343] *Мережковский Д.С.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 1. С. 284. (В дальнейшем цитируется данное издание, в тексте в круглых скобках латинской цифрой указан том, римской – страница.)

[344] *Волкогонова О.* Религиозный анархизм Д. Мережковского. URL: http://www.philosophy.ru/library/volk/merez/html (дата обращения 23.01.2018).

христианских констант веры. Семантическая содержательность нового «Антихриста» вследствие этого интерпретируется не как «анти – Христос», то есть противоречащий идее Христа, а как «не Христос». Эта теория, «пришедшая» к нему в видениях и символизирующая, на наш взгляд, «авторскую Софию», идентифицируется в диалоге Юлиана с учителем Максимом: «Только помни: не ты соединишь правду Скованного Титана с правдой Галилеянина Распятого. Хочешь, я скажу тебе, каков будет Он, не пришедший, Неведомый, Примиритель двух миров. <…> – Вот Он явится, – продолжал Максим, – как молния из тучи, смертоносный и всеозаряющий. Он будет страшен и бесстрашен. В нем сольются добро и зло, смирение и гордость, как свет и тень сливаются в утренних сумерках. И люди благословят его не только за милосердие, но и за беспощадность: в ней будет сила и красота богоподобная. <…> – Некогда я благословил тебя на жизнь и на царство, император Юлиан; ныне благословляю тебя на смерть и бессмертие. Иди, погибни за Неведомого, за Грядущего, за Антихриста» (I, 222–223).

Таким образом, уже в первой части трилогии Мережковский пророчески пытается воссоздать образ будущего Миссии, носящего явно утопический характер. Во многом, представленная Мережковским идея преодоления разрыва религий через некую новую модель сверх-религии соотносима с концепцией Ницше, который, восклицая «Я есмь Антихрист» (в работе «Антихристианин. Проклятие христианству»), призывает не отречься от христианства, а именно преодолеть его через сверх-христианство, мыслимое им как отсутствие противоположностей: «Христианское понятие бога – он бог больных, бог-паук, бог-дух – одно из самых порченых, до каких только доживали на Земле; вероятно, оно само служит показателем самого низкого уровня, до какого постепенно деградирует тип бога. Выродившись, бог стал противоречием – *возражением* жизни вместо ее преображения, вместо вечного Да, сказанного ей! В боге – и провозглашена вражда жизни, природе, воле к жизни! Бог – формула клеветы на “посюсторонность”, формула лжи о “потусторонности”! В Боге Ничто обожествлено, воля к Ничто – освящена!»[345].

---

[345] *Ницше Ф.* Антихристианин. Опыт критики христианства // Сумерки богов. М.: Политиздат, 1990. С. 32.

Соотнесение Бога и категории Ничто задействовано и в концепции Мережковского, хотя и несколько в ином плане. В романе она представлена в «учении о Боге, о мире, об Идеях, о Плотиновой Триаде» (I, 64) старичка Ямвлика: «Бог не приходит и не уходит. Он только является. Вот Он. Он отрицание мира, отрицание всего, что есть. Он – ничто. Он – все» (I, 64); «Создавший все, сам Он – ничто из всего, что создал. Когда ты говоришь: его нет, ты воздаешь Ему не меньшую хвалу, чем если молвишь: Он есть. О Нем ничего нельзя утверждать, ничего – ни бытия, ни сущности, ни жизни, ибо Он выше всякого бытия, выше всякой сущности, выше всякой жизни. Вот почему *я сказал,* что Он – отрицание мира, отрицание мысли твоей» (I, 68).

В этом силлогизме «нового учения», как и в ницшеанской формуле, заключена логика ключевой триады **«Антихрист – Христос – Антихрист»** Мережковского – каждый член которой есть одновременное существование и отрицание себя и последующего звена. В результате грядущий Антихрист есть отрицание и одновременное утверждение в себе Христа и Антихриста настоящего. Включение в структуру концепции категории «Ничто» выводит интерпретацию в понятийную систему «экзистенциальной диалектики» (термин и концепция С. Кьеркегора), по которой от созерцательно-чувственного способа бытия человек приходит к «самому себе», то есть к обретению своей подлинной экзистенции. Достаточно вспомнить утверждение из учения старца Ямвлика «Кроме созерцания, в мире нет ничего. Чем оно глубже, тем оно тише. Воля, борьба, действие – только ослабленное, недоконченное или помраченное созерцание Бога» (I, 66), чтобы понять, что триада «ничто – бог – все» и есть путь к обретению себя через созерцание в себе Бога. И если не только «Бог в мире», но и «Бог во мне»[346] (*в противовес христианскому «Я в Боге»*), то априори вытекает утверждение «ничто – я – все».

Именно в этом русле мыслит и Юлиан, провозгласивший себя Антихристом и противопоставивший идеям страдания и искупления радость жизни и свободу,

[346] В схеме исторического развития религии Мережковского грядущему Третьему завету предварены Первый Завет – религия Бога в мире и Второй Завет – религия Бога в человеке.

которые и есть условие *«богоподобной красоты человека на земле»* (I, 192). Юлиан утверждает превосходство жизни над смертью во имя жизни, отрицая тем самым христологическую концепцию жизни во имя смерти. Понимание истинной свободы для всего человечества заключено в романе в жизненной концепции Юлиана: «Я ничего не боюсь: гибель моя будет торжеством моим, – воскликнул император с такой радостью, что Орибазий невольно содрогнулся, как будто чудо готово было совершиться. – Слава отверженным, слава побежденным! <…> В сердце моем Дионисова радость. Ныне восстает древний титан и разрывает цепи, и еще раз Прометеев огонь зажигается на земле. Титан – против Галилеянина. Вот я иду, чтобы дать людям такую свободу, такое веселие, о каких они и мечтать не дерзали. Галилеянин, царство твое исчезает, как тень. Радуйтесь, племена и народы земные. Я – вестник жизни, я – освободитель, я – Антихрист!» (I, 192–193).

Мережковский, развивая свою теорию «нового религиозного сознания» через отрицание христианских догматов и выступая за преодоление внутрихристианских противоречий, сюжетную схему своей концепции строит по тому самому евангелическому сценарию, по которому Бог-отец принес сына своего в жертву во имя грядущего спасения человечества. На наш взгляд, в этом кроется самая большая тайна Мережковского – отрицая существующую модель христианства, он, по сути, ее же и утверждает. В этом плане наиболее значимым становится образ прорицателя Максима, а не Юлиана, являющегося лишь «плоскостью отражения» ключевых идей Мережковского, авторизированных посредством Максима: «Уже не раз приходил я в мир и еще приду не раз. <…> Но я – Безыменный. Я прохожу мимо толпы с немыми устами, с закрытым лицом. Ибо, что я могу сказать толпе? Не поймут они и первого слова моего. Тайна любви и свободы моей для них страшнее смерти. <…> Я люблю тебя, потому что ты должен погибнуть из-за меня, возлюбленный сын мой, – и нет тебе спасения. – Прежде чем приду я в мир и откроюсь людям, много еще погибнет великих, отверженных, возмутившихся против бога, с глубоким и двойственным сердцем, соблазненных мудростью моею, отступников, подобных тебе. Люди проклянут тебя, но никогда не забудут, потому что на тебе моя печать, ты создание мое, ты дитя моей мудрости. <…> Некогда я

благословил тебя на жизнь и на царство, император Юлиан; ныне благословляю тебя на смерть и бессмертие. Иди, погибни за Неведомого, за Грядущего, за Антихриста!» (I, 223–24).

Таким образом, Юлиан одновременно есть *Ничто*, ибо он всего лишь средство на пути к «новому религиозному сознанию», и *Все,* поскольку именно он Спаситель, пожертвованный во имя прихода Грядущего, как условия осуществления Третьего Завета – религии Бога в человечестве, Религии Святого Духа, совершенного соединения любви и свободы. Достижимо это, согласно Мережковскому, через одновременное утверждение себя и отрицание себя как возможного пути соединения свободы и любви на пути всечеловеческого спасения. Подобное единение, осуществленное в первом романе в сюжетной схеме «власти Юлиана», во втором романе трилогии «Воскресшие боги» осуществилось в системе сюжетной линии «творчество Леонардо да Винчи». Однако Мережковский и здесь вновь обращается к образу Юлиана, который ***«так же как философ Плетон, мечтал воскресить умерших богов»*** (II, 206), как бы развивая его идеологическое составляющее в плоскости новой интерпретации: «Слушай, Джованни, – продолжала Кассандра, – в странной и плачевной судьбе этого человека есть великая тайна. Оба они, говорю я, и кесарь Юлиан, и мудрец Плетон были одинаково не правы, потому что обладали только половиной истины, которая, без другой половины, есть ложь: оба забыли пророчество Титана, что тогда лишь боги воскреснут, когда Светлые соединятся с Темными, небо вверху – с небом внизу, и то, что было Двумя, будет Едино. Этого не поняли они и тщетно отдали душу свою за богов Олимпийских…» (II, 206).

Но вновь Мережковский лишь обозначает провиденциальную схему прихода нового религиозного Абсолюта, акцентируя на идее «соединения» несоединимого. Писатель прямо не определяет экзистенциальную сущность Грядущего, не дает «портретных» или «психологических» характеристик. В связи с этим особую нагрузку несет на себе образ пророчицы Кассандры, которая функционально выполняет те же функции, которые в первом романе нес на себе образ провидца Максима.

И Кассандра и Максим символически обозначают некую предтечу, несущую в мир саму идею «нового религиозного сознания» и возвещающих возможные доминанты Грядущего. Одним из ключевых критериев будущего Абсолюта, несомненно, является «соединение» светлого и темного, или иначе Христа и Антихриста.

Использование мифообраза Кассандры *(Kassandra)*, героини греческого эпоса, довольно распространено в литературе[347]. Однако Мережковский, ономастически обозначая свою пророчицу именем Кассандра, на самом деле интертекстуально обыгрывает не столько сам мифологический сюжет, сколько широко известный в современной психологии «комплекс Кассандры»[348], позволяющий писателю на уровне демифологизированного подтекста акцентировать идею судьбоносности своего философского пророчества. Фактически Кассандра выполняет посредническую функцию авторизации христологической концепции самого Мережковского. И этот прием также является следствием «апполлонического комплекса», суть которого заключена в обряде наделения избранной миссией пифии. То есть подобно тому, как Аполлон использовал голос Кассандры, чтобы вещать, Мережковский использует свою Кассандру для художественного выражения своей философии. Исследуя уровни соотнесенности аполлонического комплекса и комплекса Кассандры, Лори Лейтон Шапира посредством анализа их мифологических составляющих приходит к выводу о том, что «фактически Аполлон понуждал Кассандру стать его пифией, “женой бога”, чтобы наполнить ее своей божественной одухотворенностью. <…> В процессе обожествления пифии было известно, что она стала “entheos, plena deo: богом, который в нее вселялся и использовал ее голос, как свой собственный” <…>

---

[347] Трагический образ Кассандры, вещающей страшные пророчества будущего миру, но не провидящей свою судьбу и погибающей в результате своего дара-проклятия, запечатлён в трагедии «Агамемнон» Эсхила, «Троянках» Еврипида, в поэме «Александра» Ликофрона, «Энеиде» Вергилия. Сюжет о Кассандре обыгран применительно к реальности XX века в повести К. Вольф «Кассандра» и одноименной новелле Г.Э. Носсака (в духе философии экзистенциализма). Интересно, что именно в конце XX века в романе-предупреждении Ч. Айтматова «Тавро Кассандры» впервые после Мережковского художественно обыгран именно психологический аспект «комплекса Кассандры» при отсутствии прямых сюжетных параллелей.

[348] См. подробнее: *Шапира Л.Л.* Комплекс Кассандры. Современный взгляд на истерию. Jung Land. URL: http://www.jungland.ru/node/2889 (дата обращения. 01.03.2018).

Диодор Цикул утверждал, что “в древние времена оракулы вещали через девственниц, поскольку их добродетель была обусловлена их физической чистотой и связью с Артемидой. Ей они готовы были доверить свои секреты, которые могли раскрыть оракулы” <…> С архетипической точки зрения, “сосуд” ассоциируется с женственностью, со способностью женского чрева принимать. На личностном уровне женским психологическим сосудом является ее Эго. Кассандра имела слабый сосуд. Это оказалось ее трагической неполноценностью. В психологическом смысле она не являлась девственницей»[349]

Возможно, именно с этой идеей связано подчеркивание в романе проблемы божественной телесности Кассандры, которая становится «сосудом» божественной духовности и в полной мере раскрывает силу своей красоты и истины соединения двух бездн в миг перед смертью: «Черные одежды, свившись, упали к ногам ее – и он увидел сияющую белизну тела, непорочного, как у Афродиты, вышедшей из тысячелетней могилы, – как у пенорожденной богини Сандро Боттичелли с лицом Пречистой Девы Марии, с неземною грустью в глазах, – как у сладострастной Леды на пылающем костре Савонаролы» (II, 223).

Образ Кассандры становится средоточием и ключевого гносеологического концепта «двоящихся мыслей», который, по сути, и есть единение двух бездн или истин. Таков есть путь поисков и обретения правды для самого Мережковского и для всех его героев: «Скорбь углублялась и утишалась сознанием того, что за десять веков люди уже страдали, боролись с теми же “двоящимися мыслями”, погибали от тех же противоречий и соблазнов, как он». Эти слова Джованни, по сути, сказаны Мережковским и о себе, и о Леонардо да Винчи, ибо только «двоящиеся мысли» были способны удовлетворить всю ту огромную жажду познания, которая двигала им, заставляя создавать во всем одновременно Христа и Антихриста – двух равноценных составляющих его личностного и творческого Я.

Эта идея, воплощенная в образе Кассандры, одновременно заключающей в себе божественную духовность Девы Марии и телесную божественность

---

[349] *Шапира Л.Л.* Комплекс Кассандры. Современный взгляд на истерию. Jung Land. URL: http://www.jungland.ru/node/2889 (дата обращения. 01.03.2018).

сладострастной Леды, призвана подчеркнуть и смысл вечного стремления Леонардо через творческое постижение и воплощение духа в теле, как равно и тела в духе, познать суть бытия и Бога***: «Точно так же, как Птоломей описывал мир в своей Космографии, я описываю человеческое тело – эту маленькую вселенную – мир в мире»*** (II, 201). Для Леонардо человеческое тело обладало именно свойством «телесности», понимаемым им как некое пространство средоточения бытия и мира и человеческой экзистенции. Познание человеческой телесности в единстве двух ее составляющих – бездны плоти и бездны духа – было для него равнозначно познанию мира. В этом видел он единственный путь постижения замысла божественной предопределенности, ибо ***«в многообразии телесных строений прозревал он единый закон развития, единый связующий замысел природы»*** (II, 201). Для Леонардо его способность рисовать мыслилась как некое высшее предназначение прозревать внутреннюю суть сакральности человеческого, а значит и бытийного, духовного Абсолюта, заключенного в «телесности» реального мира. Стремление художника в равной степени запечатлеть через «телесность» рисунка внутреннее истинное «лицо» Христа и Антихриста, изобразить святость Марии и бесстыдство Кассандры есть единственный способ постичь Истину, заключенную в сочетании несочетаемого. И к пониманию сути подобного *concordia discors* он приходит именно накануне казни Кассандры: «И ты, человече, в этих рисунках созерцающий дивные создания природы, если считаешь преступным уничтожить мой труд, – подумай, насколько преступнее отнять у человека жизнь, подумай также, что телесное строение, кажущееся тебе таким совершенным, ничто в сравнении с душою, обитающей в этом строении, ибо она, чем бы ни была, есть все-таки нечто божественное. И, судя по тому, как неохотно расстается она с телом, плач и скорбь ее не без причины. Не мешай же ей обитать в созданном ею теле, сколько она сама пожелает, и пусть коварство твое или злоба не разрушают этой жизни, столь прекрасной, что воистину – кто ее не ценит, тот ее не стоит» (II, 220).

Исследуя психодинамику развития образа Кассандры в романе Мережковского (образ развернут автором в эволюционном плане и встречается на

протяжении романа несколько раз) вполне возможно проследить за развитием авторской концепции. Тайна, которую Кассандра по своему обещанию раскрыла Джованни перед смертью –

Небо – вверху, небо – внизу,

Звезды – вверху, звезды – внизу,

Все, что вверху, все и внизу,–

Если поймешь, благо тебе» (II, 223), –

на самом деле не определяет содержательное наполнение «нового религиозного сознания», а постулирует определенную модель мира, по сути соотносимую с учением Александрийских офитов, змеепоклонников о создании мира и человека, ранее поведанную Кассандрой все тому же Джованни. Логика данной модели, заключенной в систему все того же принципа «двоящихся мыслей» и структурно соотносимая со схемой «вертикального» мироздания, на самом деле представляет вновь модель «зеркальной плоскости», по которой движение и развитие осуществляется в призме отражения, например – небо вверху – небо внизу. Таким же образом в координатах зеркальности «двоящихся мыслей» распределяется и понятийная суть авторской концепции: Христос по сути есть отражение в призме зеркального познания Антихриста и наоборот. Исходя из этой логики Христос и Антихрист есть одно и то же, – Христос проистекает из Антихриста, подобно тому как Антихрист рожден из Христа. Ответа, что первично, нет. Возможно, поэтому и сам Мережковский запнулся в своем одномерном лабиринте и, пророчествуя о приходе Третьего, его не назвал. Причем и в трилогии Грядущий обозначен двояко, – то как Христос, то как Антихрист. Кассандра предсказывает грядущую эсхатологию «замкнутого» мира: «Надо всеми небесами есть Мрак безымянный, недвижный, нерождаемый, прекраснее всякого света. Отец Непознаваемый, Πατηφ αγνωσξ – Бездна и Молчание. Единородная дочь его, Премудрость Божия, отделившись от отца, познала бытие и омрачилась, и восскорбела. И сын ее скорби был Иальдаваоф, созидающий бог. Он захотел быть один и, отпав от матери, погрузился еще глубже, чем она, в бытие и создал мир плоти, искаженный образ мира духовного, и в нем человека…» (II, 208).

Начало этого мира есть его искажение, ведущее к концу, которое предсказано как возвращение в лоно: «И Ангел денницы, подобный звезде, мерцающей в утренних сумерках, ведет их (людей. – *примеч. Г.Г.*) сквозь жизнь и смерть, сквозь зло и добро, сквозь все проклятия и ужасы Иальдаваофова мира к Матери своей, Софии Премудрости, и через нее – в лоно Мрака безымянного, царящего над всеми небесами и безднами, недвижного, нерождаемого, который прекраснее всякого света, в лоно Отца Непознаваемого» (II, 209).

В представленной миромодели (по сути являющейся мифомоделью гностиков) ее символические характеристики развернуты вновь в точечной плоскости зеркального отражения «двоящихся мыслей» – мрак есть свет и наоборот. Однако четко определяются и гносеологические константы данного мира – это Отец Непознаваемый *(совпадающий с Мраком безымянным)*, София Премудрости *(Единородная дочь его)* и Сын ее скорби – Иальдаваоф *(созидающий Бог)*. Подчеркнутое родство данных Абсолютов призвано символически развернуть идею преемственности ***непознаваемого–познания–созидания***. Причем если познание (*Премудрость Божия*) есть «единокровная дочь» Непознанного, то созидание соотносится в «кровном родстве» только с познанием посредством бытия, а, следовательно, и человек, сотворенный «созидающим богом», есть следствие познания и бытия. Важно, что спасителем человека от «ига закона, страха зла и смерти» становится именно София: «Но Премудрость Божия, Освободительница, не покинула человека и, возлюбив, возлюбила его до конца, и послала ему Утешителя, Духа Познания…» (II, 208–209). Таким образом, возможность прихода грядущего Освободителя определяется через познание, соотносимого с любовью. Концептуальность для антропософии Мережковского категорий этического порядка «любовь», «вера», «скорбь», сопутствующих гносеологическому концепту «познание», подчеркивается не только посредством данного сказания, но и во включении целого ряда гностических сентенций (представленных в форме философских умозаключений) в сюжетную канву. Однако именно посредством включения образа пророчицы Кассандры (*соотносимой посредством параболической интерпретации сказания с Софией*

Премудрости), Мережковский, подчеркивая гносеологический характер пророчеств, концентрирует этические характеристики Грядущего в категорию «познание»: *«совершенная **вера** есть совершенное **знание**»* (II, 207), «***гностиками – знающими** называли себя великие учителя первых веков христианства, для которых совершенная **вера** и совершенное **знание** было одно и то же»* (II, 207); *«великая **скорбь** была «дочь великого **познания**»* (II, 202), *«лицо <…> полное бесконечною **скорбью** и горечью **познания**»* (I, 355); *«Он знал все и все любил, потому что великая **любовь** есть дочь великого **познания**»* (II, 45), *«Леонардо знал и любил – и **любовь** углубляла **познание**»* (II, 199), *«великая **любовь** к Богу проистекает из великого **познания**. Кто мало знает, тот мало любит»* (I, 465), *«одно без другого невозможно: совершенное **знание** и совершенная **любовь** – одно и то же»* (I, 466) (выделено нами. – *Г.Г.*).

На наш взгляд, все эти явные противоречия «двоящихся мыслей» имеют строгую функциональную роль – как бы снимается необходимость конкретизации психообраза Грядущего, – в концепции Мережковского он обозначен только как возможная идея – идея Веры и Любви, обретенной через скорбь тела и духа. Не случайно в романе идет сильная психологическая концентрация на сюжетных коллизиях, акцентирующих страдания духа и тела, своего апогея достигающие в описаниях пыток католиков во времена Великой Инквизиции, – в результате которых погибает и пророчица Кассандра. Однако наиболее ярко взаимосвязь всех данных категорий представлена в попытке Чезаре объяснить страдающему духом непонимания высшего замысла Джованни суть и смысл двойничества Христа, – образа-концепции, созданного Леонардо. Истинность истинного Христа определяется Чезаре по способности страдать, в полной мере проявленной в молитве во имя спасения человека. И скорбь познания заключена в понимании того, что спасение человека во имя любви к нему возможно только исходя из веры, которою не владеет человек, но имеет истинный Христос, познавший в человеке божественный замысел, ибо «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Все через Него начало быть, и без Него ничего не начало быть, что начало быть. И Слово стало плотию». Слышишь, – разум Бога

– Слово стало плотию. <…> Слышишь: любовь – от познания. “Великая любовь есть дочь великого познания”. Леонардо, один из людей, понял это слово Господа и воплотил его во Христе своем, который “любит все, потому что знает все”» (I, 583).

Созидание мира, заключенное для Леонардо в процессе его творчества, сопровождаемое вечной *«борьбой двух бездн»* (II, 219), становится для художника и способом и целью любви-познания одновременно. «Двойная модальность» (термин В. Курицына) этого мира подчеркнута не только на уровне системы «двоящихся мыслей» и «двойственности» психообразов ключевых героев романа, но и на уровне целого ряда архетипических метафор, выводящих на раскрытие содержания двух ключевых констант романа – «познание» и «двойственность». Доминантными в первом случае становятся архетипы **«древо»** (II, 39), **«книга»** (I, 317) и **«лестница»** (I, 195, 317), во втором случае – архетипические образы **«стены между двумя мирами»** (II, 257), **«двуликого Януса»** (I, 464), вариативно обыгранного как образ **«двух ликов Иоанна Предтечи Крылатого»** (II, 291), **«Двух Крестов»** (I, 471), **«двуликого Христа»** (II, 129, 314), (I, 591), **«двух ликов Господня»** (I, 591), **«двуликого Леонардо»** (I, 574), **«двуликой Матери Божьей»** (I, 314).

Важнейшую роль в смысловых концептах романа играет экфрастический портретно-иконический знак «два лика», семиотика которого связана с христологической модальностью «Христос – Антихрист». Кроме того, система обмена-замещения «телесного» и «духовного» развернута в призме «вхождения» реального в пространство «портретной» телесности в процессе классического мифологического «игрового» сюжетного артефакта (экфрасис-миф) – обмен души на тело. Возможно, именно этот «обмен» проливает свет на ту поразительную загадку портрета («религиозный экфрасис», связанный с христианской иконической традицией) Леонардо да Винчи «Джоконда», которую попытался раскрыть Д. Мережковский во второй части трилогии «Христос и Антихрист» в романе «Леонардо да Винчи»: «Это был портрет моны Лизы Джоконды. Он не открывал его с тех пор, как работал над ним в последний раз, в последнее свидание.

Теперь казалось ему, что он видит его впервые. И такую силу жизни почувствовал он в этом лице, что ему сделалось жутко перед собственным созданием. Вспомнил суеверные рассказы о волшебных портретах, которые, будучи проколоты иглою, причиняют смерть изображенному. Здесь, подумал, – наоборот: **у живой отнял он жизнь, чтобы дать ее мертвой** (выделено нами. – *Г.Г.*). <…> Только теперь – как будто смерть открыла ему глаза – понял он, что прелесть моны Лизы была все, чего искал он в природе с таким ненасытным любопытством, – понял, что тайна мира была тайной моны Лизы. <…> Или это была равнодушная улыбка всеведения, с которою мертвые смотрят на живых?» (I, 195–196).

Тайна портрета моны Лизы Джоконды связана не только с мистическими страхами язычества «перенести» душу человека в его изображение, но и с гностицизмом «двоящихся мыслей» Леонардо да Винчи, стремящегося постичь загадку совпадения света и тени, божественного и дьявольского в человеке. Однако в романе, несомненно, концептуальным является и иконический экфрасис, претекст которого соотносится с новозаветными библейскими смыслами, но интерпретируемыми Мережковским в системе своей утопической христологии. *Картина* Богородицы (именно так она дефинирована в тексте) сюжетно соотносится с иконографическим смысловым кодом, однако утрачивает важнейший принцип живописания икон: «На вилле Ваприо окончил Леонардо картину, которую начал много лет назад, еще во Флоренции. Матерь Божия, среди скал, в пещере, обнимая правою рукою младенца Иоанна Крестителя, осеняет левою – Сына, как будто желая соединить обоих – человека и Бога – в одной любви. Иоанн, сложив благоговейно руки, преклонил колено перед Иисусом, который благословляет его двуперстным знамением. По тому, как Спаситель-младенец, голый на голой земле, сидит, подогнув одну пухлую с ямочками ножку под другую, опираясь на толстую ручку, с растопыренными пальчиками, видно, что он еще не умеет ходить – только ползает. Но в лице Его – уже совершенная мудрость, которая есть в то же время и детская простота. <…> Только лицо Мадонны, полудетское-полудевичье, светится во мраке, как тонкий алебастр с огнем внутри. Царица Небесная является людям впервые в сокровенном сумраке, в подземной пещере,

быть может, убежище древнего Пана и нимф, у самого сердца природы, как тайна всех тайн, – Матерь Богочеловека в недрах Матери Земли. <…> …все, что ученый исследовал с “упрямою суровостью”, пытал и мерил с бесстрастною точностью, рассекал, как безжизненный труп, – художник вновь соединил в божественное целое, превратил в живую прелесть, в немую музыку, в таинственный гимн Пречистой Деве, Матери Сущего. <…> Он знал все и все любил, потому что великая любовь есть дочь великого познания» (I, 44–45).

Леонардо нарушает иконические принципы отказа от абстрактных символов и метафизического содержания, провозглашенные на пятом вселенском соборе в 692 году («*влажное солнце», «изглоданные скалы», «дно океана»* и т.д.), активно использует светотеневые характеристики *(«в пещере – глубокая тень, как под водой»* и т.д.), запрещенные в иконописи. Вербальное описание картины подчеркивает динамику и движение сюжета не только за счет «встраивания» иконических образов в живой природный пейзаж, структурирующий стихии неба, воды и земли, но и за счет живого движения взгляда, который по канонам иконического писания должен быть прямым, а мимика статичной: «Коленопреклоненный ангел, одной рукой поддерживая Господа, другой указывая на Предтечу, обращает к зрителю полное скорбным предчувствием лицо свое с нежной и странной улыбкой» (I, 44). Мережковский акцентирует метафизический образ Богоматери на картине (не иконе) Леонардо и за счет разрушения важнейшего знака-кода «небесность» в иконических пространствах – «Матерь Богочеловека в недрах Матери Земли» (I, 44).

Икона – это внеземной образ, он оторван от земной реальности, что призвано свидетельствовать о реалиях духовного мира. Два центральных экфрастических описания картин-портретов Богоматери и Джоконды актуализируют одну из важнейших антропологических установок писателя о том, что Бог и человек соединены в одной любви. Картины-иконы Леонардо в нарушение иконических живописных приемов и духовного содержания в образе Богоматери фиксируют символистское понимание Матери Божьей как «Нечаянной радости» (А. Блок),

Софии Премудрости Божьи (в новой христианской парадигме у младосимволистов «Прекрасная Дама»), Абсолюта любви, Высшего символа Познания.

Интересно, но именно развернутая в системе архетипических образов «лестницы», «библиотеки» и «книги» встреча летописца Джорджо Мерулы и будущего ученика Леонардо Джованни определяет поддержанный иконическим экфрасисом гнозис «божественного целого» в романе. Точкой отсчета в разворачивании данной концепции становится момент, когда Джованни «тихо вздохнул, вошел в дом консула Калималы и, по крутой лестнице с гнилыми, шаткими перилами, изъеденными червоточиной, поднялся в большую комнату, служившую библиотекой, где сидел, согнувшись за письменным поставцом, Джорджо Мерула, придворный летописец миланского герцога» (I, 316).

В данном случае архетипическое значение образа «лестница» по своим ключевым параметрам совпадает с семантическим полем «лестницы» в романе Брюсова «Огненный ангел» лишь в аспекте гносеологического «движения человека к божественному откровению, в котором обретается Истина». Характеристика данного образа призвана подчеркнуть сложность и опасность этого древнего пути познания, по которому человек пытается приблизиться к Богу. Очень важной составляющей «пути познания» становится «библиотека» как некий прообраз Вселенского знания, средоточия той истины, которая способна разрешить противоречие «двоящихся мыслей». Однако книга откровений, которую, как модель высшей истины, знамения открытия тайны, представляет Мерула Джованни, только подчеркивает знаковость «двойной модальности» в системе романных концептов, да и всей гносеологии Мережковского: «Когда Джованни входил в комнату, Мерула тщательно рассматривал истрепанную книгу, похожую на церковный требник или псалтырь. <…> И указал на страницу, покрытую тесными, остроугольными буквами церковного письма. Это были акафисты, молитвы, псалмы с громадными, неуклюжими нотами для пения.

Потом взял у него книгу, открыл на другом месте, поднял к свету, почти в уровень с его глазами, – и Джованни заметил, как там, где Мерула соскоблил церковные буквы, появились иные, почти неуловимые строки, бесцветные

отпечатки древнего письма, углубления в пергаменте – не буквы, а только призраки давно исчезнувших букв, бледные и нежные. <…> Ты теперь, Джованни, вот как эта книга. Видишь – сверху псалмы покаянные, а под ним гимн Афродите!» (I, 317–319).

Концептуальной составляющей архетипа «мировая книга» являются значения «мудрость мира» и «сокровенное знание». И оно, несомненно, задействовано в семантических структурах образа книги[350] у Мережковского. Однако общее семантическое поле гораздо более символически развернуто в сторону позиционирования ключевой гносеологической концепции (несколько отличающейся от онтологической модели «мировой книги», актуализированной во второй половине XX в.) Мережковского о приходе «нового религиозного сознания» посредством архетипических составляющих образа книги. Однако Мережковский вносит свои концептуальные коррективы в метафорическую семантику «книги». Подчеркивая структурно и идейно ее «двойную модальность», он тем самым обозначает «двойственность» мудрости мира. А поскольку понятие «высшая истина мира» является центральной архетипической идеей образа книги, то тем самым Мережковский выведенную систему антропологической (***Христос – Антихрист***), гносеологической (***вера – безверие***, в значении *знание*), религиозной (***язычество-христианство***) и онтологической (***рациональное знание – метафизическое познание***) оппозиций постулирует как концепт (смысл) бытия. Более того, в поисках основ мироустройства Мережковский по принципу традиционного мифического мировоззрения древних идет по пути символического сближения **Мирового древа,** *Древа жизни* и **Мировой книги,** *Книги жизни.* В этом случае метафорические составляющие («листья дерева» и «книжные письмена») данных моделей «онтологических универсалий» совпадают в значении божественных символов Жизни, или, по мнению современного мыслителя и метафизика Рене Генона, могут рассматриваться как **«трансцендентные письмена»**, которые есть «суть вечные сущности или божественные идеи <…> они

[350] Более детально образ «мировой книги» рассматривается в Главе 4 в разделе 4.2. В данном случае фиксируется момент становления концепции «книга – образ мира» в русском модернизме XX века.

же – и все творения, будучи вначале сгущены в божественном всеведении, затем божественным дыханием перенесены на нижние уровни, составили и сформировали, образовали проявленную вселенную»[351].

Именно в призме подобных «трансцендентных» смыслов бытия воспринимает Леонардо да Винчи природу в целом, и дерево в частности: «Когда деревья стали распускаться, Леонардо и Франческо, проводя целые дни в саду виллы или в соседних рощах, наблюдали воскресающую жизнь растений. Порой художник срисовывал какое-нибудь дерево или цветок, стараясь уловить, как в портрете, живое сходство – то особенное, единственное лицо его, которое уже никогда нигде не повторится.

Он объяснял Франческо, как по числу кругов в стволе разрубленного дерева узнавать, сколько ему лет, и по толщине каждого из этих кругов степень влажности соответственного года… <…> Ежели срезать сук или содрать кору, врачующая сила жизни стягивает к больному месту большее обилие питательной влаги, чем во все другие места, так что впоследствии на залеченной язве кора утолщается. <…> Все было для него живым: вселенная – одним великим телом, как тело человека – малою вселенною» (II, 38–40).

Леонардо «познает» в системе «мирового древа» смысл бытия, постигая в **«трансцендентных письменах»** природной Книги жизни сущность человека и мира. Древо для него в равной степени представляет модель человека и бытия одновременно. Соотнесенность их определяется смыслом божественной проявленности, образующей и «проявленную Вселенную». И если в романе символическая система Мировой книги предопределяет специфику ВЕРЫ (точнее «нового религиозного сознания»), разворачивающей **«духовность»** бытия, то метафорика Мирового древа символически связана с прообразами человека и мира, соотносимых с **«телесностью»** бытия.

Смысловая структура образов «книги» и «древа» в романе структурируется и в системе пространственных архетипических составляющих миромодели

---

[351] *Генон Р.* Символы священной науки. Традиционная символика и некоторые из ее всеобщих применений. URL: http://lib.rus.ec/b/120953/read (дата обращения: 12.06.2018).

«библиотека» (в которой была найдена книга) как прообраза духовного бытия и рощи или леса (по которому гулял Леонардо), соотносимых со сферой **со**кровенного **знания** и **со-знания** соответственно. Как писал Юнг, «лесная чаща, место темное и непроницаемое, – вместилище всего неведомого и таинственного… Лес – удачный синоним бессознательного»[352]. Лес представлен в теории Юнга именно как сфера личностного бессознательного, отражающего картину мира, в которой синтезированы константы всеобщих и частных представлений о мироустройстве. Как правило, модель «лес-мир» отражает хаотические представления о мире, о доминанте темных высших сил. Часто их олицетворением становится греческий бог лесов Пан (не случайно слово «паника» произошло от имени этого бога). Следуя данной логике, Мережковский напрямую связывает Леонардо с образом Пана: «…солнце сквозь полупрозрачные ветви озаряло белокурые волосы, длинную бороду и густые нависшие брови Леонардо, окружая голову его сиянием; лицо было спокойно и прекрасно; – в эти минуты походил он на древнего Пана, который прислушивается, как трава растет, как подземные родники лепечут, и таинственные силы жизни пробуждаются» (II, 40).

В системе «леса» Мережковского все работает на создание вертикальной «всеединой» модели бытия. Солнце знаменует начало небесного «верха», трава – жизненный «срединный» мир, подземные родники – «нижний» мир: «По представлениям древних, лес в самом деле открывал дорогу в нижние миры, но в нем же были врата в миры небесные. Подчас лес рассматривался как срединный мир, связующий все остальные, как своего рода портал во все остальные миры»[353]. «Лес» как семиотическое пространство соотносится одновременно с антропологическими и онтологическими установками: это одновременно маргинальное предмирье, выводящее к разным «иным» мирам и «множественность» деревьев, символизирующих человека и социум[354]. По определению Г. Гачева, «лес» семантизируется в соотнесении с национальной

---

[352] Цит. по: Древо как символ человека и его пути // Drunemeton. Священные рощи. URL: http://drunemeton.itersuum.ru/ (дата обращения. 07.07.2016).
[353] Там же.
[354] Там же.

картиной мира: например, «русский лес рождает идею вертикали и глубины, из которой он сам, будучи “шерстью земли”, и происходит»[355]. В. Пропп склонен рассматривать пространство «таинственного леса» в контексте сказочно-архетипической семантики: «Он дремучий, темный, таинственный, несколько условный, не вполне правдоподобный. <…> Чтобы здесь не заблудиться, необходимо строго придерживаться только тех представлений, которые связаны со сказкой. Тем теснее связь сказочного леса с тем лесом, который фигурирует в обрядах инициации. Обряд посвящения производился всегда именно в лесу. Это – постоянная, непременная черта его по всему миру. Там, где нет леса, детей уводят хотя бы в кустарник. Связь обряда посвящения с лесом настолько прочна и постоянна, что она верна и в обратном порядке. Всякое попадание героя в лес вызывает вопрос о связи данного сюжета с циклом явлений посвящения»[356].

Так, в романе Мережковского блуждание Леонардо по лесу сравнимо с погружением в древнее *бессознательное.* Леонардо впадает в особое измененное состояние сознание, в котором постигает прошлое и прозревает грядущее: «И порою чувствовал, что подходит к великому новому миру познания, который, может быть, откроется только грядущим векам» (II, 38–40). В лесу совершается инициация будущего Антихриста, несущего провиденциальный свет познания, в котором и есть спасение человечества.

Не случайно соотнесение Леонардо с Паном и по причине того, что в мифологии лес считался местом обитания богов, владеющих тайной мира. Древние народы именно в лесу устраивали свои святилища и проводили обряды инициации. Леонардо именно в пространстве леса подобно богу приобщает своего ученика к тайне бытия – символически с этим сюжетом связана идея инициации Франческо.

На наш взгляд, особую роль здесь сыграла и система философских теорий розенкрейцерства, которыми увлекались практически все русские символисты начала XX века. Природа в целом и «мировое древо» в частности воспринимались последователями этого учения как священная Книга жизни, символически

---

[355] Цит. по: Древо как символ человека и его пути // Drunemeton. Священные рощи. URL: http://drunemeton.itersuum.ru/ (дата обращения: 07.07.2016).
[356] *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. С. 40.

являющаяся моделью единой божественной «мировой книги», своего рода *Liber Mundi:* «Согласно классической формуле розенкрейцеров, выражающей сущность розенкрейцеровского посвящения, “человек, этот *Minitus Mundus* (Малый Мир), читая *Liber Mundi* (Книгу Живой Природы), познает самого Творца, Бога Всеединого, из его творения, тайны которого запечатлены в великой небесной *Liber Theos* (Книга Господа), земным отображением которой являются в свою очередь Библия и другие священные книги человечества”. Одним из оснований для такой позиции является текст самой Библии, где сказано буквально следующее: “Ибо невидимое Его, вечная сила Его и Божество, от создания мира чрез рассматривание творений видимы” [Рим. I. 20.]»[357].

Вариативно представлена подобная модель и в третьем романе трилогии «Антихрист (Петр и Алексей)». По логике триады Мережковского именно в этом романе должен был заключаться ответ на вопрос кто же такой Антихрист – Мессия будущего «нового религиозного сознания». Но именно этот роман представляется самым неясным в плане ответов.

Концептуально значимыми, на наш взгляд, здесь можно выделить также два пространственных образа, соотносимых с гносеологическими (образ библиотеки) и онтологическими (образ города) константами мироустройства. Образ Мировой книги представлен в романе в записях старика Докукина – функционально выполняющего роль очередного «пророка» в системе трилогии: «Это были две тоненькие засаленные тетрадки в четвертую долю, исписанные крупно и четко подьяческим почерком. Алексей начал читать их рассеянно, но потом все с большим и большим вниманием. Сперва шли выписки из святых отцов, пророков и Апокалипсиса об Антихристе, о кончине мира. Затем – воззвание к “архипастырям великой России и всей вселенной”, с мольбою простить его, Докукина, “дерзость и грубость… <…> Далее следовала, видимо, главная мысль Докукина: “Повелено человеку от Бога самовластну быть”.

И наконец – обличие государя Петра Алексеевича» (II, 320).

---

[357] Цит. по: Drunemeton. Священные рощи. URL: http://drunemeton.itersuum.ru/index.htm (дата обращения: 07.07.2016).

В данном случае очевиден религиозно-антропологический смысл представленного инварианта «Книги жизни» – фактически, в духе идей розенкрейцеров, утверждается онтологическая значимость «человека, этого *Minitus Mundus* (Малый Мир)», наделенного божественной силой властью творить Христов мир. Рассматривая записи Докукина как «молитву», Мережковский подчеркивает в них значение «прообраза священной книги» и тем самым выводит данную идею «самовластья человека» из частного плана в концептуальный план. В этом аспекте важную роль играет и вторая молитва бабы Алены, которая «была не то раскольница, не то православная; крестилась двуперстным сложением <…>, но ходила в православные церкви и у православных духовников исповедовалась» (II, 366).

Если молитва Докукина фиксирует апокалипсическую модель реального настоящего, то молитва Алены запечатлевает утопическую модель будущего, концентрирующую ключевую авторскую идею «нового религиозного сознания». Кроме того, символика образа Алены как божественной Мадонны или символистского прообраза Божественной Софии усиливает значение «истинности» именно этой молитвы. Важной представляется и ономастическая символика имени «Алена», *русского* национального инварианта имени древнегреческой богини «Елена» – подчеркнутое рассмотрение имени как единения двух вер, сознаний, традиций. Кроме того, в русской сказочной традиции архетипическое значение образа Аленушки соотносимо со значением «мудрая спасительница», «победительница сил Зла». Если молитва Докукина носит обвинительный характер (по отношению к царю Петру), то молитва Алены спасительная, призывающая к спасению: «Ее преследовала мысль: умолить Бога за царя Петра Алексеевича, чтобы он покаялся, вернулся к вере отцов своих, прекратил гонения на людей старого благочестия, чтобы и те, в свою очередь, соединились с православною церковью. Алена сочинила особую молитву, дабы различие вер соединено было, и хотела ту молитву объявить отцу духовному, но не посмела, «затем, что написано плохо» (II, 366).

Сокровенное в молитве Алены, сочетающей обращение к христианским святыням и языческим стихиям одновременно – *«Услышь святая соборная апостольская церковь, со всеми местными иконами и честными мелкими образами, со всеми апостольскими книгами… <…> О, молю и прекрасное солнце… <…> О, небо с облаками! … <…> О, синее море с великими реками…»* (II, 367) – становится откровением, постигаемым другим, очень важным, хотя и второстепенным, героем романа, учеником старца Корнелия Тихоном. Пробужденное молитвой сознание расширяется до мистического прозрения сути божественного мироздания. Тихон перестает быть только учеником, внимающим словам, но становится со-творцом, со-автором авторского замысла, обретая статус посвященного. Именно на данном уровне молитва рассматривается как «архетип слова», соотносясь в этом ключевом значении с образом «мировой книги». И «записи» Докукина, и молитва Алены являют собой не просто символ, а некую архетипическую матрицу «божественного слова», которым был сотворен мир, но в то же время и матрицу авторской концепции «нового религиозного сознания», в рамках которой программируется внутреннее содержание практически всех главных и второстепенных образов романа.

Возможно, именно в системе поэтики романов Мережковского лежит первоначало формирования концептуально значимого специфического типа героя **homo Faber** (человек Творец) и соответственно «книжной модели мира», актуализированных в русской модернистской и постмодернистской литературе XX века. В этой призме представляется важным рассмотрение в этой системе понятий образа царевича Алексея, сына Петра. Он никак не соотносится с типом *homo faber*, и подчеркивается это в нем в романе на уровне очень насыщенного «энтропийного» синтетического образа «хаотического» быта и «космического» бытия, развернутого в призме все той же модели «книжного мира»: «На рабочем столе, за которым он сидел, валялись в беспорядке заржавевшие и запыленные математические инструменты…; вороха бумаг и груды книг в таком же беспорядке: рукописные заметки ко всемирной Летописи Барония покрывала куча картузного табаку; на странице раскрытой, растерзанной, с оборванным корешком, Книги,

именуемой Геометрия или Землемерие радиксом и циркулем к научению мудролюбивых тщателей, лежал недоеденный соленый огурец; на оловянной тарелке – обглоданная кость и липкая от померанцевой настойки рюмка, в которой билась и жужжала муха» (II, 325).

Метафорическая модель мира представлена в данной картине в системе трех уровней – космологический, то есть **онтологический** уровень развернут в призме образа «книги» как символа высшего бытия или гармонии истории; хаотический, иначе – **бытийный**, образом «еды», точнее остатков, выражающих некую беспорядочность, незавершенность жизни царевича; **персонологический**, личностный – метафорой «муха в рюмке», соотносимой в первую очередь с образом «пленника» своего отца царевича Алексея. Онтология книги (*понимаемая в мифологизме как мифологический космогенез, то есть мир, рожденный из хаоса небытия*), резонирующая с хаосом быта и ИСС героя (*метафорически обозначенного в романе состоянием похмелья*), тем не менее, подчеркивает возможность, вероятность космологической гармонии. Мережковский подчеркивает две составляющие такой модели мира, в которой хаос и гармония взаимообусловлены – история (*Летописи Барония*) и геометрия (*Книги, именуемой Геометрия или Землемерие).*

На наш взгляд, подчеркнутая «геометричность» исторически заданной «петровской эпохой» модели мира, в которой Алексей живет в особой параллельной реальности, не пересекаясь не только со своим отцом Петром, но, в принципе, и со своим народом и страной, очень важна. Структура этого мира основана на параллельности непересекаемых «коллизий сознаний» быта и бытия, – человека и мира, истории и суетности, и главное Отца и Сына. Наиболее ярко можно выделить две бинарности: хронотопическую *(«идеальный град – город Петра»*) и образную *(«Отец-Сын»*).

Пространство «идеального града» обозначено исторически на уровне мифообразов – Китеж-града (II, 370), Афонского *Сада Пресвятой богородицы* (II, 388) и библиотечного «царства книг», в котором Тихон составлял опись. Причем пространство «идеального града» выполняет функцию многоплановую. С одной

стороны, для обозначения «идеального» пространства мира, в котором и есть ***«поистине царство земное»*** (II, 370), которое ***«никто не может найти, кроме тех, кого сам Бог управит в то благоутишное пристанище»*** (II, 370). Мережковский подчеркнуто выводит описание образа «идеального града» в пласт ассоциаций не с существующим в прошлом и описанным Китеж-градом, хотя именно он и упоминается, а с неким будущим утопическим «земным царством», в котором реализуются авторские идеи «второго пришествия» и «нового религиозного сознания». В связи с этим важной представляется функция антиномического соотнесения и противопоставления «идеального града» «Петрову граду» – божественного «земного царства» городу зверя-Антихриста: «Порою, в пасмурные утра, в дымке грязно-желтого тумана, чудилось ему, что весь этот город подымется вместе с туманом и разлетится как сон. В Китеж-граде то, что есть – невидимо, а здесь в Петербурге, наоборот, видимо то, чего нет; но оба города одинаково призрачны. И снова рождалось в нем жуткое чувство, которого он уже давно не испытывал – чувство конца. Но оно не разрешалось, как прежде, восторгом и ужасом, а давило тупо бесконечною тоскою» (II, 379).

Пространственное, пусть даже призрачное, соотнесение мифообраза Китеж-града, лежащего вне координат реального исторического времени, с пространством Петербурга, словно «отменяет» и историческое время реального «града Петра», и тем самым выводит интерпретационную оценку образа Петербурга в пласт символического подтекста «городских» мифообразов, по своей мифологической специфике соотносимых с утопическими или антиутопическими моделями бытия, наиболее распространенными из них являются «рай» и «ад». Если Китеж-град ассоциативно соотносится с моделью рая, что в тексте романа подчеркнуто упоминанием «Афонского сада Пресвятой Богородицы», то Петербург метафоризирует модель ада, что также подтверждено последующим введением «антипространства» Соловецкого острова как антитезы райского сада Пресвятой Богородицы. На наш взгляд, Мережковский посредством создания поэтики мифо-метафорической соотнесенности мирообраза «идеального града» и реального исторического города создает определенную схему художественного перевода

реального хронотопа в концептуальный вне привычной в таких случаях условно фантастической художественной парадигмы (*планы сна, фантастики, галлюцинации*). Как отмечают исследователи, «если реальное время и пространство определяет сосуществование и смену состояний реально существующих объектов и процессов, то концептуальное пространство и время представляет собой некоторую абстрактную хроногеометрическую модель, служащую для упорядочения идеализированных событий. Это фактически отражение реального пространства и времени на уровне понятий (концептов), имеющих одинаковый смысл для всех людей. Что же касается перцептуального пространства и времени <…> то оно есть условие сосуществования и смены человеческих ощущений и других психических актов субъекта»[358].

Реальное пространство-время романа определено исторической действительностью «петровской эпохи», и оно художественно трансформируется в концептуальное пространство-время на уровне концептов мирообраза Петербурга как аналога всей России – ***«бытие-Петр-Антихрист»***. Переводим, основываясь на теории Канта, считавшего время и пространство как априорные формы чувственного созерцания, эти концепты в систему априорных форм чувственного восприятии и получаем некое общее «апокалипсическое» ощущение приближающегося конца мира и приближения Антихриста, ощущение, доказанное текстовым объединением образа Петра, образа его города и образа смерти, причем важно – отца Тихона, что значимо идеей разрушения в «петровом граде» связи «отец-сын», носящей в концепции автора глубокий религиозно-философский смысл. Именно в сознании Тихона возникает перцептуальное[359] пространство и время, не совпадающее ни с реальным хронотопом исторической действительности, ни с концептуальным хронотопом романа, в рамках которого и формируется (*естественно на уровне ощущений*) пространственно-временная «иллюзорная» модель образа Петра.

---

[358] *Зобов Р.А., Мостепаненко А.М.* О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. С. 11.

[359] Впервые дифференциация концептуального и перцептуального пространства-времени в призме истории философии была теоретизирована в работах Б. Рассела.

Предощущение сокрытого (подчеркнуто характерологической символикой *«тумана»*) в «призрачном» пространстве Петербурга окончательного конца мира соотносится в сознании Тихона с образом основателя Петербурга, мыслимого в романе как «царство зверя», образом Петра: «И точно так же, как и в Москве, на Красной площади, у Лобного места, где торчавшая на коле мертвая голова отца его смотрела пустыми глазницами прямо в глаза этому самому человеку, – Тихон тотчас узнал его: это был Петр. Страшное лицо как будто сразу объяснило ему страшный город: на них обоих была одна печать» (II, 370) – вполне очевидно «печать Антихриста».

В перцептуальном пространстве сознания Тихона модельное отображение города как «царства зверя» осуществляется на уровне не исторического образа Петра, а его рецептивной модели (*в восприятии Тихона* ***Петр*** *и есть* ***Антихрист***). Так что искажение исторической правды образа Петра не есть ошибка Мережковского, а определенная художественная задача – попытка вывести образно-символические «концепты» (*как критерии концептуального хронотопа*) Антихриста в призме реальной исторической фигуры. Если в реальном времени Петр – это историческая фигура русского царя определенной эпохи, а в концептуальном – некий герой, репрезентирующий авторскую модель Антихриста, то в перцептуальном пространстве-времени, совпадающем с пространством-временем чувственного созерцания ряда героев романа, и в особенности Тихона, Петр есть многомерная модель синтетического плана. Сконструирована она на уровне художественного совпадения ряда концептов – **«Петр», «Антихрист», «Петербург»** (*как символ петровской России*). Критика отмечает, что «художественный образ <…> может быть реализован только в рамках перцептуального пространства и времени (лучше сказать, перцептуального пространства-времени) субъекта, создающего или воспринимающего художественное произведение. Надо отметить, что в перцептуальном пространстве-времени индивидуума локализуются не только ощущения и восприятия, но также и представления, фантазии, настроения, включая образы сновидений, несущие, однако, вполне определенную символическую нагрузку.

Художественный образ часто связан с изображением внешней реальности лишь опосредованно»[360].

Художественный образ Петра, реализованный в романе в системе перцептуального пространства-времени «чувственного созерцания» Тихона, несомненно, отличается от его реально-исторических характеристик в сторону акцентации его «антихристовой» сущности. Петр в романе представлен как жестокий правитель, на костях и крови собственного народа строящий свою империю. Именно эта характерологическая доминанта подчеркнута не только в фабульно-событийном аспекте, но, в первую очередь, в перцептуальном. Например, в «Дневнике фрейлины Арнгейм» представлен, в призме ее «ощущений и восприятия, но также и представления, фантазии, настроения, включая образы сновидений» (как условий перцептуального пространства-времени), именно такой, художественно заданный авторской концепцией, образ царя Петра, развернутый как и в рецепции Тихона, в системе символических отождествлений с Петербургом: «Подумаешь настоящий город. Но тут же рядом – бедные лачужки, крытые дерном и берестою; Дальше топь да лес, где еще водятся олени да волки. <…> Все светло-светло, ослепительно и бледно, и грустно. Как будто нарисованное, или нарочно сделанное. Кажется, спишь и видишь небывалый город во сне. <…> У царя страсть к прямым линиям. Все прямое правильное кажется ему прекрасным. Если бы возможно было, он построил бы весь город по линейке и циркулю. <…> При этой Сизифовой работе две трети несчастных погибло <…> Сооружение одной лишь крепости на острове Веселом – Lust-Eiland (хорошо название!) стоило жизни сотне тысяч переселенцев, которых сгоняли сюда силою, как скот, со всех концов России. Воистину, этот противоестественный город, страшный Парадиз[361], как называет его царь, основан на костях человеческих!» (II, 397–398).

Оксюморонный образ Петербурга, как «рая на костях человеческих», в романе Мережковского как нельзя лучше выражает тот особый художественный образ Петра, который лежит в перцептуально заданном подтексте романа. За счет

---

[360] *Зобов Р.А., Мостепаненко А.М.* О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. С. 15.
[361] Парадиз (paradisus – лат.) – рай.

этого образы Петра и Петербурга довольно противоречивы внутренне, при кажущейся внешней односторонности (жестокий тиран и деспот – город смерти). С одной стороны, Петербург представлен как реальная модель для конструирования «идеального» пространства, пусть даже утопического в своей основе, новой России, и Петр в этом случае выступает в роли Homo faber (Человека творца), а с другой, образ Петербурга развернут как некий художественный миф о «царстве зверя», обреченного антирая (***«Враги царя предсказывают, что когда-нибудь весь город провалится»*** – II, 397), и тогда Петр однозначно выступает в роли Антихриста.

Подобная односторонняя трактовка образа Петра, возможно, оправдана художественными задачами Мережковского, но не может быть приемлема в качестве гаранта исторической правды. Говоря о роли царя Петра I, Даниил Андреев в «Розе мира» (глава *«Родомысл Петр и демоническое искажение его миссии»*) подчеркивает важность учета всей суммы противоречий в оценке его роли в истории развития России: «Среди загадок, заданных XVII веком исторической мысли, не последнее место занимает странный факт рождения именно в царской семье, именно в качестве царского сына такого человека, который по своим духовным масштабам, дарованиям, уму, характеру и даже физическому темпераменту в точности соответствовал идеальному образу государственного деятеля, какого требовали тогда Россия, ее метакультура, ее миссия, ее судьба. <…> Невероятные задачи царствования потребуют от него неслыханных, чудовищных, почти неосуществимых форм поведения. <…> Жругр заботливо потрудился над тем, чтобы внедрить в Родомысла свою тираническую тенденцию. <…> Из этих качеств проистекли те промахи государственной мысли, которые привели Петра к деяниям, с точки зрения метаистории – а, пожалуй, также и истории – ошибочным и вредным: к неоправданной ничем жестокости в отношении бояр, стрельцов, раскольников, собственного сына, а главное – собственного народа…»[362].

---

[362] *Андреев Д.* Роза мира. М.: Эксмо, 2007. С. 432–437.

Даниил Андреев, подчеркивая предначертанность исторической миссии Петра, видя в нем родомысла[363], оправдывает его деспотизм неким фатумным демоническим началом, которое есть проявление не личностных «природных» качеств, а неких мистических антисил извне – сил Абсолюта зла (Жругр). Создание Петербургской империи Петром определяется философом как метаисторическая миссия сотворения нового «мирового пространства».

Петербург в романе Мережковского, во всей сумме своих противоречивых характеристик, представлен как символический атрибут своего Создателя – Антихриста, сотворившего свое «царство зверя», но в то же время град Петров воспринимается как несколько «идеальное» пространство, параллельное исторической реальности, но не историческим пространственно-временным реалиям, и репрезентирующее концепцию авторской космогонии. Такая своеобразная, исторически заданная, но исторически не «правдивая» – авторская концепция мира разворачивается в романе еще и в контексте синтетической модели «всемирной библиотеки», в которой в полной мере происходит слияние концептуального и перцептуального хронотопов, но теперь уже в призме «ощущений и восприятия, но также и представления, фантазии, настроения, включая образы сновидений» другого героя – Тихона.

Именно в библиотеке, в которой, в космически заданном сутью хаотического мира беспорядке (как символической антитезы геометрически «гармоничному» Петербургу), собраны были самые разные книги, Тихон начал постигать смысл религии, истории и бытия: «В Сухаревой башне у генерала Якова Вилимовича Брюса была обширная библиотека и “кабинет математических, механических и других инструментов, также натуралий – зверей, инсект, кореньев, всяких руд и минералов, антиквитетов, древних монет, медалей, резных камней, личин и вообще как иностранных, так и внутренних куриезностей”. Брюс поручил пастору Глюку составить ведомость, или опись, всем предметам и книгам. Тихон помогал ему и целые дни проводил в библиотеке» (II, 375).

---

[363] Там же. С. 793. («Родомыслы – исторические деятели, оказавшие могучее и благотворное влияние на судьбы народа или государства в своей деятельности инспирацией народовольствующих иерархий».)

Погружение Тихона в пространство библиотеки, символически знаменующей хронотоп всебытия, приближает его к постижению некоего психоделического опыта, приводящего к потере ощущения геометрического отсчета пространства и времени, когда все сливается в целостное сознание, преодолевающее «коллизию сознаний» в принципе, вне всяких уровней. Случившийся с Тихоном припадок падучей означил его погружение в такое измененное состояние сознания, когда пророческое видение ***«соединялось для него с точнейшими выводами знания»*** (II, 378). Тихон, составляющий опись книг, символически представляет образ миротворца, пытающегося систематизировать «ячейки» мира и тем самым обуздать хаос бытия и привести его к гармонии – основная задача художника-символиста. Так, Тихон в своем «миротворчестве» конструирует особый мир, параллельный исторической реальности. Структура этого мира основана на *целостности сознаний* – личностном, бытийном и культурологическом – достигаемой в призме персонологического ИСС (Тихон не случайно страдал эпилепсией) и символизирующей **гармонию,** в то время как реальный мир структурируется по принципу *«коллизии сознаний»,* символизирующей **хаос.**

Феномен поведения человека в замкнутом пространстве библиотеки как прамодели мироздания – сюжет очень важный для литературного сознания XX века. С ним связана попытка расширить гносеологические функции сознания человека и вывести его в одну онтологическую плоскость с сознанием мира, символически воплощенном в пространстве «памяти культуры» библиотеки. Мережковский тем самым подчеркивает историческую закономерность присутствия прошлого в настоящем как условия бытийной гармонизации бытового и личностного хаоса настоящего. Интересно, но в романе Джойса «Улисс» (1922), написанном практически через два десятка лет после романа Мережковского (первое издание – 1904 г.), модель библиотеки в принципах структуризации во многом напоминает библиотеку Брюса (II, 375), но с акцентированием концепции «зеркальной памяти», концептуализирующей идею пространственно-временной взаимообратимости прошлого и настоящего: «Какое последнее зрительное

впечатление сообщилось ему посредством зеркала? Оптическое отражение некоторого числа беспорядочно расположенных книг, перевернутых, идущих не по алфавиту, поблескивающих буквами заглавий на двух полках напротив зеркала. Составьте каталог этих книг.

«Дублинский Адрес-календарь Тома». 1886. <…>[364]

«Тайная история двора Карла II» (красный переплет с тиснением).

«Справочник для детей» (синий переплет). <…>

«Философия Талмуда» (брошюра). <…>

Хозьер, «История русско-турецкой войны» (коричневый переплет, 2 тома, с ярлычком Гарнизонной библиотеки, Губернаторская площадь, Гибралтар, на обороте обложки). < … >

«Неизвестная жизнь Христа» (черный картон). <…>

«Краткое, но ясное изложение основ геометрии»…»[365]

Библиотека Джойса представляет собой проекцию модели, структурообразующими элементами которой становятся зафиксированные названиями книг бытийные универсалии: *культура* с ее иерархическими составляющими – литература, история, философия; *история* с ее предметными локусами – мира, стран, личностей; *религия* в ее развитии и т. д.

Особое конечное место в этом хаотическом порядке занимает, на наш взгляд, как и в «описи» мира Мережковского, геометрия, причем символически многоплановая – «”Краткое, но ясное изложение основ геометрии”, сочиненное по-французски Ф. Игнат. Пардисом и на английский переложенное Джоном Харрисом, доктором богословия. Лондон, отпечатано в словолитне Бишопсхед, попечением Р. Нэплока, MDCCXI, с посвящением его досточтимому другу Чарльзу Коксу, эсквайру, члену парламента от града Саутворк, и с надписью от руки на титульном листе, свидетельствующей, что книга сия есть имение Майкла Галлахера, датированной майя 10 дня 1822 года и выражающей надежду, что в

---

[364] Далее в тексте следует перечисление практически двух десятков самых разнородных книг – мы приводим текст в сокращении.

[365] *Джойс Д.* Улисс: Роман. М.: Эксмо, 2008. С .664–665. (В дальнейшем цитируется данное издание с указанием в тексте в круглых скобках страниц.)

случае утери или пропажи книги всякий, нашедший оную, не замедлит ее доставить Галлахеру Майклу, плотнику, Дьюфери Гейт, Эннискорти, графство Уиклоу, прекраснейшее место на свете» (665).

Конструируя символическую систему мироздания, Джойс в ее основу кладет принцип оптического отражения, подчеркивая бытийную гармоничность, противопоставленную бытовому хаосу, концептуальным подчеркиванием геометрической упорядоченности в процессе дискурсивного описания библиотеки как пространства реализации универсального идеала: «Какие размышления занимали его в процессе обратного переворачивания перевернутых книг?

Необходимость порядка, все на месте и для всего свое место; недостаточно бережное отношение женщин к литературе; неуместность яблока, втиснутого в бокал, и зонтика, сунутого в стульчак; ненадежность сокрытия какого-либо тайного документа за или под книгой или между ее страницами» (665).

Джойс выстраивает геометрически заданную оптическим отражением эквивалентность гармонии зеркального отраженного порядка и реального хаоса, который под действием «обратного переворачивания перевернутых книг» имеет шанс обрести не только геометрический порядок, но и духовную, субстанциональную, гармонию. Это один из вариантов, предложенный Джойсом, одержать победу над Хаосом посредством создания особой дискурсивной геометрии «памяти культуры», способной посредством «диалогизирования» (одного из принципов взаимоотношений между «отражениями» в системе оптического зеркала) гармонизировать новыми смыслами хаосогенное состояние мира. Подобное «диалогизированное» преобразование хаоса в гармонию происходит в системе Джойса за счет художественного создания особого гомотетического[366] пространства, о котором как бы вскользь упоминает: *«Какие*

[366] Гомоте́тия – (от греч. homo's –равный, одинаковый, взаимный, общий… и theto's – расположенный) иначе преобразование подобия, т.е. преобразование плоскости или пространства или мат. расположение подобных между собой фигур, при котором прямые соединяющие соответствующие друг другу точки фигур пересекаются в одной и той же точке и т. д. (см. подробнее: Словарь иностранных слов / 16-е изд., испр. М.: Русский язык, 1998. С. 141).

гомотетические предметы, помимо подсвечника, имелись на каминной полке?» (663).

Кроме того, комментаторы романа соотносят и книги в «библиотеке» Джойса и «символически» героя романа именно с этой системой отражения: «*Гомотетические предметы – каждый из ниже называемых предметов гомотетичен своему отражению в трюмо»*[367].

Джойс как бы трансформирует сам принцип зеркального отражения, в котором предметы или сам герой или книги как символ мироздания, отражаются не в тождественное, то есть совпадающее, а в преобразованное, сохраняющее в себе одни свойства оригинала и меняющие другие, как сын в отце, о связи которых Джойс вполне целенаправленно говорит: «Какое сложное и асимметричное отражение в зеркале привлекло затем его внимание?

Отражение одинокого (самосоотносительно) изменчивого (иносоотносительно) мужчины.

Почему одинокого (самосоотносительно)?

Никаких сестер и братьев, он совсем один,

Но отец того мужчины – его деда сын.

Почему изменчивого (иносоотносительно)?

От младенчества до зрелости он был похож на свою родительницу. От зрелости до старости все более становился похож на своего родителя» (663–664).

Таким образом, Джойс соотносит (*в системе самосоотносительных и иносоотносительных взаимоотношений*) в гомотетическом пространстве не только предметный мир, мир культуры, но и персонологическую систему рода человеческого – сын есть преобразованное подобие отца, то есть своеобразное символическое «обратное переворачивание перевернутых книг» на уровне субъектных структур бытия. Это «преобразованное подобие» значимо своей возможностью преобразования Хаоса в Гармонию. Писатель настаивает на необходимости не преобразования, а со-творения новой Гармонии мира.

---

[367] *Хоружий С.* Комментарий // Джойс Д. Улисс: Роман. М.: Эксмо, 2008. С. 914.

Мережковский акцентирует концептуальность миромодели «библиотека». Очевидно это в споре Брюса и Глюка о возможностях соединения науки и веры, о *«подробностях ньютонова Апокалипсиса»* (II, 377), пророчествующего конец хаоса (*кончина мира*) и наступление нового мира, то есть новой гармонии (*второе пришествие*), по сути презентирующего один из вариантов концепции «второго пришествия» самого Мережковского: «Как мотылек, летящий на огонь, комета упадет на солнце, – воскликнул Глюк, – и от этого падения солнечный жар возрастет до того, что все на земле истребится огнем! В Писании сказано: небеса с шумом прийдут, стихии же, разгоревшись, разрушатся, земля и все дела на ней сгорят. Тогда исполнятся оба пророчества – того, кто верил, и того, кто знал» (II, 377).

Так в романе обозначен герменевтический круг понимания не только смысла мира, но и самой концепции Мережковского – знание и вера. Для Мережковского отношения «отец – сын» в третьем романе трилогии концептуально важны именно в силу невозможности преобразования Хаоса в Гармонию без некоего синтетизма знания и веры. Нарушенная симметрия их гомотетического отражения в сознании Петра, верившего и поклонявшегося только знаниям, потребовала от Мережковского создания иного уровня взаимопересечений отца и сына – религиозно-гносеологических. Именно катарсическая необходимость принять решение о помиловании или убийстве сына заставила отца-палача обратиться к вере, к попытке познать ее смысл: «Стал на колени и начал молиться. Икона была такая привычная, что он уже почти не видел ее, и сам того не сознавая, всегда обращался с молитвой к Отцу, а не к Сыну – не к Богу, умирающему, изливающему кровь Свою на Голгофу, а к Богу живому, крепкому и сильному во брани, Воителю грозному, Победодавцу праведному… <…> Но теперь, когда поднял взор на икону и хотел, как всегда, обратиться с молитвою мимо Сына к Отцу, – не мог. Как будто в первый раз увидел скорбный Лик в терновом венце, и Лик этот ожил и заглянул ему в душу кротким взором; как будто в первый раз понял то, о чем слышал с детства и чего никогда не понимал: что значит – Сын и Отец» (II, 617).

Для Петра на самом деле именно вопрос о вере есть вопрос о России, о ее пути. Мережковский разворачивает две призмы предательства Отцом Сына – библейское и историческое, и в их призме принципиально трансформирует концепцию предательства-убийства Петром царевича Алексея – разворачивает его как искупительную жертву отца во имя России. Причем библейский сюжет принесения Авраамом сына своего в жертву во имя Бога становится отправляющей точкой в системе череды предательств в понимании Мережковского – «жертва во имя Бога», «жертва во имя Людей», «Жертва во имя России». Интересно, ни сын Авраама не противостоял отцу, ни сам Иисус Христос не бунтовал против своей жертвеннической миссии, покорно принося свою жизнь добровольно в жертву, исполняя отцову волю. И только сын Петра, при всей своей кажущейся трусости, при своем страхе пред отцом, не захотел быть жертвой – и он предал отца и взбунтовался против него. Мережковский дает новую версию – предательство отца как следствие предательства сына. И тогда жертва отца становится равной жертве сына. Мережковский не дает однозначного ответа – оправданы ли все эти жертвы, но именно этот вопрос становится для Петра катарсическим: «Это лишь земной прообраз еще более страшной жертвы небесной. Бог так возлюбил мир, что не пожалел для него Сына Своего, Единственного своего, и вечно изливаемою Кровью Агнца, Кровью Сына Отчий гнев утоляется.

Тут почувствовал он какую-то самую близкую, самую нужную тайну, но такую страшную, что не смел думать о ней. Мысль его изнемогала, как в безумии. Хочет или не хочет Бог, чтоб он казнил сына? Простится или взыщется на нем эта кровь? И что, если не только – на нем, но и на детях его и внуках, и правнуках – на всей России? <…> – Да падет сия кровь на меня, на меня одного! Казни меня. Боже, – помилуй Россию!» (II, 617).

На метафорическом уровне Мережковский моделирует в романе библейский уровень взаимоотношений «Отец – Сын». Ведь подобно тому как Бог и Иисус возлюбили человечество и пожертвовали во имя него самым дорогим – сыном единородным в первом случае и жизнью земной во втором, так и Петр и Алексей любили Россию и пожертвовали так же – один сына, другой жизнь. И именно

смерть сына привела Петра к пониманию и принятию Бога и его воли*:* «И в неподвижном лице Петра что-то задрожало, задвигалось, как будто открывалось с медленным, страшным усилием – наконец, открылось – и мертвое лицо ожило, просветлело, точно озаренное светом от лица усопшего.

Петр склонился к сыну и прижал губы к холодным губам его. Потом поднял глаза к небу – все увидели, что он плачет – перекрестился и сказал:

– Буди воля Господня во всем.

Он теперь знал, что сын оправдает его перед Вечным Судом и там объяснит ему то, чего не мог понять он здесь: что значит – Сын и Отец?» (II, 720).

Царевич Алексей, в интерпретации Мережковского, пошел на предательство отца во имя любви к России в первую очередь, пусть даже не совсем понимая бессмысленность своей жертвы: «Царевич едва удерживал слезы. Никогда еще, казалось, он так не любил Россию, как теперь. Но он любил ее новою всемирною любовью, вместе с Европою; любил чужую землю, как свою. И любовь к родной и любовь к чужой земле сливались, как эти две песни, в одну» (II, 541).

Именно на уровне подтекста оппозиции отца и сына решается противопоставление двух вариантов модели будущего России. Причем в обоих инвариантах моделирование осуществляется на синтезе Европы и России, но при резкой дифференциации внутренней идеологической сути этого синтеза: «Так оба они, и беглый навигатор, и беглый царевич, смутно чувствовали, что та Европа, которую вводил Петр в Россию – цифирь, навигация, фортификация – еще не вся Европа и даже не самое главное в ней; что у настоящей Европы есть высшая правда, которой царь не знает. А без этой правды, со всеми науками – вместо старого московского варварства, будет лишь новое петербургское хамство. Не обращался ли к ней, к этой вольности благой, и сам царевич, призывая Европу рассудить его с отцом?» (II, 548).

Тоска Алексея по свободе личной стала основой понимания необходимости исторической свободы для России – свободы, обретенной Европой и задавленной Петром в России. Именно в обретении Россией этой свободы видит Алексей путь

России как ***«прообраза еще неизвестного, грядущего соединения России с Европой»*** (II, 548).

Возможно, именно в этом единении, составляющем основу историософии Мережковского, и видится ему спасительное будущее России и христианства. К концу третьего романа трилогии писатель выводит ключевую концепцию своей развернутой историософской системы «нового религиозного сознания» – «В первом царстве – Отца, Ветхом Завете, открылась власть Божия как истина; во втором царстве – Сына, Новом Завете, открывается истина как любовь; в третьем и последнем царстве – Духа, в Грядущем завете, откроется любовь как свобода»[368].

«Власть Божья как истина», «истина как любовь», «любовь как свобода» – таков путь преодоления Антихриста и обретения нового Христа в себе для героев трилогии. Метафорически все ключевые фигуры – Юлиан Отступник, Леонардо да Винчи, Петр и сын его Алексей – являются воплощением «власти», «истины», «любви» и «свободы» на уровне двух, прямо противоположных, координат и их этических составляющих в системе «божественного – сатанинского» и «земного – небесного». Мережковский пытался найти новые варианты синтеза двух начал на уровне интерференции двух мифообразов Христа и Антихриста, – интерференции, в результате которой образовалась бы новая субстанция божественного (спасительного и освободительного) Абсолюта, преодолевающего неизбежные противоречия и ведущего к сотворению «нового мира», мыслимого писателем как «вечная, вселенская Церковь Грядущего Господа, Церкви св. Софии, Премудрости Божией, Церкви Троицы нераздельной и неслиянной, – царства не только Отца и Сына, но Отца, Сына и Духа Св.»[369].

Несомненно, система «отец-сын» знаковая для русской литературы и неизменно восходит к двум символическим составляющим – религиозно-мифологической (**Бог-Отец** и **Христос-Сын**) и синкретической идее преемственности поколений или родовой кармической связи, суть которой и составляет высшая духовность – царство Духа Святого.

---

[368] *Мережковский Д.С.* Грядущий Хам // Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С.362.
[369] Там же. С. 377.

Таким образом, вполне очевидно, что концепция человека и бытия в творчестве Мережковского носит четко выраженный религиозно-гносеологический характер. Причем, если в модели человека и бытия у Андреева концептуальный акцент ставится на проблеме познания человека и его внутренней природы, у Мережковского на проблеме религиозно-гносеологической составляющей человека, его мира и сознания, что соотносится с концепцией «нового религиозного сознания» бытия в целом. Беллетристическая форма исторического романа, присущая трилогии «Христос и Антихрист», которую Мережковский писал десять лет (1895–1905), позволила писателю вывести пласт философских мировоззренческих идей в систему иного, нежели «историческая правда», интертекстуального поля. Это не только расширяет систему герменевтических трактовок, но и в новом художественном пространстве декодирует «закрепленную» историей схему развития человека и мира, давая возможность не только по-иному осмыслить прошлое, открывая новые смыслы, но и создавая на почве исторического прошлого модель будущего, утопического в своей основе и тем самым противопоставленного апокалипсическим предчувствиям самого писателя. Условием реальности будущей модели «нового религиозного царства» Мережковский видел в синтезе сознания или духа, который осуществим в поле сознания русской интеллигенции («живого духа России»), «живой души России» Церкви и «живой плоти России» Народа (в этой системе вновь проявила себя склонность писателя к триадичным концепциям). Однако ответа на вопрос – как осуществить подобный синтез – Мережковский не давал не только в своих романах, но и в философских статьях. Это усиливало ощущение утопической несостоятельности созданной писателем модели будущего «духовного возрождения» мира. Эта идея в той или иной мере проявила себя и в последующих работах Мережковского: в его раннем эмигрантском труде 1921 года «Царство Антихриста», «Тайна Трех: Египет и Вавилон» (1925), «Рождение богов. Тутанхамон на Крите» (1925), «Мессия» (1928), «Иисус Неизвестный» (1932), «Жанна Д’Арк и Третье Царство Духа» (1938) и другие.

Несомненно, что все центральные герои произведений Мережковского, соотносимые с его ключевым антропософским субъектным претекстом «Антихрист», представляют собой вариант сверхчеловека. Для писателя система внутренних «сверхчеловеческих» составляющих его героев всегда бинарна, построена на полилогической антитезе, ключевыми концептами которой являются категории «сострадание» и «жестокость» (или «милосердие / бездушие»). Он пытается рассмотреть их соединение как феномен concordia discors (*согласие противоречий*), анализируя различные формы проявленности в одном человеке – человеке, претендующим стать Спасителем хаосмогенного мира. Тот, кто способен не склониться только в одну сторону, а соединить в себе антиномичные характеристики, выдержать испытание concordia discors, не стать чистой жертвой или полным воплощением зла, и есть Анти-Христ (в значении «не Христос»), то есть Сверхчеловек, возможный грядущий Мессия.

Написанная в 1888 и изданная в 1895 г. работа Ф. Ницше «Антихрист» во многом *формально* соотносится с позицией Мережковского. Но Ницше отрицает сострадание, одну из важнейших христианских добродетелей, как черту сильной личности. Его сверхчеловек не является носителем этого «порока». Сила сверхчеловека в его преодолении.

Ницше девальвирует концептуальные христианские ценности (*не случайно книга изначально называлась «Переоценки всех ценностей»*) и создает особый психологический тип «антагонист Иисуса», который и мыслится им как сверхчеловек: «Что хорошо? – Все, что повышает в человеке чувство власти, волю к власти, самую власть. Что дурно? – Все, что происходит из слабости. Что есть счастье? – Чувство *растущей* власти, чувство преодолеваемого противодействия. <…> Слабые и неудачники должны погибнуть: первое положение *нашей* любви к человеку. И им должно еще помочь в этом. <…> Моя проблема не в том, как завершает собою человечество последовательный ряд сменяющихся существ (человек – это *конец),* но какой тип человека следует *взрастить,* какой тип *желателен*, как более ценный, более достойный жизни, будущности. <…> Совсем в ином смысле, в единичных случаях на различных территориях земного шара и

среди различных культур, удается проявление того, что фактически представляет собою *высший тип*, что по отношению к целому человечеству представляет род сверхчеловека»[370].

Содержательная антитеза позиции Ницше по отношению к антропософии Мережковского очевидна: *анти-Христ* Мережковского – сверхчеловек, выполняющий мессианскую задачу Христа-Спасителя, *анти-Христ* Ницше – сверхчеловек в силу противостояния заповедям Иисуса. Так, Ницше пишет: «Не следует украшать и выряжать христианство: оно объявило *смертельную войну* этому *высшему* типу человека, оно отреклось от всех основных инстинктов этого типа; из этих инстинктов оно выцедило понятие зла, злого человека: сильный человек сделался негодным человеком, “отверженцем”.

Христианство взяло сторону всех слабых, униженных, неудачников, оно создало идеал из *противоречия* инстинктов поддержания сильной жизни; оно внесло порчу в самый разум духовно-сильных натур, так как оно научило их чувствовать высшие духовные ценности как греховные, ведущие к заблуждению, как *искушения*»[371].

Мережковский же понимает христианство как высшую истину, свет мира. Он страдает от понимания того, что христианство «обмелело» и потому жаждет прихода нового Мессии[372], способного спасти не только человека-христианина, но

---

[370] *Ницше Ф.* Антихрист. Ecce Homo. Сумерки идолов. М.: АСТ, 2020. С. 8–9.
[371] Там же. С. 9–10.
[372] На наш взгляд, ближе к концу XX века в романе-размышлении о четырех казнях Господних Ф. Горенштейна «Псалом» (1975) предпринята сложнейшая попытка совместить позиции Ницше и Мережковского и вписать их в контекст метафизического понимания христианства в соотнесении с «бесчеловечными» идеологиями XX «дегуманизированного» века – сталинизмом, фашизмом, антисемитизмом. Казнь голодом, мечом, похотью, болезнью ничто по сравнению с грядущей казнью – жаждой по слову духовному. Горенштейн создает особую метафизическую дистопию, провиденциально предрекая постапокалипсис духовного мира. Антихрист, он же Дан, Аспид, брат Христа-Мессии, посланец Господа к людям, несет им «хлеб насущный» в прямом и метафорическом смыслах. Но они не принимают спасительную пищу и отрекаются, потому что он гоним и народ его гонимый. Писатель выстраивает антитезу «Христос, *заступник гонителей и грешников* – Антихрист, *спаситель гонимых и страждущих*». Спаситель послан, он явился миру, он не-Христос, прощающий мучителей, он – анти-Христос, помогающий жертвам. Но самое страшное, что именно гонимые и не принимают Дана, а чрез него и Господа. Они отказываются от спасения. Спасутся гонители. Духовная энтропия окончательна. Мир движется к эсхатологическому концу. И эта последняя, окончательная казнь человечеству: «Поняли люди в зимнем лесу, что только на Христа может уповать злодей, и Христом будет он прощен и утешен за пролитую им, злодеем, кровь. Но Господь не простит, ибо Христос – Спаситель, а Господь – Творец. Всякая жизнь и всякая судьба, даже горькая жизнь и мучительная судьба, когда она проходит, должна складываться в Псалом. <…> Христос же Спаситель, чистый сердцем, ибо чисто сердце, не знающее мук

и осуществить возрождение преобразованной новой Церкви «Третьего Завета»: «осуществится то царство Святого Духа, которое способствует тому, что в этом последнем царстве произнесено и услышано будет последнее, никем еще не произнесенное и не услышанное имя Господа Грядущего: Освободитель»[373].

Для писателя сакральная, мистическая тройственность, восходящая к религиозной традиции Святой Троицы «Отца, Сына и Святого духа», казалась единственно возможной Гармонией мира в историческом и духовном «хаосе» предреволюционного и революционного мира. Концепция «тройственности бытия» (как правило, реализуемой по схеме *«тезис – антитезис – синтез»*) определила историософскую линию не только творчества Мережковского, предвосхитившего ключевые тенденции в развитии всего русского Серебряного века, но и многих других символистов и русских философов рубежа XIX–XX веков (З. Гиппиус, В. Соловьев, Н. Бердяев). Символисты посредством художественного ремоделирования тринитарного инварианта «духовного бытия» пытались найти и другие альтернативы «новой онтологии», открыть и другую Гармонию века. Н. Бердяев видел в символизме стремление выйти за пределы обыденного и ценил попытку сотворения нового бытия: «В новом символизме творчество перерастает себя, творчество рвется не к ценностям культуры, а к новому бытию. <…> Символизм есть кризис культурного искусства, кризис всякой срединной культуры. В этом его мировое значение»[374].

Направленческая многоплановость литературы XX века, несомненно, повлекла за собой и наличие поливариативной системы художественных моделей бытия, целый ряд которых носили многомерный характер и наиболее полно

творчества, Христос послан Господом для того, чтоб не оставить тех, кого оставил сам Творец – Господь. Бесконечна и недоступна человеку сущность Господа, но в этой бесконечности только одна, может, не главная и не значительная сторона Господа доступна пониманию человека – Творец. <…> Но от пятой казни – жажды и голода по Слову Господнему – не спасется нечестивец, и не спасет его ходатай за преступников – Христос. От голода по Слову Господню, от жажды по утешению Господню умрет нечестивец в муках. Зато праведник насытится Словом Господним» (*Ф. Горенштейн.* Псалом). Так, на Дана-Антихриста возложена Господом миссия быть заместительной жертвой катастрофического XX века, ведущего мир к духовному пост-Апокалипсису.

[373] *Мережковский Д.С.* Грядущий Хам // Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С. 362.

[374] *Бердяев Н.А.* Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. С.451.

проявились в модернистском типе художественного сознания. В этом плане русский символизм сыграл исключительную роль «обеспечения» преемственности между границами модернистки заданных направлений и произведений, ориентированных на модернистскую эстетику. Так, исследователь русского символизма З.Г. Минц основной акцент делала на вопросах идентификации границ символизма, выявлении особенностей «многомерного диалога» в условиях пресимволизма, кризиса символизма и его распада. Так, в работе «Статья Н. Минского. “Старинный спор” и ее место в становлении русского символизма» Минц пишет, что именно эта статья, «созданная у порога “рождения символизма”, во многом предваряет его идеи (апология эстетики, мысль об искусстве как преображении мира, пафос творческой индивидуальности. <…> И все же эстетизм “Старинного спора” не означал ни отрицания “отражения природы” в художественном произведении, ни утверждения внеэтичности искусства – речь шла лишь о стремлении указать на его особую роль в жизни человека и человечества, на его специфику. У символистов круга Мережковского этот “эстетизм” дополнит соловьевская утопия Красоты, спасающей мир»[375].

Так, развивая антрополого-онтософские идеи «интуитивного чистого бытия» символистов, поисками нового «Бытия как Целого», образов «трансцендентного сознания» и «онтологизма символистской поэтики» в различных формах их проявленности в человеческом мире и искусстве занималось большинство писателей других направлений начала XX столетия. Модернистская линия этих поисков, как правило, носила характер идеалистической утопии или антиутопии. Художественное миромоделирование начала XX века ставило целью посредством создания тех или иных инвариантов идеалистических миромоделей структурировать хаос бытия, реализовавшийся на уровне хаоса исторической действительности и человеческого сознания.

2.3. Концептуальная многоплановость идеалистических концепций миропорядка в антиутопических «возможных мирах» первой половины XX века

[375] *Минц З.Г.* Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство–СПБ, 2004. С. 159–161.

Эстетическое поле «Русского культурного Ренессанса» начала XX в. сопровождается не только «антропологическим поворотом»[376], предопределившим изменение всей гуманитарной сферы и спровоцировавшим разворот русской литературы в сторону построения абсолютно новых концепций личности. Исследователь В.А. Конев подчеркивает, «что свершившийся в XX в. антропологический поворот в философии и гуманитарном знании вызван антропологическим разворотом самой культуры. Культура всегда развивались в горизонте человека, все ее начинания всегда сходились в точке “жизнь человека”»[377].

Результатом становится особая форма философской антропологии[378], которая воздействовала на всю культуру эпохи в целом, и на художественную систему русской литературы в частности, что привело к онтологизации идеалистических художественных миромоделей, соотносимых со стремлением провиденциальную антропологию интегрировать в онтический[379] континуум «возможных миров», репрезентирующих гипотетический социомир через историческое прошлое или настоящее. Антропологизация миромоделирующего эстезиса русских символистов в условиях жесточайшего ценностно-общественного коллапса, сопровождающего весь период построения советской социомодели, перетекает в онтологизацию «обезличенного» мира, эстетические вариации которого смоделировали жанровые и внежанровые принципы антиутопической традиции XX столетия.

---

[376] Понятие anthropological turn (антропологический поворот) стало активно использоваться в научных исследованиях с 1996 года после публикации сборника: The Anthropological Turn in Literary Studies / Schlaeger Jürgen (Ed.). REAL. Yearbook of Research in English and American Literature. Vol. 12. Tübingen, 1996. 299 p.

[377] *Конев В.А.* Антропологический поворот/разворот культуры – новый вариант проекта модерна // Международный журнал исследований культуры. 2014. № 2(15). С. 5.

[378] *Франк С.Л.* Предмет знания об основах и пределах отвлеченного знания; Душа человека: Опыт введения в философскую психологию. СПб.: Наука, 1995. С. 443.

[379]Онтический – в теории М. Хайдеггера относящийся к порядку сущего в отличие от «онтологического» как относящегося к порядку бытия. Если сущее (Seiendes) – это предметно-чувственный мир, то бытие (Sein) – это условие возможности сущего, предельная смысловая возможность всякого вопрошания. URL: https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH754ab05445962b65080a75 (дата обращения: 10.09.2016).

Одним из доминантных жанров, детерминированных этой традицией, становится роман-антиутопия, генезис которого, с одной стороны, соотносится собственно с эстетическими координатами жанра «роман», а с другой стороны, с социоментальной бинарностью «утопия – антиутопия», проявленной уже в литературе античных времен в основе дискурсивных моделей «возможных миров» (соотносимых с мифомоделями). Таким образом, поэтика жанра «роман-антиутопия» может быть обозначена и как метапоэтика, поскольку соотносится с системой неомифологических общих метакодов, интегрируемых в эстетический авторский мирообраз посредством метафорического миромоделирования. Идентификации требуют как собственно жанровые константы (формальные и содержательные), так и пратекстовые мифологемы, которые и вне антиутопической жанровой модификации могут быть проявлены – как утопические/антиутопические начала нероманного текста (*маркированные в системе идейно-тематических структур категории содержания*), варианты метаповествования или метарефлексии. Кроме того, мироподобная структура романа-антиутопии XX в. выстраивается в соотнесении с историко-политическими реалиями социокультурной ситуации эпохи, а символика мифологем антиутопического «целостного аналога бытия» определяет историософию текста. Пик исследовательского интереса к историко-теоретическому анализу жанра романа-антиутопии и художественных текстов с поэтикой антиутопического миромоделирования вне жанровой модели «роман-антиутопия» (*таковыми могут быть рассказы, повести, поэмы, фантастика и фэнтези*, *пьесы и т.д.*) в современном литературоведении приходится на период конца 1980-х – начала 2000-х гг. На наш взгляд, связано это с тем, что первый классический роман-антиутопия «Мы» Е. Замятина (*жанровый инвариант/канон*), созданный в начале XX в. (1921), становится фактом литературного процесса конца эпохи (опубликован в №4–5 журнала «Знамя» в «перестроечном» 1988 г.).

2.3.1. Метапоэтика художественных антиутопий

Попытка дать концептуальную схему жанровой дефиниции антиутопии представлена в целом ряде исследований, позиционирующих двойственную природу антиутопии. Условно можно выделить три варианта, постулирующих симбиоз романа и утопии, жанровое единство утопии и антиутопии, диалогическую корреляцию утопии и антиутопии в системе понятия «жанр – антижанр». Наиболее противоречивым становится вопрос о выявлении жанровых миромоделирующих концептов антиутопического.

Необходимо отметить и наличие точки зрения на внежанровую специфику антиутопии. Эта концепция особенно актуальна по отношению к произведениям, формально дефинируемым в жанровом аспекте традиционно как рассказ, повесть, роман и т.д., но в содержательном плане соотносимых с идейно-тематическими константами, художественно идентифицирующими антиутопическое сознание (достаточно вспомнить повести М. Булгакова или А. Толстого). На наш взгляд, в этом случае целесообразно говорить об антиутопических повествовательных миромоделирующих стратегиях, акцентируя внимание на их первичной жанровой дефиниции. Наиболее интересной в этом плане представляется точка зрения исследователя Л. Ф. Хабибуллиной: «Принимая во внимание различия подходов к вопросам жанра у нас и за рубежом, а также отмечая скорее содержательный, нежели формальный характер утопии /антиутопии/, мы считаем ее комплексом социально-философских идей, которые могут выражаться в рамках любого литературного жанра, а также в иных формах /декларации, программы и т.д./. Антиутопия тяготеет к романной форме: в ней основную роль играет конфликт, в противоположность утопии, где конфликт отсутствует; в романе конфликт является одним из жанрообразующих факторов» [380].

Следует отметить коллективную монографию «Русский проект исправления мира и художественное творчество XIX–XX веков»[381] в которой, в контексте

---

[380] *Хабибуллина Л.Ф.* Антиутопия в творчестве Энтони Берджесса: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.03. Н. Новгород, 1994. 16 с. URL http://cheloveknauka.com/antiutopiya-v-tvorchestve-entoni-berdzhessa#ixzz5XIiTaxGm» (дата обращения: 12.06. 2018).

[381] Русский проект исправления мира и художественное творчество XIX–XX веков: коллективная монография. М.: Флинта: Наука, 2011. 400 с.

миромоделирующих проектов (начиная от эпохи русского Просвещения и до периода постмодернизма), рассматриваются возможности игровых стратегий освоения жанра утопии, с выходом на антиутопические возможности жанра. Вместе с тем, вопрос о литературном генезисе метапоэтики художественной антиутопии в современном литературоведении специально не рассматривался, вследствие чего не получил должного теоретического обоснования. Несмотря на ряд серьезных исследований, проблема идентификации и дифференциации уровней соотнесения между собственно жанром «роман-антиутопия» и антиутопическим метаповествованием и метарефлексией недостаточно разработана. Применительно к жанру метаромана такая систематизация осуществлена в монографии В.Б. Зусевой-Озкан «Историческая поэтика метаромана»[382].

Русский литературный процесс рубежа XIX–XX вв. настолько полно вобрал и отразил ключевые кризисные знаки миллениумного социокультурного сознания, что вполне может рассматриваться как ментальная форма эпохальной картины мира. Наиболее активно в ней была представлена попытка гипотетических культурных (философских, литературных, исторических и историософских) откровений о будущем России. А.П. Люсый даже координирует «жанровые» характеристики «российского текста» с *атопией утопии*: «Если взглянуть на Россию сквозь призму историко-жанровой концепции Х. Уайта, это страна-текст (а не какой-либо жанр), и текст метаутопический и атопический»[383].

«Пророчества» и «предчувствия» неких будущих «возможных миров» напрямую соотносились с реальным историческим настоящим России. Возможно, именно с этим и был связан процесс корреляции жанровых координат условно-фантастических принципов поэтики и мифологической онтологической сюжетности в произведениях, моделирующих «фантастическую» картину будущности мира. Более того, гипотетические модели «настоящего» мира стали рассматриваться в основе художественных авторских провиденциальных

---

[382] *Зусева-Озкан В.Б.* Историческая поэтика метаромана. М.: Интрада, 2014. 488 с.

[383] *Люсый А.П.* Поэтика предвосхищения: Россия сквозь призму литературы, литература сквозь призму культурологии: теоретическая комедия. М.: Товарищество научных изданий КМК. 2011. С. 355–356.

онтологических мифообразов о будущем (часто структурируемых на основе канонических мифов о прошлом). Процессы художественной эстетизации философских миромоделирующих теорий привели к концептуализации неомифологизма как доминантной тенденции в построении метапоэтики антиутопий XX столетия. Акцентируя на особой философичности русской литературы, В.В. Агеносов пишет: «Философизация литературы, необходимость создания новой концепции мира и личности, учитывающей негативный опыт развития цивилизации в социальной и гносеологической сферах, реализовалась в неомифологизме, постмодернизме, философско-юмористическом мироощущении и т.д.»[384].

Данная тенденция стала основой для метафоризации гипотетического мирообраза с сюжетами, соотносимыми не с «миром придуманным», а с «миром действительным», исторически означенным «катастрофической» современностью, хаотически стирающей, по мнению А. Белого, все формальные границы: «Как подземный удар, разбивающий все, предстает революция; предстает ураганом, сметающим формы; и изваянием, камнем застыла скульптурная форма. Революция напоминает природу: грозу, наводнение, водопад; все в ней бьет “*через край*”, все чрезмерно»[385].

В современном литературоведении существуют несколько различных точек зрения и на специфику жанрообразующих элементов литературных антиутопий. Так, в работе Е.Ю. Козьминой «Поэтика романа-антиутопии (на материале русской литературы XX века)» с опорой на концепцию жанра Бахтина в качестве основного жанрообразующего принципа структуры романа-антиутопии был определен жанровый гибрид: «Роман антиутопия, на наш взгляд, представляет собой не просто “антижанр”, а жанровый гибрид, т. е. воплощенную встречу и взаимодействие двух противоположных друг другу жанров: утопии и романа. При этом предметом изображения становится утопия, а изображающим ее жанром –

---

[384] *Агеносов В.В.* Некоторые итоги развития литературы XX века в контексте русского литературного процесса // Русский Харбин, запечатленный в слове. Вып. 6. К 70-летию профессора В.В. Агеносова: Сб. научных работ. Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2012. С. 23.
[385] *Белый А.* Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 296.

роман. В результате взаимодействия изображенного и изображающего жанров должны возникать определенные деформации каждого из них»[386]. Разрабатывая теоретический инвариант жанра, Козьмина выделяет две основные разновидности «антиэпопейного» и «антиидиллического» романов-антиутопий, а роман Е. Замятина «Мы» определяет как «антиэпопейный» вариант романа-антиутопии[387].

Вполне логичной представляется точка зрения А.Н. Воробьевой о неразличении жанров утопии и антиутопии: «Утопия и антиутопия рассматриваются как единый жанр, совмещающий противоположные знаки одних и тех же эстетических установок. Ведущие признаки этого жанра: *1*. Изображение коллектива, организации, общества как модели лучшего (утопия) или худшего (антиутопия) государственного строя; *2.* Отказ от настоящего, который выражается в радикальных формах: разрыв с привычной средой, эскапистский уход в другое, закрытое пространство, переход в другое время; *3*. Коллективный характер утопической цели»[388].

Следуя логике разграничения утопии и антиутопии и не отрицая концепции гибридности Козьминой, другой исследователь романа Замятина «Мы» однозначно определяет его как один из инвариантов жанра антиутопии[389]. Ю.Ю. Данилкова постулирует данный инвариант как национальный, в соответствии с чем выделяет еще и немецкий инвариант антиутопии.

Интересной является концепция М.В. Покотыло, который рассматривает взаимообусловленность утопии и антиутопии в системе амбиутопической парадигмы, предполагающей амбивалентное сочетание утопизма и антиутопизма, противоречивое, амбивалентное отношение к будущему, которое имеет как

---

[386] *Козьмина Е.Ю*. Поэтика романа-антиутопии (на материале русской литературы XX века): автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.08. М., 2005. С. 10.
[387] Там же. С. 11.
[388] *Воробьёва А.Н*. Русская антиутопия XX – начала XXI века в контексте мировой антиутопии: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Саратов, 2009. URL http://www.dslib.net/russkaja-literatura/russkaja-antiutopija-hh-nachala-hhi-vekov-v-kontekste-mirovoj-antiutopii.html (дата обращения: 15.02.2018).
[389] *Данилкова Ю.Ю*. Романы Г. Казака «Город за рекой» и Е. Замятина «Мы» как инварианты жанра антиутопии // Журнал филологических исследований. 2017. Т. 2. № 2. С. 41–56. URL https://naukaru.ru/ru/nauka/article/18022/view (дата обращения: 12.06. 2018).

позитивные, так и негативные аспекты[390]. Исследователь подчеркивает мировоззренческую функцию жанра литературной антиутопии, «воплотившей трагическое мироощущение человека, представившей проблемную мировоззренческую парадигму прошедшего столетия, сумевшей воспроизвести современную картину мира и предлагающей свое видение перспектив развития человеческой цивилизации»[391].

А.Н. Воробьева констатирует единство утопии и антиутопии: вводит понятие метажанра как жанрового идентификатора применительно к утопии и антиутопии, которые понимаются как единый жанр – метаутопия: «Утопия и антиутопия – явления одной жанровой природы при всей разности их структур <…> трактуются как единый жанр – метаутопия, в котором диалектически совмещаются общие и различные черты утопии и антиутопии.

Под метажанром понимается общая художественная структура для группы текстов, обусловленная единым предметом изображения. В основе метажанра лежат более общие (укрупненные) конструктивные принципы (Н. Лейдерман), нежели в основе собственно жанра. Эти принципы увеличивают жанр, придают ему такие масштабы, в которых теряется семантика жанра как внутренне сбалансированной системы, организующей произведение в целостный образ мира. Единым предметом изображения в утопии и антиутопии является идеально прекрасный (утопия) или идеально негативный (антиутопия) всеобщий мир»[392].

В связи с чем нам представляется вполне целесообразным ввести понятие антиутопической метапоэтики как особой аналитической эстетики создания художественного текста, позиционирующего антиутопическую модель изображения мира. Метапоэтика антиутопии может рассматриваться как метапоэтика повествовательных миромоделирующих концептов,

---

[390] *Покотыло М.В.* Литературная антиутопия в системе жанровых дефиниций // Гуманитарные исследования. 2012. № 3(43) С. 137. URL: http://cheloveknauka.com/antiutopiya-v-tvorchestve-entoni-berdzhessa#ixzz5XIiTaxGm http://humanities.asu.edu.ru/files/3(43)/136-141.pdf (дата обращения: 12.06.2018).

[391] Там же. С. 136.

[392] *Воробьёва А.Н.* Русская антиутопия XX – начала XXI века в контексте мировой антиутопии: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Саратов, 2009. URL http://www.dslib.net/russkaja-literatura/russkaja-antiutopija-hh-nachala-hhi-vekov-v-kontekste-mirovoj-antiutopii.html (дата обращения: 15.02.2018).

структурирующих антиутопический мир в художественном произведении как онтологическую целостность, мироподобность которых позиционируется как эстетическое выражение целостности самой действительности. Так, возможно конституировать жанровую метапоэтику антиутопии как мироподобное художественно-символическое моделирование некой определенной модели мира, а повествовательную (или дискурсивную) метапоэтику антиутопии мы бы определили положением Воробьевой – «система содержательных и формальных компонентов структуры произведения, которые повторяются в разных вариациях в каждом тексте и трансформируются в знаковые ситуации и мотивы»[393]. Исследователь С.Г. Шишкина определяет индивидуальные жанровые координаты антиутопии как самостоятельного явления: «Антиутопия – интертекстуальный литературный жанр, дискурс которого отличается своеобразно смоделированным хронотопом и направлен на выяснение соотношений внутри триады “человек – цивилизация – общество” с отрицанием возможности реализации утопических идеалов при условии нарушения баланса и гармонии между социумом и его нравственным наполнением»[394]. Шишкина представляет антиутопию как жанр первичной номинации, в отличие от определения антиутопии как «анти-жанр» (с характеристиками жанра вторичной номинации по отношению к утопии).

На наш взгляд, можно идентифицировать две художественные миромодели, отражающие и направленческую парадигму литературной антиутопии начала XX в. Так, например, русский модернизм концептуализирует и в поэтической, и в прозаической системе религиозно-философскую и культурфилософскую идеи о конце мира. Антиутопические стратегии символистов во многом были связаны с предощущением приближения социально-исторического Апокалипсиса, который неминуемо приведет к духовной энтропии «Русского мира». Антиутопические стратегии футуристов были связаны с пророчеством конца одного мира как

---

[393] *Воробьёва А.Н.* Русская антиутопия XX – начала XXI века в контексте мировой антиутопии: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Саратов, 2009. URL http://www.dslib.net/russkaja-literatura/russkaja-antiutopija-hh-nachala-hhi-vekov-v-kontekste-mirovoj-antiutopii.html (дата обращения: 15.02.2018).

[394] *Шишкина С.Г.* Литературная антиутопия: к вопросу о границах жанра // Вестник гуманитарного университета ИГХТУ. Вып. 2. 2007. С. 199–208. URL: http://www.isuct.ru/e-publ/vgf/sites/ru.e-publ.vgf/files/2007/vgf-2007-02.pdf (дата обращения: 12.02.2018).

условия начала другого «нового мира» и имели выход на утопическое развитие – конец хаоса как начало новой Гармонии «культурного» века. В творчестве писателей неореалистов антиутопия фиксирует социально-духовную энтропию как следствие особого социального отношения государства и человека. Распад социально-политической миромодели «нового мира» вследствие конфликта власти и личности становится основой нравственной эсхатологии общества и рассматривается как конец человечества в целом. Духовная энтропия сопровождается разложением антропологической и социальной «телесности». Отсутствие ярко выраженного религиозного контекста подчеркивается семантикой ницшеанской миромодели «мир без Бога», делающей практически невозможным процесс воскрешения. Поэтому так важно изображение распада «телесности» как условия духовной энтропии (особенно яркой у Замятина – *изменение структуры мозга как основы разрушения «материи духа» и подчинения личностного сознания Я коллективному тоталитаризму Мы,* у Булгакова – *изменение физиологии тела за счет экспериментальных манипуляций с мозгом)*. В обоих случаях научно-утопические эксперименты с сознанием позиционируются как основа для изображения социальных антиутопических экспериментов. Разрушение социальной нравственности приводит к изменению мироощущения человека, к трагическому разрушению его сознательности. Апокалиптическое уничтожение социального зла (как условия духовного воскрешения) здесь не может быть реализовано вне тотального уничтожения всего мира, в котором зло и добро неразличимы. Спасителя нет, есть Еретик, провоцирующий распад социомодели, но он ее часть и не способен выполнить Миссию Спасителя, а только – Разрушителя. Энтропия окончательна.

Несомненно, что задача воссоздания общего контекста развития литературной антиутопии рубежа веков требует непосредственного рассмотрения двух обозначенных нами типов – художественно-религиозной антиутопии (*выраженной апокалиптической семантикой гипотетической духовно-нравственной эсхатологии при формальном отсутствии жанровой номинации*) и художественно-социальной антиутопии (*поддержанной новационным жанровым*

инвариантом и его модификациями, и выраженной семантикой социальной энтропии настоящего).

Необходимо отметить важнейшую роль тенденции (нео)мифологизации, концептуализирующей использование метамифа (чаще всего утопического) и авторского неомифа как эстетической основы для антиутопического метаповествования, так и собственно метапоэтики жанра романа-антиутопии. Апокалиптическая символика, эсхатологические сюжеты, несомненно, питали внутреннее содержание антиутопических неомифов начала эпохи. Ремифологизация и демифологизация становятся ключевыми принципами их создания посредством художественного «перепрочтения» существующих мифов (разноплановых: *литературных, религиозно-философских, социоисторических, культурфилософских*). Однако следует отметить и концептуальную роль появления абсолютно новационных художественных неомифов как формы эстетизации авторских трансперсональных картин мира.

Построение антиутопической метапоэтики также отталкивается от мифологически означенной формы – литературной, религиозно-философской или социальной утопии. Формально жанровый концепт романа-антиутопии определяется понятием «антижанр-пророк». Это позволяет акцентировать провиденциальную семантику антиутопического мифа. Художественный миф о возможном конце настоящего «страшного мира» есть пророчество-предупреждение, и имеет, в основном, характер социальной провиденциальности.

Актуализация в русской литературе начала XX в. экзистенциального сознания привела к усилению антиутопического начала, детерминируемого стремлением писателей создать «литературу конца света», отражающую не только мироощущение, но и раскрывающую сверхзадачу метафизики – раскрытие внутренних бездн, которые таятся в душе человека. В этом плане на рубеже веков наиболее показателен опыт русских писателей от романтика В. Одоевского до модернистов Д. Мережковского, Ф. Сологуба, А. Белого, Л. Андреева. Их внежанровая антиутопия обладает эффектом катарсиса. Исход такой литературы –

таинственное очищение, даже если жизнь описана в ней как система эсхатологического Хаоса и энтропии Гармонии.

Художественное миромоделирование начала XX в. ставило целью посредством создания тех или иных вариантов идеалистических миромоделей структурировать хаос бытия, реализовавшийся на уровне хаоса исторической действительности и человеческого сознания. Оппозиционная направленность моделей утопического и антиутопического бытия объясняется не только попытками модернистов вывести художественные модели возможного будущего, что задано жанровыми константами, но и стремлением в призме настоящего, фокусируемого также в системе историко-культурологической бинарности «упадок – возрождение», позиционирующей «кризисный», «катастрофический» дух целой череды эпох перемен в XX в., определить «идеальную» картину мира. Стремление это объясняется направленческой установкой модернизма противостоять Хаосу бытия, избыть его, обуздать его и Гармонизировать. В этой связи стоит отметить, что утопические критерии художественного мироустройства наиболее ярко проявились в прозе русских символистов, в то время как «антиутопизм» был более актуализирован в прозе русских неореалистов постреволюционного периода (Е. Замятин, А. Платонов, А. Толстой, М. Булгаков т.д.).

С.Ф. Кузьмина подчеркивает наличие и особого «чувства» мира, ставшего причиной и одновременно следствием подобных художественных опытов: «Наэлектризованная» различными настроениями и интуициями, разнонаправленными поисками и устремлениями, атмосфера рубежа веков парадоксально сочетала необычайно яркий творческий подъем с ощущением кризиса и духовного декаданса. Серебряный век дал образцы особого мирочувствования, подчас сверх обостренного и стилистически экзальтированного»[395].

---

[395] *Кузьмина С.Ф.* История русской литературы XX века: Поэзия Серебряного века: Учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2004. С. 5.

В системе неклассической парадигмы художественности первой половины XX в. интересными представляются три прозаические попытки «идеалистического» миромоделирования, наиболее ярко отразившие особенности русского модернизма начала XX века и сыгравшие концептуальную роль для всего последующего литературного процесса. Несомненно, это «идеалистические» концепции мира символистов (Д. Мережковский, А. Белый, В. Брюсов, З. Гиппиус и другие), антиутопия неореалистов[396] начала века (Е. Замятин, А. Платонов, М. Булгаков и другие) и русского авангарда (Д. Хармс и обэриуты) – концепции, определяющие экзистенциалистские и онтологические доминанты художественной философии «поиска счастья» в русской литературе XX века. В. Тараскина, один из современных исследователей истории культуры Серебряного века, отмечает, что «глубокий интерес к бытию и человеку, находящемуся в поисках бытия, объединяет мыслителей Русского культурного Ренессанса, и в самых главных своих идеях, касающихся этой сферы, они удивительно схожи. Их можно отнести к экзистенциально-онтологической традиции, они во многом предвосхитили темы французского экзистенциализма»[397]. Для эстетики гетерогенности русского модернизма принципиальным было понимание возможной модели нелинеарной тектоники времени, когда в хронотопическом потоке нет четких границ между прошлой, настоящей и будущей «временной пространственности». С точки зрения любой эпохи можно оценивать настоящее и заглядывать в будущее, которое уже сегодня втянуто в процесс, длящийся веками. «То обстоятельство, что все человечество, все древние культуры втянуты в поток уничтожения или обновления, постигнуто в последние десятилетия во всем его значении»[398].

Свойственное для большинства русских символистов ощущение эсхатологического и апокалипсического единства начала и конца мира

---

[396] Мы склонны считать, что большая часть эстетических констант поэтики неореалистов соотносится с неклассической парадигмой художественности.
[397] *Тараскина В.Н.* Роль Д.С. Мережковского в формировании культуры Серебряного века: дис. … канд. истор. наук. Саранск, 2004. С. 21.
[398] *Ясперс К.* Смысл и назначение истории. М.: Политиздат, 1991. С.152.

генерировалось в создаваемых ими художественных моделях некоего утопического бытия Святого Духа, в котором возможно преодоление «хаотического диссонанса» земного и небесного, человеческого и божественного, телесного и духовного – всего того, что мешает осуществлению новой «весны» человечества (Вл. Соловьев). При всей дифференциации взглядов символистов на специфику данной утопии выделяется несколько общих концептов, которые, по сути, выявляются в большинстве символистских утопий начала XX в. – это синтез «земного и небесного», красота, «новое религиозное сознание». Общим видится и путь прихода этой новой гармонии – с небес на землю, что предопределило и саму схему вертикального принципа данных утопий «небо – земля». З. Гиппиус, например, прямо обозначает тринитарную схему в системе эстетических концептов – «красота, правда и сиянье, которые должны спуститься с небес на землю и властно обновить жизнь»[399]. Причем, на наш взгляд, тринитарность четко центрирует и систему ценностей этой онтологической утопии – «красота» определяет центр эстетики, «правда – этики и «сиянье» символически высвечивает религиозность данного мира, ибо для символистской традиции сиянье неизменно соотносится с божественной Святой Троицей (*варьируясь от нимба, венчика из роз до зари над миром*).

Наиболее ярко подобный онтологический утопизм воплотился в мирообразе А. Белого, сумевшего не только синтезировать идеи «нового религиозного сознания» Мережковского и «новую, божественную магию» В. Брюсова, но и открыть новую «теургическую функцию» искусства, которое способно не только создать новое (на разрушенном старом), но и главное – пробудить и возродить «душу мира» в России старой, патриархальной. Так, основной идеей утопии мира, представленной в первой прозаической повести А. Белого «Серебряный голубь» (в равной степени обозначенной писателем и как роман), становится вопрос не столько о переустройстве мира, сколько о преображении его старой (патриархальной) модели. Вертикальная схема миромодели **«небо-земля»** по сути заменяется Белым на горизонтальную **«старая Россия – новая Россия»**.

---

[399] *Гиппиус З.* Стихи о Прекрасной даме. Рецензия // Новый путь. 1904. № 1–2. С. 273.

Интересно, но если утопия символистов была представлена как гипотетическая возможность (причем они не давали картину не только конкретных координат ее «исторической состоятельности», но даже и приблизительных, сводя все к «чистой идее»), то антиутопия неореалистов начала века представала в текстах как уже состоявшаяся «историческая действительность», детализированная и вполне реальная (осязаемая, ощущаемая, визуальная, как например, в романах Е. Замятина «Мы» или А. Платонова «Котлован», «Чевенгур»).

Интересным представляется рецептивное перепрочтение художественных антиутопий в контекстуальном поле наиболее знаковых для эпохи идеалистических антропологических и онтологических теорий, предопределивших философизацию и неомифологизацию жанровых канонов антиутопий.

2.3.2. Художественная интерференция восточных и русских онтологических и антропологических теории и идей в антиутопической картине мира

Проблемы рецептивной соотнесенности восточных и западно-европейских типов культурфилософской космологии и эсхатологии в системе антиутопического художественного сознания XX в. могут быть рассмотрены в контексте русских и восточных онтологических и антропологических теории и идей «утопического» (идеального)/«антиутопического» (эсхатологического) миромоделирования в художественной картине мира русских писателей начала столетия, репрезентирующих в своих произведениях интегративную концепцию художественного миромоделирования, построенную на основе диффузии идеалистических русских и восточных концепций.

Критика односторонних историософских моделей единства мира, исходя из европоцентристских и/или востокоцентристских концепций, заставляет искать альтернативные интерпретационные схемы непрямых дискурсивных референций и рецепций в художественной литературе, реконструирующей мироподобные

модели. Анализируя константные для общественного и художественного сознания 70–90-х гг. XVIII в. образы и идеологемы, провоцирующие качественную трансформацию и жанровой системы, исследователь Е.М. Дзюба отмечает, что «в них в той или иной степени осмысливаются доминанты национальной истории и культуры, разворачивается рефлексия над открытием собственной “античности”. <…> В русской литературе актуализируется внимание к константам национальной идеи, она активно воспроизводит идеологемы и мифопоэтические образы, характерные для национальной культуры. Все эти процессы свидетельствуют о перестройке внутренней структуры художественного образа и нарастании элементов предромантической поэтики»[400].

Подобные тенденции сопровождают практически все этапы формирования нового типа художественного сознания. Отмеченные исследователем факторы, детерминированные маргинальными периодами XVIII в., создают в истории русской литературы последующих эпох особое инерционное поле, связанное с реконструкцией способов освоения действительности и образного проецирования эстетических миромоделей, когда «русская литература вслед за историей генерирует собственное мифопоэтическое пространство»[401].

В процессе построения собственного идентичного национальной ментальности мифопоэтического пространства, русская литература на всех этапах своего развития интегрирует ино(национальные)этнокультурные традиции, в том числе образы, идеологемы, мифологемы, историософемы. Так, в русской неклассической литературной традиции начала XX в. художественные эксперименты в структурировании утопических и антиутопических моделей мироустройства в контексте эсхатологических экспозиций/ретрансляций теорий восточного и русского космизма обозначили особую форму художественной реконфигурации идеалистического «возможного мира».

---

[400] *Дзюба Е.М.* Образы национальной идентификации в жанрах русской литературы последних десятилетий XVIII в. // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2012. №4-2. С. 89.
[401] Там же. С.90.

Подобные миромоделирующие дискурсивные практики были связаны не столько с концептуализацией модернистского типа сознания, сколько с формированием некоего нового «пограничного» миропонимания, рождающегося в результате особого художественного философствования, синтезирующего учения восточного зороастризма, исламских, суфийских, христианских верований и философию Н. Федорова в системе интегративной рецепции, ориентированной на поиски неких способов западно(европейских)-восточных интерференций. Поиски подобных интегративных культурфилософских концепций – *блаженный Августин в работе «О граде Божием», Фома Аквинский развивают тезис о синтетическом ядре в пяти ступенях развития человечества, Гегель акцентирует восточный пролог как исторический праисток мира, хотя и подчеркивает превосходство Запада над Востоком, и другие* – уже наблюдались в мировой литературе. Достаточно вспомнить «Западно-восточный диван» Гете, соединяющий западную и восточную литературные традиции и инвертируя в синтезе идею всеединства, «Восточные стихотворения» В. Гюго, «Подражания Корану» А. Пушкина и другие. Хотелось бы отметить и особую эстетическую форму художественно-образной интерференции западного и восточного мирообраза в очерковой книге С.Д. Кржижановского 1933 г. «Салыр-Гюль. Узбекистанские импрессии». Писатель создает ряд западно-восточных синтетических философем (хронотопических, образно-символических), подчеркивающих одновременное единство и противопоставленность Запада и Востока. Дихотомия в эстетическом плане, по мысли Кржижановского, возможна за счет конгениальности концептов «красота» и «духовность» в органичности столь полярных мирообразов.

В русской литературе дихотомическое основание художественных русско-восточных интерференций связано с очень сложной множественной составляющей «русской идеи», в которой исследователи выделяют дифференцированные культурфилософские историософемы «1) Восток, 2) Запад, 3) язычество, 4) христианство»[402], подчеркивая, что «…с опорой на суждения Д. Фрейзера

[402] *Крысин Р.И.* «Русская идея» в прозе Ф.М. Достоевского и Андрея Белого: мифологический и эсхатологический аспекты «петербургской темы»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Елец: Елец. гос. ун-т им. И.А. Бунина, 2009. С. 8.

определено различие между философией жизни “восточного” и “западного” человека. Смешение “Востока” и “Запада” в “русской идее” стало возможным благодаря географическому положению России на границе Востока и Запада, именно этим объясняется культурное влияние, которое русский народ за многие века его истории испытывал со стороны “западных” и “восточных” цивилизаций»[403].

Возникшие на этой базе идеи русского национального мессианства особенно ощутимо синтезируют в себя синтетические контексты. Художественная литература, выстраивающая мироподобные модели в системе утопических и антиутопических констант, особенно в неклассической парадигме начала XX в., позиционирует ряд идеалистических и мифо-эсхатологических мирообразов, позволяющих широкое рецептивное прочтение гипотетических «мироприемлющих» восточных языческих и исламских контекстов в системе авторских «возможных миров», фиксирующих литературные попытки реконструкции альтернативных мыслимых миромоделей и понимаемых как особая форма художественной метафоризации со-присутствия «своего» и «чужого» в миросистеме человеческого бытия.

Оппозиционная направленность моделей утопического и антиутопического бытия объясняется не только попытками модернистов вывести художественные модели возможного будущего, что задано жанровыми константами, но и стремлением в призме настоящего, фокусируемого также в системе историко-культурологической бинарности «упадок–возрождение», позиционирующей «кризисный», «катастрофический» дух «первой» эпохи перемен в XX в., определить «идеальную» картину мира.

В большинстве художественных идеалистических миромоделей начала XX в. феноменология интерферирования «восточных» и «русских» концептов утопических и антиутопических «возможных миров» связана с социально-философскими теориями, имеющими религиозно-философский генезис, выводящий на проблему «всеобщего счастья». Выделим, хотя и довольно условно,

---

[403] Там же.

несколько вариантов таких возможных идеальных пространств «Вселенского счастья», более подробно рассмотрев русскую христианскую традицию библейского Царства Божия (*продуцирующую систему «возможных» религиозно-философских моделей русских космистов Н. Федорова, В. Соловьева, Н. Бердяева, С. Булгакова, П. Флоренского и других*) и восточную (*арабо-исламскую*) теорию Добродетельного Града. Последняя в основе своей восходит еще к платоновской и аристотелевской идеям, наиболее ярким последователем которых был известный философ мусульманского Востока периода раннего Средневековья Фараби Абу Наср Муххамед (IX–X вв.), попытавшийся синтезировать учение Аристотеля с неоплатонизмом. Попытка стала основанием к соединению двух основных векторов «возможного» миромоделирования – исламские религиозно-идеалистические догмы накладываются на прогрессивные социально-рационалистические идеи, которые концептуально доминируют.

Проектируемый аль-Фараби Добродетельный Град организуется на разумных принципах, единых и космосу, и человеческому телу, и душе, но при этом ни аль-Фараби, ни «сообщество чистых братьев» в проектах Духовного Града, ни ибн-Бадж, ни ибн-Сина, ни «чистые братья» в идеях «справедливого града» не ссылаются на Аллаха как источника законов[404]. Эта роль, как правило, отводится не религиозно означенному Абсолюту, а своеобразным законоустановителям («тот, кого Бог создал таким и подготовил для установления законов»), определяемых как пророки-мессии. «Всеобщее счастье» достижимо лишь в определенном замкнутом пространстве Добродетельного Града (аль-Фараби) или Духовного Града («сообщество чистых братьев»), которые представлены сообществом людей, обладающих конкретным знанием об истинном счастье и путях его достижения и строящих свой Град в соответствии с этим знанием. Таким образом, можно говорить о рационалистическом подходе к проблеме поиска пространства для «всеобщего счастья» в традициях Востока, в отличие от которых референциально встраиваемый в художественный дискурс собственно русский религиозно-

[404] Более подробно в кн.: *Игнатенко А.А*. В поисках счастья: общественно-политические воззрения арабо-исламских философов средневековья. М.: Мысль, 1989. 255 с.

философский христианский контекст более тяготеет к пониманию «возможного мира», как своего рода божественного Рая, выделяя при этом две ипостаси: собственно православный библейский Рай и некое «идеалистическое» пространство рода, которое определяется как Царство Божие. Наиболее активно образ социально-религиозного возможного рая на земле составляет концептуальную идею утопического космизма русского философа Н. Федорова. Его во многом утопическая идея «всеобщего братства» получает развитие в русской литературе всего XX в., хотя уже в миромодели «муравьиных братьев» Л.Н. Толстого она разворачивается как концепция «всеединства». Как это ни парадоксально, используя религиозную утопическую идею, русская литература XX в. обогащают ее рационалистическими законами «всеобщей пользы». Возможно, в этом сказывается влияние и восточных традиций на русскую культуру XX столетия. Однако в русской неклассической парадигме художественности, особенно в системе неореалистической линии развития, классический художественный и философский утопизм метафорически выстраивается в призме своего оригинального антиутопизма.

Н.О. Лосский, развивая идеи «всеединства» Федорова, определяя родовое идеальное пространство как Царство Божие, но не всеобщее, а только для избранных, акцентирует на христианской составляющей: «Личности, совершенно свободные от эгоизма, образуют это Царство… Они в совершенстве исполняют две заповеди Иисуса Христа: люби Бога больше себя и ближнего, как себя»[405]. Оно не материально, состоит «из света, звуков, тепла, ароматов»[406].

На наш взгляд, генезис антиутопий начала XX столетия, построенных на перепрочтении философии «всеединства», может быть обнаружен уже в повести «Город без имени» В. Одоевского (1839). В качестве утопического претекста для конструирования антиутопии писатель использует философскую концепцию утилитаризма, чьим проводником был английский философ-моралист, социолог, один из крупнейших теоретиков политического либерализма и утилитаризма

---

[405] *Лосский Н.О.* Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. М.: Республика, 1995. С. 315.
[406] Там же.

Иеремия (Джереми) Бентам, сомневающийся в возможностях «идеального мироустройства» западных государств. По мнению О.Ф. Филимоновой, «прежде всего, “Город без имени” – это не сумма мечтаний о земном рае, это критика форм и духа новейшей урбанизированной жизни. <…> Мишень Одоевского – аксиома утилитаризма, опора всех человеческих отношений, как политических, так и моральных. И. Бентам, как известно, предложил удобный выход из затруднений нравственного порядка. Суть его выражается в погашении желаний (страданий) организацией их незамедлительного удовлетворения посредством “математической выкладки”. Утилитаристская дидактика базируется на требовании материальной пользы и выгоды от всего – от хозяйства, религии, науки, искусства. Нравственность не является самостоятельным началом человеческой души и жизни, а есть хорошо истолкованная польза – таково кредо утилитариев»[407]. Стратегия синтезирования в семиотическом поле художественного текста религиозных и рационалистических идей используется как способ создания антиутопического мирообраза. В повести «Город без имени» писатель пророчествует о возможной катастрофе мира, живущего по законам теории Бентама. Посредством его рецептивного перепрочтения Одоевский вступает в своеобразную полемику с социально-политической утопией и создает на этой основе художественную антиутопию. Более того, на наш взгляд, антиутопия Одоевского в своих ключевых концептах резонирует с восточной утопической идеей Добродетельного Града аль-Фараби и вполне может быть определена как метарефлексия его «философии счастья». Развенчивая различные концепции построения «возможного идеального града», В. Одоевский использует стратегии проектирования социально-политической антиутопии, которые предопределят формирование принципов миромоделирования онтомиров в художественных и религиозно-философских утопиях и антиутопиях русских символистов (особенно в прозе Д. Мережковского), в антиутопических «возможных социомирах» неореалистов начала XX столетия.

---

[407] *Филимонова О.Ф.* Зодчие утопического: «Город без имени» В.Ф. Одоевского // Известия Саратовского университета. Сер. Философия. Психология. Педагогика. 2017. Т. 17. Вып. 2. С. 178.

Утилитарная концепция Бентама создает в русском художественно-философском пространстве множество «контекстуальных точек» пересечения. Так, опубликованная в июньском номере 1879 года в журнале «Русский вестник» (в составе второй части романа Ф. Достоевского «Братья Карамазовы») вставная притча «Легенда о Великом инквизиторе», также представляет философскую рефлексию утилитарной теории века. В исследовании О.С. Сухих отмечается, что в основе философии великого инквизитора лежит «утилитарный этический принцип, сформулированный И. Бентамом: нравственно все, что служит наибольшему счастью наибольшего числа людей. Цель носителя такой идеи имеет вполне христианский характер, а средства оказываются антихристианскими, они больше согласуются с ницшеанством. Таким образом, создается непримиримое противоречие внутри этой этической системы - между гуманной целью и антигуманными средствами ее достижения»[408].

Одоевский нейтрализует вероятностные религиозные смыслы, акцентируя на социологических принципах утилитарной этики. В основе замкнутого «счастливого» пространства «города без имени» лежит идея «общей пользы», которая и должна создать не только абсолютно гармоничное счастье для всех, но и стать эталоном для будущего: «…пусть польза заменит шаткие основания так называемой совести, так называемого врожденного чувства, все поэтические бредни, все вымыслы филантропов – и общество достигнет прочного благоденствия»[409].

Одоевский относит время появления «города без имени» к эпохе XVIII в., но художественное время в его повести дискретно и границы между временными реалиями размыты – такому счастью нет времени, пространства и даже имени: оно и реально, и призрачно одновременно. Концепция Бентама, основателя «города без имени», скорее напоминает доктрину идеального Града аль-Фараби, условием существования которого является «закон-намус», абсолютный по своей цели –

---

[408] *Сухих О.С.* Художественное переосмысление «Легенды о великом инквизиторе» Ф.М. Достоевского в русской литературе XX-XXI веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Нижний Новгород, 2013. С. 10.

[409] *Одоевский В*. Город без имени. М.: Сов. Россия, 1987. С. 20.

благо людей и их счастье. Закон (у В. Одоевского «всеобщая польза») дает людям законоустановитель (у В. Одоевского – это Бентам). И только претворение в жизнь этого закона приводит к возникновению Истинного Града Счастья («город без имени»). А это и есть идеал Гармонии бытия и человека.

Имагологические составляющие героя романа Бентама, на наш взгляд, соотносятся с мессианской проблематикой ряда западно-европейских и восточных религиозно-онтологических и философско-экзистенциальных традиций, что связано с попыткой Одоевского выявить некие общие гуманитарные основания бытия человека. Мессианские идеи в научно-философской парадигме, как правило, идентифицируются в большей степени с религиозными или историософскими концепциями национальной избранности. Однако писатель уходит от национальной привязанности и воссоздает некую общую модель «неудавшегося» Спасителя. Семантическое пространство Одоевского интерферирует генетические коды религиозных, философских и художественных схем русской, западно-европейской и восточной традиций. Тем не менее, изначально мессианская семантика связана со значением «богопосланник» или «спаситель». Так, Мессия по-древнееврейски «Машиах (מָשִׁיחַ)– помазанник, посланник небес, спаситель». У арабов также в именах великих людей встречается слово «аль-Маших», скорее всего обозначающее сходное понятие «посланника Аллаха». Нарративная семантика «мессианских» художественных текстов тем не менее референциально выводит в философский контекст религиозных систем, соотносимых с идеей прихода Мессии в человеческий мир. Принято считать, что это авраамический религиозный код, наиболее системно и концептуально проявленный в иудаизме, христианстве и исламе. Однако, на наш взгляд, с подобными идеями связаны и другие религиозные культы. В частности, в зороастрийских системах (собственно зороастризм, манихейство, маздакизм и т.д.), генетически связанных с ведической религией древних ариев, мессианская составляющая ономастикона концептуальна. Основанный зороастризмом культ поклонения Ахура Мазде, Владыке Мудрости, предопределил суфийское религиозное признание мессианской роли духовного Провидца с выраженным творческим началом. В этом плане ислам, генетически

соотносимый с древнееврейскими взглядами, занимает особое положение. По мнению В.Г Иванова, «всякий мессианизм является продуктом религиозного сознания. Мессианская идея предстает в качестве комплекса специфических сотерологических, эсхатологических установок, связанных с идеей избранности и базирующихся на определенных религиозных представлениях. В то же время рассматривать мессианские взгляды в границах только религиозной идеи нельзя. Реакция создателей мессианских конструкций на социально-политические события, философские идеи своего времени, национально-историческую проблематику придавала специфический характер их мессианским проектам. Мессианские конструкции, несмотря на христианский контекст, как правило, содержат в себе два основных содержательных компонента, восходящих в определенной мере к древнееврейскому прототипу – это представление о мессии как человеческой личности или «коллективной личности» и хилиастическую устремленность. Помимо этого, существуют иные характеристики, которые могут варьироваться, дополняться, придавая своеобразие мессианским построениям»[410].

Вариативность мессианской семантики можно обнаружить в референциальном контексте художественных текстов. В русской литературе, например, такие мессианские построения предопределили определенные художественно-философские системы начала XX в., в частности у русских символистов. Достаточно вспомнить Вл. Соловьева с его «Чтениями о богочеловечестве», трилогию Мережковского «Христос и Антихрист», чтобы говорить о ярко выраженной утопической религиозности в художественной семантизации мессианства в контексте эсхатологических антиутопических настроений в предреволюционной действительности.

Современное религиоведение детерминирует причины возникновения мессианизма в ситуации катарсического «антропологического поворота» начала XX в. с нерешенностью социальных проблем, потерей надежды на лучшее будущее в контексте хаоса предреволюционных пророчеств и т.д. Мессианизм в этих

---

[410] *Иванов В.Г.* Мессианские взгляды А.С. Хомякова и В.С. Соловьева: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.06. СПб., 2000. С. 3.

условиях становится мощнейшим интеллектуальным трендом «потайной» культуры, наиболее активно представленной векторами культурного андеграунда и русского зарубежья. Важно отметить, что мессианизм становится некой объединяющей разные религиозные системы философией, стыкующей не только иудаизм и христианство, но и ислам. Еврейское мессианство основывалось на апориях обетования Ветхого Завета. Русская мессианская идея чаще связывалась не с собственно религиозными, а историческими ожиданиями возрождения России, чья роль последователями (в том числе Чаадаевым (*пассивное мессианство*) и Пушкиным (*активное мессианство*) осмыслялась как провиденциальная и жертвенная. Так, по убеждению С. Франка, Пушкин концептуализировал активную мессианскую роль России как духовную миссию, как особое служение задачам европейски-христианской культуры. Ф. Достоевский, как никто в его время осознававший внутреннее единство авраамических религий, подчеркивал мессианскую задачу русского православия (особенно в статье «Три идеи», которой в 1877 г. открываются «Дневники писателя»). Писатель при этом пытался найти некую конгениальность христианства и православия с выходом на исламские референции посредством художественной сюжетизации мессианской темы. В.В. Борисова, подчеркивая интерес Достоевского к кораническим идеям, пишет: «Исламом он интересовался очень глубоко, поскольку имел живой опыт общения с мусульманами. <…> Есть один удивительный момент, который заставляет осознать, что Достоевский выступал тогда не только в роли учителя молодого мусульманина, своеобразного “миссионера” или “проповедника” православной веры. Он и сам многому научился от него. Вот смотрите Алей, слушая рассказы Достоевского о Иисусе (мир ему), воскликнул: “Иса – Божий человек! Иса хорошие слова говорил! Ведь то же самое и в нашей Книге, в Коране, написано”. Может быть, именно тогда Федор Михайлович впервые почувствовал эту “перекличку” между христианством и Исламом, понял, что Коран и Библия, Коран и Евангелие – это родственные Книги. На мой взгляд, Достоевский еще тогда пришел к пониманию генетического родства, близости двух мировых религий. <…> Несомненно, его волновала личность Пророка Мухаммада (‘алайхи-ссаляту ва-

ссалям). В романе “Преступление и наказание” звучат слова Раскольникова о Пророке Мухаммаде (‘алайхи-ссаляту ва-ссалям): “О, как я понимаю Пророка с саблей на коне! Велит Аллах, и повинуйся, дрожащая тварь”. <…> Он не соглашается со своим героем, трагически ошибающимся в том, что Христос (мир ему) и Мухаммад (‘алайхи-ссаляту ва-ссалям) – это противопоставленные друг другу идеалы. Такая оппозиция – только в сознании Раскольникова. Единство этого пророческого ряда: Христос (мир ему), потом Мухаммад (‘алайхи-ссаляту ва-ссалям) – восстанавливается в конце романа. В эпилоге “Преступления и наказания” есть упоминание об Аврааме (мир ему) или, как говорят, используя арабский – Ибрахиме (мир ему). Раскольников сидит на берегу сибирской реки (это Иртыш, конечно), и вот он всматривается в далекую киргизскую степь. Перед ним – широкая панорама залитой солнцем золотой степи. Казахи сказали бы, что это “сары арка” – золотая, желтая степь. Он вглядывается, и какая-то тоска волнует его и мучает. Конечно, это тоска по идеалу. Ему казалось, что “не прошли еще века Авраама и стад его”. Причудливым образом вот эта киргизская, казахская степь представилась ему как бы древней Палестиной, по которой когда-то и бродил Авраам (мир ему), общий предок, родоначальник тех семитских народов, в том числе иудеев и арабов. И Авраам (мир ему) – “общий человек”. Это библейский общий человек, одинаково почитаемый как иудеями, так и христианами, так же и мусульманами. Это упоминание об Аврааме (мир ему) эмблематично. Оно указывает на духовный исток, к которому возвращается Раскольников, стремясь утолить свою духовную нравственную жажду. И удивительно, насколько Достоевский сумел опередить свое время в понимании преемственности пророков Единобожия и в личном сочувствии к Пророку Мухаммаду (‘алайхи-ссаляту ва-ссалям)!»[411].

Несомненно, область референциальных контекстов интегральной мессианской идеи в творчестве Одоевского и Достоевского соотносится именно с культурно-философскими религиозными областями. Развивая религиозные и

[411] Достоевский и Ислам: Опыт переживания и осмысления Достоевским исламских ценностей уникален для его времени // Исламский образовательный портал ISLAMDAG.RU. URL: http://islamdag.ru/vse-ob-islame/25222 (дата обращения: 25.03.2019).

литературные традиции мессианской семиотики, Одоевский выводит новые провиденциальные схемы художественной интерпретации мессианизма, подхваченные символистами, а затем и переосмысленные неореалистами в соотнесении с реальной ситуацией социальной катастрофы начала XX столетия. Антиутопический антропологизм выстраиваемой модели «города без имени» разрушает классическое понимание авраамического общего человека, олицетворяющего Мессию. Бентам Одоевского представлен как Разрушитель, анти-Мессия, «личность, ставшая трагедией» (Г. Марсель) и ввергнувшая мир в Апокалипсис.

Наиболее активно произведения, художественно иллюстрирующие утопические/антиутопические авторские мифомодели мира, предрекающие приход Мессии-Спасителя или Разрушителя, спасающего/уничтожающего мир на рубеже веков, появляются в период Серебряного века (до революции 1917 г.), и уже потом в 1920–1930-е гг. постреволюционного периода.

Декодируя положения утилитаристской дидактики, демифологизируя социальные основания философского восточного мифа-утопии, соотносясь с каббалистическими идеями мессианства и христианско-религиозной апокалиптикой, Одоевский выстраивает синтетическую художественно-социальную антиутопию, с выходом на утопию нравственно-духовную. Писатель художественно воплощает теорию в практику мыслимого «возможного мира» и развенчивает ее, объясняя это негармоничностью общества, не имеющего духовных законов, пророчествует вместе со своим героем, предупреждая о несостоятельности идеи, суть которой в доминировании разума над нравственностью. Филимонова пишет, что «есть и еще одна атрибуция – футуристическая составляющая, и рождена она удивительной склонностью Одоевского к соединению несоединимого. Сохраняя родовую близость утопии и фантазии, он прихотливо смешивает и иронично сгущает до невероятного необычные ситуации – с точным воссозданием деталей повседневного городского быта и нравов, скептицизм – с сочувствием человеческим страданиям, мистический настрой – с язвительными насмешками над филистерством и фарисейством.

Механизм такой выразительной работы достаточно тонкий, но смешением двух реальностей – действительной и мнимой – Одоевский достигает гротескного укрупнения утопии в антиутопию»[412].

Писатель акцентирует на том, что духовность и забота о ближнем есть основа для счастья: единственно «возможный мир» для Добродетельного Града – *духовность*. Одоевский приходит к христианско-религиозной концепции обретения счастья через страдания. И не случайно пророк В. Одоевского (одновременно выполняя миссию Спасителя и Разрушителя), преодолевая века, несет с собой вечное страдание. На наш взгляд, прецессия мысли Одоевского движется к христианско-религиозной концепции обретения счастья через страдания и пониманию личного счастья как высшей степени нравственного выбора во имя всеобщего счастья. Русский философ С. Франк писал: «…Страдание, будучи показателем несовершенства мира, есть одновременно необходимый спутник и орудие преодоления этого несовершенства: только через него совершается победа вселенского Смысла и Добра над мировым хаосом»[413].

В творчестве неореалистов происходит окончательное оформление жанровой метапоэтики «романа-антиутопии». Художественным инвариантом жанра можно считать роман-антиутопию Е. Замятина «Мы». Большинство принципов его эстетической системы легли в основу теоретического инварианта жанра антиутопии, разработанного Е.Ю. Козьминой[414]. По сути, чистой инвариативной модели жанра «роман-антиутопия» (определяемого в первичной номинации как антижанр-пророк) в русской литературе начала XX в. больше и не наблюдалось. И уже в повестях А. Платонова («Котлован», «Чевенгур», «Ювенильное море, «Джан») канонические константы жанра «роман-антиутопия» оформляются как метаповествовательные коды и образуют некоторую антиутопическую метарефлексию как основу авторской мифопоэтики. Инвариативными

---

[412] *Филимонова О.Ф.* Зодчие утопического: «Город без имени» В.Ф. Одоевского // Известия Саратовского университета. Сер. Философия. Психология. Педагогика. 2017. Т. 17. Вып. 2. С. 178.
[413] *Франк С.Л.* Реальность и человек. М.: Республика, 1997. С. 429.
[414] *Козьмина Е.Ю.* Поэтика романа-антиутопии (на материале русской литературы XX века): автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.08. М., 2005. С. 6–7.

идентификаторами жанра «роман-антиутопия» следует считать принципы, выделенные Замятиным в докладе-предисловии к чтению отрывков из романа «Мы»: «1) отход от реализма и быта; 2) быстро движущийся, фантастический сюжет; 3) сгущение в символике и красках <…>; 4) концентрированный, сжатый язык; 5) <…> в художественный организм врастают элементы философии, широких обобщающих выводов»[415].

Несмотря на акцентирование «фантастичности» и «отхода от реализма», жанровая антиутопическая миромодель у Замятина не совпадает с символистской ориентацией на мистичность, интуитивность, что позволило избежать апокалиптических мифологем и выстроить неомиф о социальной эсхатологии. Своеобразно совмещаются реальное и иррациональное пространства в проекте «города счастья» в романе «Мы» Замятина. В пространстве Царства Интеграла прозрачные стены домов создают иллюзию единого во множестве и множества в единстве – пространство всеобщего счастья, в котором нет места человеку. Писатель развенчивает теорию Единого государства, обнаруживая несостоятельность счастья-несчастья в условиях несвободы, невозможности личного выбора: «Если они нас поймут, что мы несем им безошибочно-математическое счастье, наш долг заставить их быть счастливыми» [416].

Роман написан в форме дневниковых записей-конспектов (в количестве 40 записей). Замятин использует особую исповедальную форму повествования от первого лица, что становится основным способом психоанализа главного героя романа Д-503. Самораскрытие в процессе повествовательной исповедально-аналитической рефлексии на события усиливает драматизм монолога-самоотчета, эстетически снимающего необходимость оценки поступков героя со стороны антимира. Замятин встраивает в закрытое экзистенциальное пространство «исповеди» героя замкнутый мир Единого государства, который детерминирует личную трагедию героя и социальный Апокалипсис внешнего мира. Прямое

---

[415] Русский современник: Литературно-художественный журнал, издаваемый при ближайшем участии: М. Горького, Евг. Замятина, А.Н. Тихонова, К. Чуковского, Абр. Эфроса. Л.; М.: Коминтерн, 1924. Кн. 2. С. 275.

[416] *Замятин Е.И.* Избранное. М.: Правда, 1989. С. 307.

авторское высказывание через героя призвано усилить трагизм и необратимость процесса разрушения свободного мира в условиях тоталитарного подавления личной свободы воли. Трагизм героя романа в том, что внешний мир совпадает с внутренним миром, границы которого определены отсутствием личной свободы.

Антиутопическое метаповествование А. Платонова выстраивается в системе оригинального авторского неомифа, в основе которого реальный исторический сюжет – «построение нового социального мира». В семиотическое пространство платоновской антиутопии включено множество контекстов, связанных с социальными идеалистическими концепциями и культурфилософскими моделями «возможных миров».

В литературных антиутопиях Платонова жанровые координаты инварианта романа-антиутопии практически не наблюдаются. Антиутопическое начало проявляется в авторском развенчивании советского мифа через замену «фантастического сюжета» на особую форму художественного философствования. Однако художественно-философские основания мифа-антиутопии Платонова претерпевают целый ряд изменений на протяжении творческого пути Платонова – от утопического восприятия свободы в русле ницшеанских (вседозволенность) и шопенгауэровских (свобода воли) идей до реального восприятия свободы как дела «всеобщего братства». Характеристика антиутопической миромодели Платонова полифонична и основана на синтезе мифологем религиозной утопии Н. Федорова, религиозно-философских суфийских мифообразах, экзистенциального сюжета социальной катастрофы, личностного кризиса, энтропии «жизненного мира» и социально-социалистической утопической историософии революционного настоящего.

В основных произведениях Платонова – «Чевенгур», «Котлован», «Ювенильное море» – присутствует тема свободы, но наиболее интересное развитие она получает в философской повести «Джан», написанной в 1933–1935 гг., дошедшей до нас лишь в 1964 г. Основным философским вопросом для писателя был вопрос о первичности и истинности свободы личности общественной. В разные периоды творчества Платонов склонялся к той или иной

точке зрения и, на наш взгляд, именно в повести «Джан» он пытается объединить эти две ипостаси свободы, хотя идея такого синтеза предполагалась им ранее, но казалась утопией.

Художественная интерференция восточных зороастрийских представлений и переосмысленная в условиях «новой социальности» теория «общего братства» Федорова во многом становится миромоделирующим принципом в творчестве Платонова. В повести «Джан» писатель пытается выстроить особое условие для возрождения идеального «возможного мира»: «В будущем человеке элемент свободы осуществится как высшая и самая несомненная реальность. Больше того, эта личная свобода будет служить объединению человечества, а вовсе не личному наслаждению: выясняется, что свобода – это общественное чувство и она не может быть применима в эгоистических целях» [417]

Внутренняя инерция повести выстраивается на синтезе зороастрийских представлений о свободе как основе личного нравственного выбора между добром и злом, жизнью и смертью во имя мира и основными положениями «Философии общего дела» Федорова, реконструирующей в произведении вопрос о братстве и небратстве людей, тему *сиротства*, преодоления тотального и личностного одиночества, идеи *имманентного воскрешения*, *социально-природной гармонии*. И несмотря на то, что в повести затрагиваются проблемы конкретных людей и одного маленького народа джан, космизм платоновского сознания очевиден – народ джан в данном случае символизирует все человечество, а пустынная Сарыкамышская впадина мифологизирует Вселенную: «Картина[418] изображала мечту, когда земля считалась плоской, а небо – близким. Там некий большой человек встал на землю, пробил отверстие в небесном куполе и высунулся до плеч по ту сторону неба, в странную бесконечность того времени, и загляделся туда. И он настолько долго глядел в неизвестное, чуждое пространство, что забыл про свое остальное тело,

[417] *Платонов А*. Свет жизни // Платонов А. Избранное. М.: Просвещение, 1989. С. 12–13.

[418] Писатель не приемлет нахождения человека в плену у природы: гармоническое единение с ней – да, но зависимость от нее мыслится как несвобода, ведущая к физическому исчезновению и духовной деградации; тело, лишенное головы, так же мертво, как и душа, лишенная разума. И если Назар Чагатаев – это разум, стремящийся в «странную бесконечность» жизни, где обретается истинная свобода всех, то народ джан – это душа, утратившая память о жизни.

оставшееся ниже обычного неба. На другой половине картины изображался тот же вид, но в другом положении. Туловище человека истомилось, похудело и, наверно, умерло, а отсохшая голова скатилась на тот свет – по наружной поверхности неба, похожей на жестяной таз, – голова искателя новой бесконечности, где действительно нет конца и откуда нет возвращения на скудное плоское место земли»[419].

Экфрастическое описание (псевдо)картины позволяет рецептивное прочтение второго контекстуального фона, выводящего на мысль о совпадении ряда положений федоровской концепции с идеями аль-Фараби, считающего, что материя и форма пребывают в дуалистической зависимости, при этом материя вечна, не исчезает и не появляется из ничего и способна на непрерывный переход из одной формы в другую. По мнению аль-Фараби, мир материален в том числе и состоит из натуральных материальных тел. Испытывая влияние зороастрийских учений, аль-Фараби в качестве первоэлементов (природные тела) конституирует огонь, воздух, воду, землю, а также однородные с ними растения, животных, лишенных разума и/или разумных животных, к которым он относил и «разумное животное» человека, являющегося прецессией развития простейших материальных элементов. В этом плане Н. Федоров также акцентирует внимание на природно-родовой сути живого мира, в котором процесс превращения материй-энергий есть одно из условий гипотетического «всеобщего воскрешения» в родовом братстве. Возможно, что эта идея рождается под воздействием древних восточных учений, с которыми философ познакомился в ходе своей поездки по Востоку. Он даже пишет статью «Асхабадская полемика», в которой подчеркивает, что идея «блаженной жизни» спровоцирована «полемикою видимо назревающего вопроса, честь открытия и постановки которого принадлежит нашей отдаленной среднеазиатской окраине, нельзя было не вспомнить, что эта же окраина была, может быть, родиною истинного Заратуштры. Единый возврат жизни, уже бессмертной, – воскрешение (вместо бесконечного ряда возвратов жизней (*Wiederkunft*), осужденных от рождения на смерть, как полагает проповедник учения мнимого Заратуштры –

[419] *Платонов А*. Котлован. Избранные произведения. М.: Книжная палата, 1988. С. 160.

Ницше), – здесь, в сердце Азии, у подножия «кровли мира», Памира, получил некогда наименование «фрашо керете» – «благого дела», к совершению которого призывались все люди, а не одни «сверхчеловеки», как полагал В. Соловьев, а потому такое дело и было предтечею христианства»[420].

В повести Платонова экфрасис картины представляет некую модель «возможного мира», символика которого выстраивается на сложной референции «второй модальности», построенной на стыке зороастрийского учения, его рецепции в философии аль-Фараби, суфизма и реконструкции религиозно-христианской утопии Федорова. Е.Д. Смирнова считает, что «семантика возможных миров фактически моделирует – где-то схематизируя и огрубляя – определенные аспекты реального процесса познания. Реально люди учитывают более чем один возможный ход развития событий, и если рассматривать понятийный аппарат, который используется при этом, то следует учитывать возможные направления развития событий, отличные от того направления, по которому пошло действительное развитие»[421]. Для Платонова смысловая «вторая модальность» экфрастического «возможного мира» представленной картины и есть «аспект реального процесса познания» социомодели становящейся советской действительности, фиксируемой в референционально заданном идеалистическими философскими утопиями «семиотическом пространстве» (Ю. Лотман) текста.

Платонов не приемлет несвободы, для него человек не может быть ни в социальном рабстве, ни в плену у природы: гармоническое единение с ней – да, но зависимость от нее мыслится как несвобода, ведущая к материальной смерти и духовной деградации; *тело*, лишенное *головы*, так же мертво, как и *душа*, лишенная *разума*. И если Назар Чагатаев – это *разум*, стремящийся в «странную бесконечность» жизни, где обретается истинная свобода всех, то народ джан – это *душа*, забывшая о жизни, попавшая в плен «чужого» разума, вследствие чего потерявшая природно-родовую свободу. Айдым несомненно, является прообразом Спасителя, развивая мессианскую линию в повести.

---

[420] *Федоров Н.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Evidentis, 2004. Т. 4. С. 93.

[421] *Смирнова Е.Д.* Семантика возможных миров и обоснование логического знания. URL: http://logic.ru/ru/node/553 (дата обращения: 23.02.2019).

Основной конфликт, являющийся причиной несвободы, а следовательно, одиночества и смерти, – это противоречие разума (идея жизни Назара Чагатаева) и чувства (потерянная душа народа джан). Дисгармония, давление одного начала на другое ведут к беспамятству и забвению. Человек у Платонова в равной степени зависит от природы и от мира человеческого, и только в их единении возможно обретение свободы. Ведь суть «странничества» Назара не в том, чтобы спасти народ от физической смерти – это можно сделать просто – выведя его к земле обетованной и накормив, а в том, чтобы спасти от духовного исчезновения – а это возможно лишь воскрешением любви к жизни, духовным воскрешением, обретением свободы. Основное зло для человека, по Платонову, заключено в смерти – духовной и физической. Преодолеть это зло можно лишь достигнув гармонии духа и разума. И если народ бродит в бесконечности пустыни в поисках разума, то Назар, спасая свой род, ищет для себя любовь, мать, память рода, то есть чувства, необходимые ему, чтобы преодолеть вечное свое *сиротство* души. Структурообразующим элементом этой системы является этико-философская идея, определяющая духовность не только как цель человека, но и как основу всего сущего. В интерпретации пехлевийских андарзах (сочинениях пехлевийской литературы, отражающих религиозно-этическое учение зороастризма) концепция эта основана на признании того, что «мир делится на две сферы: идеальную, духовную (menog) и земную, телесную (getis)»[422].

Мотив смерти и умирания является сквозным для всего платоновского творчества и связан он с темой *сиротства*. Все герои Платонова потенциальные *сироты*, блуждающие по жизни в поисках своего истинного рода, утомленные одиночеством и беспамятством. Их свобода – лишь видимость, нереальность, беспамятство. В этике Платонова существуют определенные категории, имеющие философскую значимость: память рода воплощается в остатках живого тела, будь то кости или кровь. «Закапывая» в песок народ джан, Нур-Мухаммед пытается стереть именно память, понимая, что беспамятство и есть возможность порабощения и лишь таким путем он сможет лишить народ свободы. Но частицы

[422] Изведать дороги и пути праведных. Пехлевийские назидательные тексты. М., 1991. С. 17.

песка хранят энергию живых тел, поэтому песок – это символ «тепла жизни», греющий народ в холод и голод: «Народ весь живой, но жизнь в нем держалась уже не по его воле и была почти непосильна ему. Люди глядели перед собой, хотя и не сознавая ясно, как надо им пользоваться своим существованием; даже темные глаза теперь посветлели от равнодушия и не выражали ни внимания, ни силы собственного зрения, точно ослепшие или прожитые насквозь; только одна Айдым хотела быть живой, она не истратила еще детства и материнского запаса энергии, она смотрела в песок все еще блестящими глазами»[423].

Тепло жизни равносильно в мировосприятии Платонова вечности и свободе, которые не исчезают со смертью, а передаются дальше, следующему поколению. Назара Чагатаева пугает не смерть, забирающая людей из его рода, а желание смерти у еще живых – желание, лишающее стремления и надежды. Именно поэтому так важны для исчезающего народа дети, несущие в себе продолжение и желание жизни. Айдым, вобравшая память рода, его силу, чувства и разум Назара, возвращает свой народ сначала к жизни физической, отпаивая кровью птиц и баранов, а затем через испытание свободой воскрешает к духовному продолжению, сливаясь с людьми из других родов в едином братстве. «Кровь» совпадает с понятием жизни, более того, кровь орлов – это сила, небо, свобода, которые дарует людям девочка Айдым – ребенок и женщина, символ женского начала, в котором и есть продолжение жизни. «Иссохшее тело» и «иссохшее сердце» народа джан (не раз встречающиеся эпитеты) возрождаются к жизни *живой водой* (кровью живых тел).

Развивая свои идеи, Платонов использует миромоделирующие пространственно-временные образы, семантика которых акцентирует возможность полимодальных референции. Например, ключевая метафора повести *пустыня*, символизирующая пустоту, жажду, зной, бесконечность, выстраивает целый ряд символических двузначных образов: жаждущее сердце, изнывающая душа, умирающее тело, иссохший разум, беспамятство. Это становится признаком умирания и утраты желания жить, находящегося в причинной зависимости от

[423] *Платонов А*. Котлован. Избранные произведения. М.: Книжная палата, 1988. С. 204.

природы, зависимости, порождающей несвободу целого народа. Другая метафора «*кровь*» выстраивает прямо противоположный референциальный ряд символических образов: сытое тело, умиротворенная душа, спокойный сон, стремление идти, тепло жизни – все, что возрождает желание жить и быть свободным от пустыни и ее законов.

Мироподобная символика у Платонова хронотопична: например, Сарыкамышская пустыня – это пространство, не имеющее границ, время в нем бесконечно, как песок, текущий сквозь пальцы, как разум, существующий в беспамятстве, как душа, умирающая при жизни… Пустыня – это «древний ад мира» и будущий «рай-мечта» для народа джан. Ощущение внепространственности и надвременности достигается мастерским переплетением хронотопов (пространственно-временных метафор) и включением их в основные понятия: например, «*в душе* всегда есть *пустое* место, куда человек хочет спрятать свое *счастье*».

Мифоориентированная система аналогий позволяет писателю соотнести «конкретику» ономастикона с философскими космологическими смыслами и вывести смысловую параболу. И народ джан, и Назар, и Айдым обретают счастье через единение друг с другом, в вечном родстве, что по Платонову и есть проявление истинной свободы, мыслимой не как некое абстрактное понятие, а как система целого ряда этических категорий (*память, желания, любовь*…), определяющих внутреннее состояние личности. Именно поэтому духовное очищение и возрождение у Платонова всегда связано с испытанием человека свободой – бытийной (странничеством) и экзистенциальной (внутренним желанием *быть*). Вопрос о свободе всегда оставался для Платонова вопросом о смерти, но не всегда он решался так оптимистически, как в повести «Джан».

В повести «Котлован» смерть конституируется в экзистенциальном ключе. В понимании писателя не смерть сама по себе является злом для человека, а личное *желание* смерти, – это мы наблюдали на примере народа джан. В «Котловане» мать девочки Насти, желая себе свободы (от мучений, невзгод, тяжкой жизни), хочет умереть. Но такая свобода призрачна, потому что для Платонова (в русле

Федоровских идей) смерть физическая есть следствие духовной гибели личности, того, что лежит в основе понятия *несвобода*: «Мне теперь стало тебя не жалко и никого не нужно, я стала как каменная, потуши лампу и поверни меня на бок, я хочу умереть»[424], – говорит мать Насти, не понимая, что в действительности она лишает реальной свободы не только себя, но и Настю, передавая по «закону жизни» смерть дальше в свое продолжение, вырабатывая привычку к смерти. Именно поэтому Чиклин, «чтобы девочка не тратила свое тепло на остывающую мать, взял ее к себе на руки и так сохранял до утра, как последний жалкий остаток женщины» (46).

Настя лишена возможности преодолеть смерть, заложенную в нее «памятью рода» через мать – она невольный узник этого закона, мешающего ей выбраться из «котлована» и обрести свободу. Случайная смерть не страшна, трагично именно личностное осознанное желание смерти, потому что оно предопределяет духовное забвение – воплотившись в одном, оно передается через память дальше, предопределяя судьбу «общего братства», обреченного на экзистенциальное провиденциальное притягивание смерти. Несвобода – это предопределенность. Настя умирает, унося с собой будущее и Чиклина, и Вощева, которые мыслят себя единым родом «будущего человечества»: «Зачем ему теперь нужен смысл жизни и истина всемирного происхождения, если нет маленького верного человека, в котором истина стала бы радостью и движением?» (96).

Унаследованную от матери экзистенциальную «несвободу» от смерти Настя передала дальше в «новый» род всеобщего братства, и в этом трагедия народа, роющего свой «котлован» будущей жизни. Но уже в повести «Джан» Платонов находит иное решение проблемы: Айдым, неся в себе, подобно Насте, «память рода», исчезающего и жаждущего смерти, смогла преодолеть ее, впитав в себя живую энергию свободного разума Назара (его внутренняя свобода обретена через испытание внешней – странничеством); его желание свободной жизни победило в ней желание смерти и, по принципу обратной связи, возродило к жизни свой народ.

---

[424] *Платонов А.* Котлован. Избранные произведения. М.: Книжная палата, 1988. С. 45. (В дальнейшем цитируется данное издание с указанием в тексте в круглых скобках номера страницы.)

Эсхатология наиболее очевидно проявлена у Платонова через развитие танатологической символики. Так, в повести «Котлован» смерть определяется как энтропийная антитеза утопической «философии жизни», лежащей в основе новой гипотетически возможной миромодели. Интересным в этом плане представляется сопоставление образов Насти (героиня повести «Котлован») и Айдым (героиня повести «Джан») – они образуют единую линию в развитии платоновской *идеи жизни*, что подтверждается сопоставлением пространственных символических рядов двух повестей: место бытия Насти – это гроб, барак, связанные в той или иной степени со смертью, а место бытия Айдым – это пустыня, бесконечный путь, бескрайнее небо, вечные пески. И в конце, как символ братства, огромный город Москва – все то, что ассоциируется с пространством свободы и жизни. Метапоэтика «Котлована» выстраивается по принципу «от утопии к антиутопии», метапоэтика повести «Джан» – «от антиутопии к утопии». Одним из идентификаторов подобной эстетической стратегии в повести «Джан» становится ассоциативное соотнесение Айдым с мифообразом Спасителя, который является ключевым образом религиозно-художественных утопий символистов. Именно Айдым ведет свой народ через пустыню и дает ему «тепло жизни» как антитезу смерти. Тепло жизни равносильно в мировосприятии Платонова вечности и свободе, которые не исчезают со смертью, а передаются дальше, следующему поколению. Назара Чагатаева пугает не смерть, забирающая людей из его рода, а желание смерти у еще живых – желание, лишающее стремления и надежды. Именно поэтому так важны для исчезающего народа дети, несущие в себе продолжение и желание жизни. Айдым, вобравшая память рода, его силу, возвращает свой народ сначала к жизни физической, отпаивая кровью птиц и баранов, а затем через испытание свободой воскрешает к духовному продолжению, сливаясь с людьми из других родов в едином братстве. Создавая свои повествовательные антиутопии, Платонов ставит вопрос и о возможности социального счастья. В повести «Джан» писатель находит гипотетически возможным «утопический исход» для *своего* народа. Не случайно И.Г. Минералова характеризует начало XX в. именно с позиций художественного воплощения

«социальности»: «…художественный синтез в Серебряном веке мог рассматриваться (особенно у символистов) не просто как плодотворный технический и стилистический прием художественного творчества. В теоретической программе символизма 1900-х годов ему было придано уникальное значение средства для разрешения масштабных религиозно-мистических, выходящих за рамки художественного творчества, задач. <…> Но наш Серебряный век действительно уникален как интенсивностью внимания к художественному синтезу, так и упомянутым выше «ракурсом» в постановке самой проблемы синтеза, когда в синтезе начал грезиться один из важнейших путей постижения и разрешения вселенских, “надмирных”, мистических и эсхатологических вопросов»[425].

Так, в повести «Джан» Платонов через эйдетический экфрасис картины в образно-символической системе фиксирует мифоконцепты ряда восточных религиозных систем (зороастризм, идеи аль-Фараби, учение суфизма) и интерферирует их с религиозно-философской утопией Н. Федорова. На наш взгляд, в основе такого механизма и лежит принцип моделирования в тексте путем трансференции «чужих» кодов авторского «возможного мира». В этом заключена и художественная логика так называемой «семантики возможных миров».

«Чужие» коды (через *интертекстуальные референции и рецепции*), авторское сознание, текстовое сознание составляют смысловые уровни «жизненных миров», которые и образуют самостоятельную онтологию Текста (*вслед за Р. Бартом мы разграничиваем категории «текст» и «произведение»*).

В художественной картине мира Платонова, репрезентирующего в своих произведениях интегративную концепцию художественного моделирования «возможных миров», авторские идеалистические антиутопические модели референционально реконструируют утопические философские миросистемные модели «Философии общего дела» Федорова, «Добродетельного Града» аль-

[425] *Минералова И.Г.* Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма. М.: Флинта: Наука, 2008. С. 29.

Фараби, а также встраивают мифоконцепты зороастризма, суфизма и библейские мифологемы.

Тем самым в качестве равноценного жизненного мира в онтологию текста включается и восприятивное сознание читателя, философствующего и реконструирующего второй интерпретационный контекст. В нашем исследовании он построен на основе рецептивной интерференции восточных религиозно-философских и русских философских и художественных идеалистических концепций «возможных миров», составляющих основу для развития утопической и антиутопической традиции XX в.

Выводы ко второй главе. Деформация классической художественной формы текста стала способом реализации эпохального ощущения разрушения гармонии «человека в человеке» и «человека в мире». Во многом это стало определенного рода толчком к трансформации эволюционной концепции личности (классическая модель художественного изображения человека в развитии) в инволюционную концепцию человека (модернистская модель анализа сознания человека в определенный момент ИСС).

Актуализация в русской литературе XX века экзистенциального типа художественного сознания связана, на наш взгляд, с двумя факторами. Это, во-первых, несомненное влияние ницшеанских в частности и западноевропейских философских экзистенциальных взглядов в целом на человека и мир, в чем-то отражающих и собственно национальные искания русской модернистской прозы начала XX века. Второй фактор связан с концептуализацией интертекстуальности, внесшей свою логику построения текста не только в его эстетических структурах, но и в идейно-тематических.

Сложность и противоречивость литературного процесса этого периода во многом и объясняется смешением ряда тенденций неклассического и реалистического (традиционного) плана, определяющим не только множественную разноплановость направленческой системы, но и художественное сознание писателей, не укладывающихся однозначно ни в одни существующие сегодня рамки литературного течения. В первую очередь это обусловлено общей

задачей отражения и постижения художественной картины мира в призме современной онтологической модели Бытия, вбирающей в себя и действительную реальность мира человека с его материалистической основой, и сферу «идеального» мира человеческого сознания и духовности и иномиры виртуальностей, не постигаемых разумом. Это детерминирует художественные эксперименты с культурфилософской антропософией и онтософией прошлого, выполняющих в тексте функцию референциального миромоделирования художественных идеалистических «возможных миров».

Авторское сознание и текстовое сознание аксиологически равноправны в символизме и приобретают статус равнозначных «жизненных миров», которые и образуют самостоятельную онтологию Текста произведения как факта культуры через «множество контекстных точек соотнесения»: «если в рамках культуры существует текст, который позволяет при своей интерпретации использование различных концептуальных контекстов, то он репрезентирует столько смыслов, сколько различных множеств точек соотнесения было актуально использовано <…> различными интерпретаторами»[426].

Герменевтический круг, усиленный текстовым символическим полилогом, разрешает интерпретационную диссипативность, в которой художественная концепция произведения через «множество контекстных точек соотнесения» будет ретранслировать трансперсональные авторские миромодели со всеми возможными интертекстуальными интенциями. В. Руднев подчеркивает, что «пафос философии возможных миров в том, что абсолютной истины нет, она зависит от наблюдателя и свидетеля событий»[427]. Тем самым в качестве равноценного жизненного мира в онтологию текста включается и восприятивное сознание читателя.

Так, В. Брюсов в повести «Огненный ангел» выстраивает основную художественную концепцию человека и бытия по принципу одновременного

---

[426] *Шнейдер В.* Смысл текста. Некоторые философские приложения семантики возможных миров. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. С. 68.

[427] *Руднев В.П.* Семантика возможных миров // Руднев В.П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1997. URL: http://lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 15.12.2020).

сосуществования и противостояния двух онтологических сфер бытия – метафизической и рациональной. Он помещает между ними человека. Суть брюсовской антропософской трансперсональной модели составляет «онтология живой телесности» (В.И. Моисеев), которая по принципу метаболы образует «аксиологию внутрицелостности» *тела* и *сознания*, разрушающей границы полиреальности «мир – сознание – текст». Мироподобность данной модели выявляется понятием «телесность», идентифицирующим картину нашего сознания, в котором нет границ между наукой и мистикой, действительностью и иллюзией, телом и сознанием. Полилог «жизненных миров» в повести формируется в контексте спектра маргинального сознания героини Ренаты. Брюсов центрирует рефлексию телесности в опыте «сознательности» Ренаты. Психоделический опыт блуждания по этим «мирам» предопределяет и путь познания Рупрехта, также подчеркнуто маргинальный за счет системы пограничных хронотопических образов. Категория «действительность» как философское понятие антонимирует с «телесностью» (метабола сознания).

Миромодель в романе Л. Андреева «Дневник Сатаны» носит ярко выраженный антропософский характер с выходом на «онтологию живой телесности». Сюжетной доминантой романа становится процесс «сотворения новой экзистенции *(вочеловечившийся Сатана*)», но мировоззренческой доминантой – проблема «сотворения нового мира». Личностной задачей *«нового Сверхчеловека*», Абсолютность которого подчеркнута включенностью в его новое *«бытие телесности»* сатанинского Духа, становится «изобретение счастья Человечества». Однако в процессе гносеологического сотворения «нового земного рая» выявляется суть реального внутреннего мира человека, обусловленная социальностью дегуманизированного мира. В результате сюжетной трансформации религиозной мифологемы «сотворение мира по замыслу Бога» в социальный мирообраз «пересотворение мира по замыслу Человека-Сатаны» выявляется этический катарсический нонсенс – спасение (попытка!) божественного мира по замыслу Сатаны-игрока.

Если антропософия Андреева концептуальный акцент ставит на проблеме познания человека и его внутреннего мира, то Мережковского – на проблеме религиозно-гносеологической составляющей человека как части мира, что соотносится с его концепцией «нового религиозного сознания» бытия в целом.

Вполне очевидно, что концепция человека и бытия в творчестве Д. Мережковского носит четко выраженный религиозно-гносеологический характер. Гипотетическое миротворение «нового религиозного царства» Мережковский видел в синтезе сознания, или духа, который осуществим через единение сознания русской интеллигенции («живого духа России»), «живой души России» Церкви и «живой плоти России» народа (*в этой системе вновь проявила себя склонность Мережковского к триадичным концепциям*). Однако ответа на вопрос, как осуществить подобный синтез, Мережковский не давал не только в своих романах, но и в философских трудах. Это усиливало ощущение утопической несостоятельности созданной писателем модели будущего «духовного возрождения» мира. Сакральная, мистическая тройственность, восходящая к религиозной традиции Святой Троицы «Отца, Сына и Святого духа», казалась единственно возможной Гармонией мира в историческом и духовном «хаосе» предреволюционного и революционного бытия. Символисты посредством художественного ремоделирования «троичных» инвариантов пытались найти и другие альтернативы «нового бытия», открыть и другую Гармонию века. Так, В. Соловьев, выражая символистскую установку, пророчил проект «спасительного» конца мира – погрязшее в грехах человечество будет спасено и воскрешено к новой жизни Мировой душой, Вечной женственностью (символические воплощения божественного начала), и наступит тогда «Царство Божие на земле».

Поисками «нового бытия» в различных формах его проявленности в человеческом мире занимались не только символисты, но и большинство писателей других направлений всего XX столетия. Модернистская линия этих поисков, как правило, носила характер идеалистической утопии или антиутопии. Художественное миромоделирование XX века ставило целью посредством создания тех или иных инвариантов идеалистических миромоделей

структурировать хаос бытия, реализовавшийся на уровне хаоса исторической действительности и человеческого сознания. Так, в художественных картинах мира В. Одоевского (позиционируемого нами как *претекст* к антиутопиям XX в.), Е. Замятина, А. Платонова представлена интегративная концепция художественного моделирования «возможного социо-мира». Идеалистические авторские антиутопические мифомодели, конструирующие антропософию Диктатора-разрушителя и апокалипсическую онтософию, резонируют с символистской утопической провиденцией прихода Спасителя и референциально реконструируют идеалистические философские миросистемные модели «Философии общего дела» Федорова, «Добродетельного Града» аль-Фараби, а также встраивают мифоконцепты зороастризма, суфизма и библейские мифологемы.

Таким образом, метапоэтика художественных антиутопий рубежа XIX–XX вв. представляется диссипативной (открытой) макросистемой (*гетерогенной системой систем, включающей частные метапоэтики, характеризующиеся антиномичным соотношением научных, философских и художественных посылок,* в определении К. Штайн и Д. Петренко[428]), структурированной по нескольким уровням: жанровая система определяется соотнесением утопического/антиутопического метаповествования и жанровых координат романа; мироподобная система – оппозицией идеалистического (утопического) и социального (антиутопического) мифообразов, реализованной в микросистеме религиозно-художественной утопии и социально-духовной антиутопии; миромоделирующие константы – системой религиозно-философских мифологем Апокалипсиса, нравственно-духовных философем Эсхатологии и историософем социальной Энтропии, абсолютизирующих антиутопическое начало.

[428] *Штайн К.Э, Петренко Д.И*. Русская метапоэтика: Учеб. словарь. Ставрополь: Изд-во Ставропольского гос. ун-та, 2006. 604 с. URL: http://textus-pro.ru/_ld/0/12_Slovar.pdf (дата обращения: 12.02.2018).

ГЛАВА 3. РУССКАЯ ПРОЗА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: МИРОМОДЕЛИРОВАНИЕ ТЕКСТОВОЙ ПОЛИРЕАЛЬНОСТИ

Историко-литературные вопросы этого периода являются наиболее болезненными и актуальными в современном литературоведении вследствие противоречивых оценок как литературы «эпохи социализма» 50–80-х годов второй половины XX века, так и постсоветского периода (90-х годов XX – начала XXI вв.). Однако наибольшую сложность вызывают проблемы выработки критериев методологической оценки литературного процесса обозначенного периода. К сожалению, в современном литературоведении так и нет единой концепции ни в определении периодов развития русского литературного процесса, ни в выработке параметров систематизации тенденций, направлений, течений развития русской литературы второй половины XX – начала XXI в.

Наиболее актуальной нам представляется попытка Н. Лейдермана и М. Липовецкого совместить при построении истории русской литературы второй половины XX в. два наиболее концептуальных подхода: «Известны два основных методологических подхода к изучению истории литературы. Один называют ***дескриптивным*** **–** он дает картину художественного движения через описание литературных явлений, поставленных в хронологический ряд; при характеристике другого употребляют понятия ***историко-литературный процесс, история-процесс***, обозначая тем самым ориентированность на выявление в хронологическом потоке литературы тех тенденций и закономерностей, которые характеризуют существо литературы изучаемого времени и определяют направление и динамику художественного развития. Каждый из методологических подходов имеет свои достоинства и недостатки: первый позволяет увидеть картину литературной эпохи во всей ее полноте, но чреват описательностью, при которой в одинаковом свете предстают и значительные, и малосущественные явления; второй дает возможность выделить “силовые линии” литературного процесса, определить по отношению к ним историческую роль творчества писателя и даже отдельного произведения, однако при таком подходе легко упустить из поля зрения такие

“мелочи” и “частности” литературной жизни, которые таят в себе энергию будущих художественных сдвигов. В нашем пособии мы предпринимаем попытку в той или иной мере совместить оба подхода при приоритете второго – ставя задачу выявить наиболее характерные тенденции литературного процесса, его внутреннюю логику, вектор и динамику движения художественного сознания в течение изучаемого цикла в истории русской литературы»[429].

При изучении русской литературы XX в. (уровня *неклассической парадигмы художественности*) в данном исследовании мы также претендуем на сохранение методологического принципа дескриптивного и историко-литературного анализа, поскольку именно системное хронологическое и индивидуально-авторское миромоделирование позволяет отразить эволюцию последовательного развития литературного процесса и в то же время высветить кризисные и динамичные точки слома традиции и этапы возникновения абсолютно новационной художественной картины мира в истории русской литературы.

Отмечая общий маргинальный статус художественной культуры, исследователь Т.Е. Шехтер подчеркивает, что «маргинальность, исходя из предлагаемой позиции, есть форма воплощения живой творящей культуры, соразмерная ее доминантным процессам и неотделимая от них. Конструктивность доминант дополняется пластической тканью “краевых” открытых образований. <…> Но новаторство – это явление в известной мере механическое с точки зрения органики культуры, ибо означает “привнесение”, “добавление”, “неожиданность взгляда” и т.п. Это всегда вмешательство снаружи, деликатный разлом структуры, вживление в нее каких-либо элементов»[430].

На наш взгляд, именно в системе подобных «разломов структуры» и эволюционирует неклассическая парадигма художественности в русском литературном процессе всего XX века и наиболее активно во второй его половине.

---

[429] *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература: 1950–1990-е годы: пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. М.: Академия, 2003. Т. 1. С. 10.

[430] *Шехтер Т.Е.* Маргинальный статус художественной культуры // Метафизические исследования. Вып. 4. Культура. Альманах Лаборатории Метафизических исследований при Философском факультете СПбГУ. 1997. С. 57.

Достаточно логичной и системообразующей, хотя и не лишенной противоречий, представляется и попытка Г.Л. Нефагиной развернуть социокультурную схему развития русской литературы второй половины XX в., опираясь на концепцию М. Эпштейна о наступлении четвертой эстетической фазы развития русской литературы. Однако, отмечая ее спорность, в основу своей собственной концепции Нефагина кладет теорию Д. Лихачева: «Найти некоторые подходы к изучению современного литературного процесса можно на основании теории Д.С. Лихачева о закономерностях и алогичностях в развитии литературы. Согласно ей, каждая литература представляет собой “некоторое единство, состоящее из того, что можно назвать «отдельностями”[431]. “Отдельности” бывают двух родов: традиционные и вновь возникающие. До определенного момента в литературе нарастает антитрадиционная тенденция. Эта тенденция тем сильнее и отчетливее, чем прочнее позиция традиционных форм. Так, в 70-е годы резко проявилась условно-метафорическая проза в ситуации доминирования реалистических традиций, появился постмодернизм как противопоставление реализму, антиреализм»[432].

При этом Нефагина подчеркивает, что «в отличие от сторонников циклической концепции литературного развития, Д.С. Лихачев считает, что смена старых традиционных элементов новыми не происходит в одном ряду. Идет нарастание иной традиционности»[433].

В полной мере такая «иная традиционность» в русском литературном процессе проявлена именно в системе неклассической парадигмы художественности, построенной в большей степени на игре традиционными культурными кодами (в системе вариативных **де-**: *дешифровки, децентрации, декодировки, деконструкции, деструкции* и т. д.).

С этим процессом связан процесс *неузнавания* целого ряда художественных явлений, когда к системе различных типов художественных направлений или течений (*а порой и типов художественного сознания*) относят одного и того же

---

[431] *Лихачёв Д.С.* Строение литературы: к постановке вопроса // Русская литература. 1986. № 3. С. 27.
[432] *Нефагина Г.Л.* Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века: Учеб. пособие для студ. филол. ф-ов вузов. Минск: Экономпресс, 1997. С. 13.
[433] Там же.

писателя или смешивают совпадающие по отдельным критериям течения (*так,* например, *прозу «новой волны»* и *«другую прозу»* относят то к одному направлению, то дифференцируют, «прозу поколения сорокалетних» и «шестидесятников» часто разграничивают, тогда как большая часть критиков их соотносит лишь как номинативные вариации одного литературного явления и т.д.).

Попытки свести феномен неклассической парадигмы художественности только к эстетическим новациям, особенно в вопросах, связанных со второй половиной XX в. (*эпохи постмодерна*), на наш взгляд, абсолютно несостоятельны, поскольку система онтологических и антропологических моделей бытия, развернутая в русской модернистской и постмодернистской литературе XX в. настолько многосложна и разнообразна, что до сих пор нет работ, дающих их системную и концептуальную характеристику. Мировоззренческий уровень неклассической парадигмы художественности является по характеру не менее «взрывным», нежели эстетика. Абсолютно прав А.А. Грякалов, утверждая, что «событие, с которым имеет дело эстетика, становится событием особого рода – именно в нем становится очевидным, что культура, по словам П.А. Флоренского, висит над бездной. Эстезис обращен к тому всплывающему в сознании культуры бытийному началу, которое вызывает в отношении к себе все новые и новые вопросы. Но основной вопрос всегда о настоящем – особенной со-бытийности, как данности существования, создаваемой своевременным усилием мысли»[434].

Именно этот пласт «всплывающего в сознании культуры бытийного начала» в контексте эстезиса русского литературного процесса второй половины XX в., выявляемый в системе художественно-онтологически-антропологических констант неклассической парадигмы художественности, составляет основу для художественного миромоделирования в современной литературе. «Неклассическая установка, – отмечает Г.К. Щедрина, – позволяет увидеть эстетическое в структуре процесса универсализации человеческой природы как сущности космического порядка, ведь по одной из версии космологии само бытие человека есть фактор

---

[434] *Грякалов А.А.* К эстетике со-бытия // Эстетика сегодня: состояние, перспективы. Матер. науч. конф. 20–21 октября 1999 г. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 1999. С. 32.

существующего во вселенной порядка (Н. Кормин). **Эстетическое обретает онтологический статус** (выделено нами. – *Г.Г.*), охватывая как бытие человека в его социальном и историческом многообразии и динамике, так и искусство, реализующее в себе творческие, катарсические устремления человека»[435].

В художественной русской прозе XX в., несмотря на ее подчеркнутую ***философичность*** (именно на этом качестве русской литературы настаивал Н. Бердяев в работе «Русская идея»), собственно онтологические проблемы решаются в системе антропологических координат и продуцируют ту или иную авторскую концепцию личности. В большей степени именно концепция личности становится центром литературного процесса, концентрируя в себе и эстетические и онтологические координаты. Например, Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий видят в этом один из ключевых факторов развития русского литературного процесса: «В числе этих факторов первостепенное место занимает ***концепция личности*** *– складывающаяся в то или иное время система представлений о человеке, его сущности: его отношение к себе, другому человеку, обществу, государству, природе, метафизическим феноменам (бытию и смерти, Богу и вечности).* Именно концепция личности преломляет в себе все опосредующие факторы (социальные, политические, идеологические) и непосредственно влияет на творческий процесс: на образ героя, характер конфликта, поэтику»[436].

Таким образом, можно констатировать новый этап «антропологического поворота», в рамках которого эстетическая проекция мира выстраивается в условиях все большей интерференции экзистенциального и мифологического типов художественного сознания. Как следствие, принципы художественного миромоделирования структурируются в координатах онтологических и персонологических моделей ИСС (измененных состояний сознания), метаморфозы которых предопределены схемами лабиринтной архитектоники.

---

[435] *Щедрина Г.К.* Эстетика постмодернизма // Эстетика сегодня: состояние, перспективы. Матер. науч. конф. 20–21 октября 1999 г. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 1999. С. 97.

[436] *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература: 1950–1990-е годы: пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. М.: Академия, 2003. Т. 1. С. 10.

3.1. Логика и динамика развития русского литературного процесса в социокультурном пространстве второй половины XX века: генезис, тенденции и перспективы

Большинство попыток представить наиболее системную периодизацию развития русской литературы второй половины XX века сведены к выделению этапов, исходя, прежде всего, из логики историко-литературного анализа: «В этом протяженном во времени историческом периоде можно условно выделить три этапа: 1) с середины 1950-х – до конца 1960-х годов; 2) с начала 1970-х до середины 1980-х и 3) со второй половины 1980-х до конца века и тысячелетия. Естественно, они отмечены разным характером, сложностью и неравномерностью развития, хода общественно-литературного процесса»[437].

Стремление к новому, глубинному осмыслению проблемы человека и мира определило характер и основные тенденции литературного процесса 60–80-х гг., определяемых А. Бочаровым как «время концептуальной прозы»[438]. «Оттепельная пора» сыграла немалую роль в перенесении акцента с социально-нравственных проблем на духовно-философские и этические «вечные» проблемы бытия человека в 60–70-е гг. и дальнейшее их развитие в прозе 70–80-х гг.

Большинство критиков единодушно отмечают появление новой точки зрения на проблему изображения человека в художественном произведении, связанное с попыткой передать некое всеобщее ощущение глобальной трагедийности не отдельной человеческой жизни, а эпохи и мира в целом. Часть прозаиков осознала, что проблема личности заключена не только в социальных конфликтах общества и человека, но и в нравственно-философских, психологических, национально-исторических основах бытия. В результате выявился круг писателей, имеющих нестереотипные, самобытные *концепции личности* с ярко выраженной тенденцией онтологизации текста, литературоведческий анализ которых позволяет судить не

---

[437] *Зайцев В.А., Герасименко А.П.* История русской литературы XX века: Учебник. М.: Высшая школа, 2004. С. 5.

[438] *Бочаров А*. Бесконечность поиска: Художественные поиски современной советской прозы. М.: Сов. писатель, 1982. С. 12.

только о мировоззрении конкретного художника, но и об особенностях развития литературного процесса практически всей второй половины XX в., поскольку это направление было подхвачено в 70-е, 80-е и продолжено в 90-е гг.

Об этом периоде развития, точнее культурного «взрыва», который стал контекстом социальной-политической атмосферы в России, совершенно по-новому рассказывает книга С. Чупринина «Оттепель. События. Март 1953–август 1968 года»[439]. Хроника оттепели представлена «изнутри» культурного сознания эпохи, зафиксированной в дневниках, письмах, воспоминаниях, архивных статьях, комментариях, приказах и циркулярах о главных событиях страны и личных судьбах людей с марта 1953-го по август 1968 гг. XX в. Культура оттепели субъективируется как главный герой книги и метафоризируется как особой формы хронотоп, разворачивающий целостный фон оттепельной эпохи. Историософию оттепели отражает многоплановый автобиографический нарратив, объединяющий героев-очевидцев, проживающих оттепель внутри исторической эпохи, и современных читателей, вовлекаемых в осмысление через историческую перспективу XXI в. и становящихся «соучастниками» через социокультурный метатекст. Чупринин после выхода книги пишет, что «оттепель можно понимать как уникальную попытку, не меняя политический строй, преобразовать всю культурную, бытовую, поведенческую реальность. И сделано было, действительно, фантастически много. Во второй половине 1950-х и в 1960-е изменилась мебель, изменились одежды, танцы, песни, изменился стиль общения мужчин и женщин… Весь образ жизни советского человека»[440].

Несмотря на быстротечность «оттепели» – *уже с конца 60-х гг. начинается «эпоха застоя»* – в литературе продолжает развиваться тенденция изображения дисгармоничного, мятущегося в поисках гармонии, современного человека в творчестве «сорокалетних», к поколению которых критика относит таких авторов, как А. Битов, А. Ким, Р. Киреев, В. Маканин, Т. Пулатов и других. Для их прозы

---

[439] *Чупринин С.* Оттепель. События. Март 1953–август 1968 года. М.: НЛО, 2020. 1192 с.
[440] *Чупринин С.* Оттепели сопротивлялась не только власть, но и население // Новая газета. 2020. № 118. URL https://novayagazeta.ru/articles/2020/10/25/87689-sergey-chuprinin-ottepeli-soprotivlyalas-ne-tolko-vlast-no-i-naselenie (дата обращения: 20.12.2020).

характерен не только отход от общепринятой «соцреалистической направленности», но и некоторое синтезирование в своем творчестве элементов разных методов и стилей, идущих от разных литературных традиций, и в большей степени соотносимых с неклассической парадигмой художественности.

Усилившаяся философская направленность прозы обусловила как развитие многообразных реалистических художественных форм, так и условных, что позволило создать новый стиль изображения «истинной реальности», характеризующийся свободным сосуществованием реального и ирреального, дискретностью хронотопа, условно-фантастическим смещением действительности, появлением сюрреалистических элементов и мотивов в изображении бытия человека. Отмечается и тенденция к усилению эпического начала. В творчестве многих писателей наблюдается сопряжение лиризма с психологизмом при изображении внутреннего мира человека, проза обретает характер «исповедальности» нового уровня, обостряется интерес писателей к внутреннему монологу, как одному из приемов психологического анализа. В связи с этим интерес представляет «стереоскопическое литературоведение» (*М. Гербер*) В.В. Агеносова. В своих исследованиях литературы XX в. он вводит понятие метажанра и связывает его развитие с типом философского романа[441], который рассматривает как явление ***социально-онтологической литературы.***

Под влиянием философии, в которой на первом плане стоит проблема преемственности человеческого духа, сохранения абсолютных ценностных идеалов, «сорокалетние», пришедшие в литературу в 60-е гг., ставят своей целью поиск в ходе художественного изображения личности этих идеалов, но не пытаются выявить корни причин появления мятущегося, «рефлексирующего» человека. Несмотря на единый художественный подход к проблеме современного героя, их проза по своему стилевому и структурному составу очень неоднородна, поэтому говорить об общем художественном методе нельзя. Следует отметить, что именно в системе «прозы поколения сорокалетних» зарождается первый русский постмодернистский роман «Пушкинский дом» А. Битова. Но говорить о появлении

---

[441] *Агеносов В.В.* Генезис философского романа. М.: Наука, 1986. 256 с.

собственно **постмодернизма как литературного направления** не приходится, поскольку не была обозначена направленческая схема этого явления в русской литературе 60-х гг. в целом. С определенной долей натяжки можно к постмодернистской линии развития литературы этого периода отнести ряд произведений Абрама Терца (Андрея Синявского). В частности, в «Прогулках с Пушкиным», «Разговоре с Гоголем», по мнению И.С. Скоропановой, в полной мере проявляет себя «явление постмодернистской метафорической эссеистики»[442].

Именно к этому периоду развития русской литературы можно отнести процесс интенсификации и актуализации внимания писателей к проблеме Homo scribens, в рамках которой выстраивается абсолютно новая художественная картина мира с централизацией образа-символа «воспринимающего сознания». По мнению одного из исследователей этого феномена А.Н. Давшан, «проза второй половины XX в. судьбу человека пишущего решает по-своему. Героем был взят современник, окруженный реальными обстоятельствами. Хронологически этот герой представлял поколение «внуков» Арсеньева, Алпатова, Живаго. <…> Особенностью этой прозы стало своеобразное доказывание за другого»[443]. Именно поэтому, на наш взгляд, так важна была интертекстуальная эстетизация[444] *доказывающего-воспринимающего сознания* героя, в котором подчеркнуто авторское соприсутствие.

Писатели, пришедшие в литературу в 70-е гг. (Венедикт Ерофеев, Саша Соколов, Л. Петрушевская, Ю. Трифонов и другие) продолжали развивать высокохудожественную прозу с ориентацией на стилевое «синтезирование» реалистических и модернистских *(и в ряде случаев постмодернистских*) методов изображения реальности, на этико-философскую насыщенность, особого рода психологизм, «исповедальность» повествования. Продолжается и развитие новой исторической прозы с оригинальными историософскими концепциями,

---

[442] *Скоропанова И.С.* Русская постмодернистская литература. М.: Флинта: Наука, 2002. С. 80.
[443] *Давшан А.Н.* Творчество М. Пришвина в контексте русской литературы: автореф. дис. … д-ра филол. наук: 10.01.02. Ташкент, 2001. С. 23–24.
[444] Возможно и послужившая основой для последующей ретрансляции постмодернистской системы цитатности.

решаемыми через принцип сопряжения разных исторических эпох, сквозь призму сознания современного человека (Ю. Трифонов, «Старик»; А. Ким, «Отец-лес» и др.).

Русский литературный процесс конца XX (начиная с середины перестроечных 80-х) – начала XXI в. – особое, до конца не осмысленное явление в современной истории литературы. Одной из ключевых особенностей литературного процесса этого периода является то, что «текущие» произведения сосуществуют с так называемой «возвращенной» литературой, которая, в свою очередь, также является неоднородной.

Произведения русского андеграунда и эмиграции продолжают до сих пор «возвращаться» в культурное пространство России, влиять на развитие отечественной новейшей литературы и открывать историософию «потайной» эпохи. Например, в книге В. Агеносова «Восставшие из небытия. Антология писателей Ди-Пи и второй волны эмиграции»[445] не только представлены художественные произведения послевоенной эмиграции, но и тексты писателей так называемого явления Ди-Пи (Displaced Persons), тех, кто в результате послеоктябрьской эмиграции оказался после 1945 г. «лицами без гражданства». Эту литературу еще только предстоит изучить.

В силу этого достаточно сложно идентифицировать собственно новационные тенденции в развитии литературного процесса новейшего периода и определить явления, «заимствованные» из предыдущих «провальных» периодов развития русской литературы XX в. (*периодов, в которые собственно и произошло расслоение литературного процесса на два вектора* – официальную литературу (*соцреалистическую*) и неофициальную (*андеграунд и русское зарубежье*). Кроме того, ситуация нахождения читателя внутри социокультурного настоящего также осложняет определение художественных направлений, тенденций, векторов и закономерностей литературного процесса конца XX – начала XXI в., находящегося в состоянии становления и развития. Связано это с тем, что объективные оценки

[445] *Агеносов В.В.* Восставшие из небытия. Антология писателей Ди-Пи и второй волны эмиграции. М.: АИРО-XXI; Алетейя, 2014. 736 с.

сегодня можно дать только применительно к литературным явлениям (*направлениям, течениям, творчеству отдельных писателей*), сформировавшимся в начале и середине XX в., хотя и пришедшим в реальный литературный процесс только в перестроечные годы (так называемые *«явления двойного факта»*). Однако взгляд «изнутри»[446], представленный в данном исследовании, имеет и ряд преимуществ, поскольку «восполняется тем, что мы способны зато непосредственно, живо воспринимать литературу конца XX века, *чувствовать* ее»[447]. Ю. Минераловым подчеркивает, что сама поэтика текстов современных авторов требует их восприятия «изнутри», поскольку «именно на нашу догадливость рассчитаны все намеки, аллюзии, подтексты и “затексты”, которые вводят современные писатели в свои произведения. Те особенности литературы, которые связаны с проблемами, встающими сегодня перед обществом, нам ясно видны, понятны и внутренне близки, ибо мы сами живем этими проблемами, – такой ясности время объективно лишит читателя будущего…»[448].

Несомненно, что проблемы эти имеют в первую очередь социокультурную детерминацию. Возможно, именно с этим и связана такая бурная активация литературных премий в последнее двадцатилетие развития русской литературной ситуации. Не случайно исследователь Б.В. Дубин литературные премии определяет в качестве «социального института»: «Социологу или историку премии интересны в двух отношениях. Во-первых, как выражение коллективной воли того или иного авторитетного сообщества. Данный коллектив через группу экспертов выделяет тот или иной образчик словесности либо фигуру его создателя из множества произведений и их авторов в качестве особо значимого примера, образцового достижения, ориентира или эталона. Соответственно здесь можно говорить о ценностях, разделяемых соответствующим сообществом и консолидирующих его, о стратегиях предъявления этих ценностей другим группам, их утверждения,

---

[446] Находясь в ситуации «настоящего» по отношению к новому поколению тех же самых литературных течений, аналитики привязаны в большей степени к субъективизму в оценках и характеристиках. Тем более что практически все литературные новации рубежных эпох носят экспериментальный характер.
[447] *Минералов Ю.И.* История русской литературы. 90-е годы XX века. М.: ВЛАДОС, 2004. С. 3.
[448] Там же. С. 3–4.

распространения, тиражирования, усвоения либо неприятия, вытеснения, опровержения со стороны других. Акт коллективного признания – награждение премией – выражает эти ценности и тем самым символически сплачивает и возвеличивает сообщество, выделяет и отграничивает его. Поддержание этих ценностей носит систематический, регулярный характер. Иными словами, социолог и историк имеет в данных случаях дело с ритуалами (точнее, всякий раз синхроническими церемониями) солидарности в рамках той или иной национальной литературной системы или даже интернационального литературного сообщества, с одной стороны, но вместе с тем с динамикой номенклатуры премий, ареопага экспертов, критериев номинирования и присуждения наград, социальных и культурных последствий признания, литературного и общественного “отклика” – с другой. Таким образом, премии размечают литературный поток, сортируют *множество образцов*, бесперебойно поступающих на литературный рынок, а тем самым ориентируют, структурируют *литературное и читательское сообщество»*[449].

Несомненно, что отсчет рубежного, так называемого переходного, периода русского литературного процесса следует начинать с начала 90-х гг. XX в., поскольку именно последнее десятилетие определило основные черты непосредственно той парадигмы художественности, которую мы сегодня определяем вслед за критиками как «нулевое десятилетие». Знаковость литературного процесса 90-х гг. XX в. определяется его двойным функциональным состоянием: с одной стороны, это этап подведения итогов художественно-мировоззренческих и эстетических исканий всего XX в., с другой – период определения ориентиров и перспектив для дальнейшего развития русской литературы уже XXI в.

90-е гг. обозначили концептуальную тенденцию не только своего состояния, но и перспективного развития литературного процесса – синтетизм. Тенденция сближения и постепенного слияния (вплоть до интерференции) классической

---

[449] *Дубин Б.* Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре: Сб. статей. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 217.

(реалистической) и неклассической (модернистской) парадигм художественности охватывает все уровни современного литературного процесса. Возвращенные в «эпоху гласности» (конец 80-х – начало 90-х гг. XX в.) произведения андеграундной литературы и русской эмиграции синтезировали в последнее десятилетие эпохи практически весь XX в. Изменилась восприятивная функция литературы: произведения, написанные в разные периоды XX в. (начиная с самого его начала), начали восприниматься как ключевые явления конца XX столетия.

Таким образом, *художественная парадигма* 90-х гг. вобрала в себя практически все основные модернистские явления XX в., поскольку именно модернизм во всех своих проявлениях был запрещен в русском культурном пространстве наиболее значительного периода XX в. (практически с 20-х до конца 80-х гг.). Произведения, появляющиеся непосредственно в период начала 90-х гг., были написаны не в системе новационных тенденций, а вследствие запрещенных тенденций. Более того, большая часть молодых писателей стала использовать принципы стилизации своих произведений под вновь появившиеся. Таким образом, в литературу 90-х хлынул весь «забытый» и «обиженный» XX в. Принцип текстовой коллажности, внесенный в русскую литературу 90-х гг. постмодернизмом, который к этому времени уже обрел собственно русский национальный инвариант художественно-эстетического бытования, приобретает эффект мозаичности литературного процесса. Происходит это за счет того разнородного массива «возвращенной» литературы, который начинает осмысляться как явление именно 90-х гг.

Одновременное сосуществование ***«возвращенной литературы»***, наиболее полно воплощенной в произведениях русского символизма рубежа XIX–XX вв. (*А. Белый, Д. Мережковский*), русского андеграунда двух поколений (*20–30-х гг.; 50–60-х гг.*), русской эмиграции трех периодов (*20–30-х гг.; 60-х гг.; 80-х гг.*), «лагерной прозы», «прозы поколения сорокалетних» и т. д., и литературы, непосредственно созданной в 90-е гг. (*массив которой определяли два поколения писателей: те, кто писал в период до 90-х и остался в качестве активно пишущих в 90-е гг., и новое поколение писателей*), определило и такую концептуальную тенденцию русского

литературного периода конца XX в., ставшую перспективной и в начале XXI в., как литературные эксперименты с традицией.

Тенденция к следованию принципам «литературного коллажа» привела к полному хаосу направленческой системы русской литературы конца XX в. Критика заговорила об активности и концептуальности постмодернизма, причем не только как общей культурологической парадигмы, а именно как литературного направления (в ряде концепций – течения), неоправданно относя к нему писателей совершенно разнородных и разноплановых, основываясь лишь на единичном признаке – наличии художественного эксперимента с формой и эстетическими «культурными кодами». К концу 90-х гг. одна крайность сменилась другой: те же самые критики стали говорить о том, что постмодернизма вообще не существовало в русской литературе XX в. или – «постмодернизм умер». И лишь незначительная часть русских литературоведов (Н. Лейдерман, М. Липовецкий, Н. Ильин, В. Курицын, М. Эпштейн, И. Скоропанова и др.) смогли четко определить константы постмодернизма в системе «постмодернизм как социокультурная ситуация» (*в контексте которой действительно развивался русский литературный процесс конца XX в.*) и «постмодернизм как литературное направление» с логично структурированной мировоззренческой концепцией и системой координат поэтики (*в этом плане был определен достаточно узкий круг русских писателей, практикующих постмодернизм в своей художественной системе*).

Такая хаотичность сопровождала и теоретические попытки определения новых принципов развития реалистического вектора русской литературы. Критики пытались выявить различные модификации реализма, путаясь не только в направленческих координатах, но и в отношении писательских персоналий. Например, Л. Петрушевскую относили то к течению «жестокого реализма», то к постмодернизму, то к постреализму, то к «другой прозе», то к прозе «новой волны». Знаковый для 90-х гг. роман В. Маканина «Андеграунд, или герой нашего времени» большая часть критиков относила к постмодернизму, а, например, Н. Иванова – к «трансметареализму». Споры и дискуссии вокруг реализма были не менее ожесточенными, нежели по поводу постмодернизма. При этом ни одно из

реалистических направлений не было четко теоретизированно.

Подобная ситуация была обусловлена двумя причинами: во-первых, в русской литературе абсолютизация тенденции синтетизма двух парадигм художественности – классической *(реалистические векторы)* и неклассической *(модернистский и постмодернистский вектор)* – привела к фактическому размыванию привычных критериев определения структуры и типа литературного направления в системе двух констант: мировоззренческой концепции и эстетической системы (собственно приемы поэтики). Практически все произведения рубежного периода строились на сочетании мировоззренческой установки реализма и приемов поэтики модернизма (или постмодернизма), и наоборот. Причем инварианты этих синтетических художественных моделей были настолько многообразны, что не поддавались логичной систематизации. Синтез противоположных по своей художественной программе парадигм приводил часто к интерференции, т. е. к созданию на основе синтеза неких абсолютно новых моделей художественных текстов, под которые литературоведы пытались подвести направленческие координаты уже устоявшихся явлений.

Тем не менее в этой хаотичной системе можно выявить ряд устойчивых литературных явлений, систематизирующих тенденции и закономерности, которые логически объединяют не только 90-е гг. и начало XXI в. в единый целостный этап литературного процесса, но и выявляют его включенность в целостную структуру всего русского литературного процесса XX в. – в протяженности от первого рубежа (*конец XIX – начало XX в., когда большинство этих тенденций зародилось*) до второго литературного миллениума (*начало XX – конец XXI в., когда эти тенденции усилились и стали закономерными*).

Наиболее знаковыми тенденциями в этом плане, на наш взгляд, продолжают являться тенденции *неомифологизация* и *экзистенциализация* художественного сознания. Именно в системе этих двух тенденций и стали возможными наиболее яркие художественные интерференции реалистического и модернистского векторов русской литературы XX в.

В системе *неомифологических координат* русской литературы появилось целое синтетическое направление – неореализм начала XX в. (Е. Замятин, А. Платонов, М. Булгаков, М. Пришвин и др.), в рамках которого возник концептуальный для XX в. жанр антиутопии. Причем если в начале XX в. Е. Замятин и А. Платонов определили два эстетических инварианта антиутопии (роман Е. Замятина «Мы» – классический образец жанра, романы А. Платонова «Котлован», «Чевенгур» и другие разворачивают трансформированный инвариант этого образца), то в конце столетия основные аспекты антиутопических жанровых координат приобретают авторские индивидуальные модификации и определяют многообразие форм своего развития. В конце XX в. жанр антиутопии в русской литературе развивается с необратимой скоростью. Наиболее яркие произведения: Т. Толстая, «Кысь»; Ч. Айтматов, «Тавро Кассандры»; А. Ким, «Остров Ионы», «Поселок кентавров»; последние тексты О. Славниковой, романы В. Сорокина, Ю. Мамлеева, А. Рубанова и т. д. – все же развивают в разной степени замятинские и платоновские жанровые координаты. Акцентируя на особой философичности русской литературы, В.В. Агеносов пишет: «Философизация литературы, необходимость создания новой концепции мира и личности, учитывающей негативный опыт развития цивилизации в социальной и гносеологической сферах реализовалась в неомифологизме, постмодернизме, философско-юмористическом мироощущении и т.д.»[450]

Э*кзистенциализация* художественного сознания спровоцировала в русской литературе конца XX в. совершенно новую модель «потока сознания», наиболее ярко представленную в творчестве Ю. Мамлеева, Л. Петрушевской, В. Пелевина. Экзистенциализация привела в конце века к рождению целого ряда текстовых моделей, составляющих порой основу художественной картины мира целого поколения писателей – это модель «хаосмоса», приближенная к идее «постмодернистской чувствительности», и инвариативные модели ИСС (*«измененных состояний сознания»*), в системе которых начинали строить тексты

[450] *Агеносов В.В*. Некоторые итоги развития литературы XX века в контексте русского литературного процесса // Русский Харбин, запечатленный в слове. Вып. 6. К 70-летию профессора В.В. Агеносова: Сб. научных работ. Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2012. С. 23.

русские модернисты начала XX в. (А. Белый, Л. Андреев, В. Брюсов); их активно продолжали осваивать прозаики 60–70-х гг. XX в. (В. Ерофеев, Саша Соколов) и возвели в статус концептуальной художественной картины мира писатели новейшего поколения рубежа XX–XXI вв. (В. Пелевин, Ю. Мамлеев, В. Сорокин, поздний В. Маканин, Д. Липскеров, А. Слаповский, Е. Попов и др.). Именно в этой системе появились наиболее яркие художественные модели мира, характеризующие специфику русского художественного сознания новейшего периода.

Следует отметить и еще одну важнейшую тенденцию русского литературного процесса конца XX в. – усиливающуюся трансформацию жанровой системы. Охватившая все доминантные прозаические жанры, она привела к полной реконструкции романной и новеллистической систем русской литературы второй половины XX в. Предрекаемая О. Мандельштамом «гибель романа» не только не состоялась, но и привела к эволюционным изменениям русского романа. Этот процесс вызвал появление как новых суброманных жанровых форм (например, *роман-миф* в различных модификациях*, роман-предупреждение, филологический роман, роман-комментарий*), так и отдельных моделей романа (например, *роман-музей А. Битова «Пушкинский дом», роман-притча А. Кима «Отец-лес» и т. д.*).

Кроме того, постмодернистская устремленность на уравнивание Мира и Текста в онтологическом статусе актуализирует и еще одну жанровую форму в современном литературном процессе – герменевтически обозначенный жанр. В русской литературе конца XX в. возникает целый ряд новационных концепций-произведений, построенных по принципу одновременного толкования-понимания. Несомненно, что эта тенденция предопределяет и следующую – размывание внутренних жанровых границ в прозаической системе русской литературы конца XX в., что усиливается и становится закономерным уже в начале XXI столетия. Отношения, которые начинают складываться между рассказом и романом, достаточно непросты, поскольку обусловлены внутренней перетекаемостью ряда индивидуальных жанровых критериев. Например, «романное мышление» раздвигает в рассказе «пространственную постановку смысла» (по теории М. Бахтина), а зацикленность на внутреннем углублении одного образа, характерная

для рассказа, в романе приводит к сужению сюжетного пространства, к его ретардации, когда психодействительность доминирует над этической действительностью, и в результате метафора разворачивается в целый и целостный роман.

Размывание грани субъективного восприятия между сознательным (*реальным*) и бессознательным (*ирреальным*), между действительностью и текстом, между элитарным и массовым в постмодернистском сознании эпохи стало следствием распада жанровой системы, начавшегося в первой половине XX в. и не в последнюю очередь обусловленного новыми представлениями человека о «гетерогенном» мире, о его «хаосмотической» эстетической картине. Этот процесс был запрограммирован тенденциями жанровой трансформации первой половины XX в. В концептуальной основе неклассического романа сформировалась доминантная тенденция сюжетно-композиционного проектирования неомифов, восходящих не к социокультурным проектам (как в начале века), а, скорее, к синкретическим моделям, но *дешифрующих* их основной смысл и *кодирующих* новое онтологическое знание, более соответствующее эпохальной ментальности второй половины XX в.

Другой важнейшей закономерностью русского литературного процесса рубежа XX–XXI вв. продолжает оставаться тенденция образования нового типа корпусов текстов, которые заменяют привычную классическую схему художественных направлений и течений (как, например, *символизм, акмеизм, критический реализм, обэриу и т. д.*). Подобный принцип образования литературных направлений на основе типологического родства ряда художественных текстов уже реализовывался в 60–80-е гг. XX в. Именно по этому принципу сложились «проза поколения сорокалетних», «городская проза», «деревенская проза», «лагерная проза», «тихая лирика» и т. д. Отсутствие функциональных манифестов (наличие которых было принципиально для художественных течений начала XX в.; например, манифестирование *символизма, акмеизма, футуризма*), репрезентирующих мировоззренческую и эстетическую установку подобных явлений, не умаляет, тем не менее, их концептуальной роли в

становлении и развитии литературного процесса.

В период конца XX – начала XXI в. выделяется целый ряд таких литературных явлений, одни из которых уже стали традиционными – «деревенская проза» (*Борис Екимов* – наиболее яркий представитель новейшего периода), другие новационны по своему содержанию – «русская современная религиозная проза» (*Ф. Светов, О. Николаева, Ю. Вознесенская и т. д.*), третьи определяют инвариант традиционного явления – например, «женская проза» (*Л. Петрушевская, В. Токарева, М. Москвина, А. Васильева, Линор Горалик и др.*) конца XX в. во многом соотносится с явлением «женская поэзия» начала XX в. Однако все эти массивы литературных текстов являются своеобразными историко-типологическими литературными образованиями, *тождественными* художественным направлениям.

Кроме того, ряд критиков стали констатировать не только появление новой модификации постмодернизма (синонимы – *постпостмодернизм, неомодернизм*), но и возникновение качественно иных реалистических систем. В частности, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы А.Ю. Большакова, подводя итоги первого десятилетия XXI в., говорит о новой стадии реорганизации русского реализма: «…сейчас критики самых разных направлений, от которых и не ожидали столь крутого поворота, вдруг начинают бить в литавры и говорить о том, что возвращение реализма состоялось, что у нас возник некий “новый реализм”. Но задумаемся: а куда же он пропадал, этот наш реализм? На самом деле если и пропадал, то лишь из поля зрения критиков. Ведь в 90-х творили писатели старшего поколения, которые уже стали классиками: Александр Солженицын, Леонид Бородин, Валентин Распутин, а также соединяющий старшее и среднее поколения Владимир Личутин. В то же время, на рубеже веков, в нашем литпроцессе пошла новая, искрометная волна, которая выпала, однако, из поля зрения ангажированной критики, была ею “не увидена” – и поэтому развивалась сама по себе, как дичок. На культивированном литполе у нас доминировал один “постмодернизм”. “Новая волна” прозаиков, о которой я постоянно вела в 2000-х речь, представлена такими именами, как Алексей Варламов, Вера Галактионова, Вячеслав Дегтев, Борис

Евсеев, Алексей Иванов, Валерий Казаков, Юрий Козлов, Юрий Поляков, Михаил Попов, Лидия Сычева, Евгений Шишкин и др. Открытие последних лет – Захар Прилепин»[451].

Для того чтобы более четко дать критерии развития современной нереалистической, да и реалистической литературы, необходимо изменить не только методологические подходы к анализу произведений новейшего периода, но и выстроить принципиально новый категориальный аппарат. Необходимо в первую очередь пересмотреть направленческие координаты и ориентиры, поскольку изменилась сама структура классической и неклассической парадигм художественности. По мнению исследователей, «рубеж веков поставил точку отсчета в осмыслении современного литературного процесса и его направлений. “Эпоха идеологического вакуума” (термин К. Кларка – *примечание А. Большаковой*), прикрывавшая модным термином “постмодернизм” разрушение ценностей предшествующих периодов, исчерпала себя. На первый план вышли литераторы, стремящиеся преодолеть разрыв, образовавшийся между СССР и Россией (как дореволюционной, так и сегодняшней), выразить в самом веществе литературы, в ее онтологических пластах феноменальность народной судьбы, осознание нацией своей русскости. Это прозаики В. Галактионова, В. Дегтев, Б. Евсеев, Ю. Козлов, В. Личутин, Ю. Поляков, З. Прилепин и др.»[452].

Соглашаясь с Большаковой по поводу необходимости идентификации реализма в современном литературном процессе, мы считаем несколько преждевременным заявление об исчерпанности постмодернизма, поскольку продолжает существовать целый пласт произведений с выраженной постмодернистской тенденцией соотнесения мира текста и мира культуры в одном онтологическом поле и их текстовая репрезентация в системе интертекста деоценочных «культурных кодов».

На наш взгляд, пока рано говорить о специфике русского литературного

---

[451] *Большакова А.Ю.* Литературный процесс сегодня: PRO ET CONTRA (Статья первая). URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/5/Bolshakova/ (дата обращения: 10.04.2019).

[452] *Большакова А.Ю.* Русская литература на рубеже XX – XXI веков: новые приоритеты (Статья вторая). URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/5/Bolshakova/ (дата обращения: 15.06.2019).

процесса начала XXI в., поскольку еще не определились закономерности его развития. Мы уже не раз убеждались в регенеративной функции целого ряда литературных явлений, которые после провозглашения об их конце возрождались в новом качестве и активно влияли на литературный процесс. Возможно, прогнозы по поводу смерти постмодернизма так же неоправданны, как в свое время прогнозы по поводу «конца романа» и исчерпанности реализма. И нам вслед за М. Эпштейном хочется сказать: «Мне это мироощущение было близко примерно до 1992–1993 годов, после чего я почувствовал притяжение нового века. …Теперь появилось множество дополнительных примет Нового Начала – и хочется продолжить набросок “прото” -мировоззрения, определить основы не только “финального”, но и “дебютного” ощущения эпохи – то, что можно назвать “началом века”, de’but de siecle. <…> Все то, что предыдущим поколением воспринималось под знаком “пост-”, в следующем своем историческом сдвиге оказывается “прото-” – не завершением, а первым наброском, робким началом нового эона, нейрокосмической эры, инфо- и трансформационной среды. Основное содержание новой эры – сращение мозга и вселенной, техники и органики, создание мыслящих машин, работающих атомов и квантов, смыслопроводящих физических полей, доведение всех бытийных процессов до скорости мысли. За каждым “пост-” вырастает свое “прото-” ...»[453]

Мысль Эпштейна подтверждает и то, что большая часть «премиальных» знаковых текстов новейшей отечественной литературы построена на очевидном синтезе постмодернистской эстетики и принципов реалистического изображения мира.

Критик Валерия Пустовая, признанный идеолог «нового реализма», в большинстве своих статей пытается идентифицировать реалистическую направленческую концепцию, подчеркивая «декларацию разниц» внутрипарадигматических форм: «Новый реализм выходит из берегов, захлестывая старинную твердь реализма-вообще, посягая на рифы новаторства и поголовно затопляя островки творчества так называемых молодых писателей, – новый реализм

[453] *Эпштейн М*. De’but de siecle, или От пост- к прото-. Манифест нового века // Знамя. 2011. № 5. URL: http://magazines.russ.ru/znamia/2001/5/ (дата обращения: 23.06.2019).

бескраен, как Ничто. Владимир Бондаренко, анализируя смысл декларируемой “нови” в этом литературном направлении, отмечает, что на его недавней памяти новыми реалистами объявляли себя три совершенно не связанных между собою группы писателей, и по совершенно разным мотивам. Причем если вдуматься в эти мотивы, то станет ясно: никакого новореалистического откровения в искусство привнесено не было. Продолжение традиционного (как выразился Бондаренко – “стержневого”) реализма вопреки постмодернизму – раз; игровое искривление стержня реалистической традиции в сторону заимствования устаревающих постмодернистских приемов – два; наконец, дотошная физиологичность прозы свежайшего поколения, “открытие” которой опять-таки не в обновлении эстетических и философских оснований реализма, а в новизне самой описываемой поколенческой реальности – три. Три слагаемых схлопываются в ноль: литература нового времени по-прежнему на стартовой полосе, в ожидании прорыва, отсчета нового эстетико-мировоззренческого времени в искусстве. <…> Суть нового в новом реализме следует выявлять не через сопоставление с постмодернизмом, как это делалось до сих пор, а через отчетливое размежевание с традиционным, уж точно не новым, реализмом»[454].

Однако Н. Иванова предпочитает не делать прогнозов и по поводу доминирующего вхождения реализма в направленческую парадигму отечественной литературы: «Особенности литературы новейшего времени начинают формироваться внутри еще так называемой литературы оттепели (конец 50-х – 60-е годы), уходя в сам- и тамиздат, существуя (легально) на эзоповом языке (в связи с постоянно бдительным поведением цензуры). К середине 80-х русская литература приходит с большими эстетическими возможностями, выраженными в разнообразных пробах и накоплениях, в том числе в текстах постмодернистов-“одиночек” 60–70-х годов – Венедикта Ерофеева (“Москва – Петушки”), Андрея Битова (“Пушкинский дом”), Саши Соколова (“Школа для дураков”, “Палисандрия”) и др., – и весь этот материал при открывшейся свободе публикаций (конец 80-х – начало 90-х) осуществляет прорыв, оказывая самое непосредственное влияние на формирование *литературы*

[454] *Пустовая В.Е.* Толстая критика: российская проза в актуальных обобщениях. М.: РГГУ, 2012. С. 394–395.

постмодерна, в которую входят как постмодернистская литература, так и литература иного эстетического и мировоззренческого выбора, как ее ни назови – неоавангард, гипернатурализм, продолжение модернизма, постреализм и т.д. Определять сегодня реализм в качестве метастиля русской литературы конца века мне представляется спорным»[455].

Последнее десятилетие показывает, что в рамках премиального вектора русской литературы все больше ощущается развитие именно реалистической литературы, но формирующейся в новом симбиозе неомифологизма и экзистенциального психологизма.

По мнению Б.В. Дубина, «повышение премиального статуса того или иного автора, произведения – переход его из одного премиального списка в другой – выступает результатом *взаимодействия* и в конечном счете, так или иначе, *согласия* разных, дифференцированных друг от друга и относительно самостоятельных групп в системе литературы. Лишь при такой реальной дифференциации и реальном же взаимодействии, то есть преодолении границ одной из номинирующих групп и выходе в пространство все более общих, универсальных критериев оценки, литературный образец, его автор могут стать интересными, значимыми, авторитетными для широких кругов читателей, а награждение премией повлиять на читательское поведение – активную покупку данной книги в магазинах, взлет интереса к ней в библиотеках и т. д. Показательно, что в нынешних российских условиях предельной раздробленности и изолированности малочисленных к тому же литературных группировок, их слабой значимости друг для друга и фактической неизвестности собственно читателям премирование практически не влияет на читательскую судьбу книг, а *бестселлеры* приходится – и опять-таки без особого успеха – директивно *назначать* сверху (премия “Национальный бестселлер”)»[456].

По мнению М.А. Черняк, «на рубеже XX–XXI вв. ощущается исчерпанность культурной парадигмы XX века. В кризисной ситуации обычно происходит

---

[455] *Иванова Н.* Ускользающая современность. Русская литература XX–XXI веков: от «внекомплектной» к постсоветской, а теперь и всемирной // Вопросы литературы. 2007. № 3. С. 30–53.
[456] *Дубин Б.* Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре: Сб. статей. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 217.

культурная мобилизация, выражающаяся в выходе на поверхность всех скрытых пластов, своего рода “подземных” культурных течений, которые призваны придать новое качество исчерпавшей себя культуре»[457].

Однако, на наш взгляд, исчерпанность данного этапа развития вовсе не означает крах русской литературы, как предрекают некоторые критики и литературоведы. Скорее всего, сегодня русская литература находится в системе очередного «перехода» к новой литературной системе. Причем новационными представляются не только критерии эстетического и мировоззренческого планов, но и принципиально иной видится структура онтологического поля литературного процесса, которое, несомненно, будет систематизироваться с учетом интер(нет)медийного статуса одного из векторов литературного процесса и так называемого «премиального» вектора, поскольку литературные премии, диктующие статусное появление знаковых писателей, продолжают во многом диктовать условия читательскому интересу и центрировать поле новых писательских имен.

По мнению большинства историков литературы, в развитии современного литературного процесса намечаются сдвиги. Так, в рамках Международного научно-практического семинара «Русская литература в XXI веке: ориентиры и ориентации», который проходил в Российской национальной библиотеке в рамках Санкт-Петербургского международного книжного салона в апреле 2011 г., известные литературные критики и эксперты по современной русской литературе пытались определить перспективы в развитии и премиального, и журнального вектора русской литературы новой формации.

Феномен современных литературных премий, берущих начало в 90-х гг., сегодня становится одним из идентификационных критериев отбора писательских имен в системе современного русского литературного процесса. Литературные премии стали являться не признанием уже состоявшихся имен, а посылом к их открытию и интегрированию в структуру литературного процесса. Таким образом, «премиальная» литература порой становится важнейшим фактором влияния на

[457] Черняк М.А. Массовая литература XX века: учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2007. С. 28.

становление тех или иных литературных тенденций развития. Например, феномен 90-х «В. Пелевин» первоначально определился в системе лауреатов премии «Нацбест», а одним из феноменов конца первого десятилетия XXI в. становится лауреат премии «СуперНацбест» З. Прилепин за книгу «Грех». Сегодня мы уже однозначно говорим об этих писателях как о концептуальных именах, определяющих и выявляющих ключевые тенденции литературного процесса.

Литературные премии являются социокультурным феноменом, центрирующим не только российское художественно-культурное пространство конца XX – начала XXI в., но и социокультурный, общественно-политический и экономический уровни жизни страны. На разных этапах своего развития русские литературные премии концентрировали разные цели и задачи, но, несмотря на их дифференциацию, обусловленную социокультурной спецификой эпохи, всегда оказывали концептуальное влияние на литературное развитие, поскольку идентифицировали современное состояние, детерминировали и интегрировали тенденции и определяли перспективы его развития.

Однако, по мнению исследователя А.И. Рейтблата, в современной российской социокультурной ситуации, по сравнению с мировыми тенденциями, центрирующая функция литературных премий несколько ослаблена в силу дисбаланса количественной и качественной составляющих: «Литературные премии – давний и довольно влиятельный институт литературной жизни. Во многих странах они в значительной степени определяют круг чтения современников, а тем самым и репертуар книгоиздания, и тенденции литературного развития. Однако в современной России, где существуют и ежегодно присуждаются сотни литературных премий, влияние их, мягко говоря, невелико, читатели выбирают книги для чтения, за редкими исключениями, не ориентируясь на них. Анализ подобного “расхождения” премий и читателей многое может сказать о современной российской литературной ситуации, о реальных механизмах структурирования литературы»[458].

---

[458] *Рейтблат А.И.* Литературные премии в дореволюционной России // От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. URL: https://culture.wikireading.ru/28246 (дата обращения: 15.05.2019).

Генезис современного статуса премиального вектора русской литературы восходит к периоду постсоветского этапа развития русской литературы и связан в том числе с тенденцией коммерциализации литературы, хотя ряд исследователей отмечают в качестве критерия присуждения премии именно противопоставленность коммерциализации. В частности, Б.В. Дубин пишет, что «по своему исходному посылу литературные премии выступают как начинание если не антикоммерческое, то, по крайней мере, ставившее целью ограничить безраздельное влияние коммерции на литературу. <…> Однако, существуя в пространстве книгоиздательского и книготоргового рынка, литературные премии сами, в свою очередь, вскоре становятся <…> важным рыночным фактором, стимулируют покупательский и библиотечный спрос, дополнительные издания и регулярные переиздания награжденных книг»[459].

Большинство исследователей, говорящих о парадоксальном влиянии литературных премий на развитие литературного процесса, отмечают аспект их коммерциализации. Е. Абдуллаев характеризует многоуровневость такого влияния как «экспансию рынка»: «В силу своей гибкой и при этом тотальной природы современный рынок оказывает гораздо более сложное, широкое влияние на литературу, трансформируя не только сферу ее социального бытия, но и весь процесс литературного творчества, а также рефлексии о нем – литературоведение»[460].

Несомненно, что такая ситуация во многом является основой для стирания граней между литературоведением и современной критикой, которая становится в определенной степени рыночным инструментом в актуализации премиального вектора и закреплении премиальных произведений. По мнению Е. Абдуллаева, «давление рынка – это новая ситуация для русской литературы, ситуация, которую необходимо осмыслить, – что и следовало бы ожидать от эстетики и литературоведения. Это привело к экстраполяции методов социологии в область

---

[459] *Дубин Б.* Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре: Сб. ст. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 217.

[460] *Абдуллаев Е.* Истина, метод и рынок // Русская литература на рубеже XX–XXI веков / сост.: Е. Погорелая, И. Шайтанов. М.: Журнал «Вопросы литературы», 2011. С. 45–46.

литературоведения и литературной критики и не столько к критическому осмыслению, сколько к апологии… последствий маркетизации… консьюмеризма, развлекательности, “креативного разрушения…”»[461].

Конечно, при выявлении генезиса и сущности того или иного литературного явления в аспекте построения системы концептуальных тенденций современного литературного процесса необходимо учитывать и логику внутренних закономерностей литературного процесса, различающую и дифференцирующую отношения с внешними социо-экономико-политическими факторами. Не возникает сомнений в том, что литературная премия продолжает оставаться и идентификатором, и стимулом для появления художественно-эстетических явлений и вне коммерческих проявлений, как показатель таланта. Определяя специфику художественного развития литературы, Ю. Борев подчеркивает, что «литература и искусство – развивающаяся система. Развитие художественного процесса социально обусловлено и имеет внутренние закономерности. Взаимодействие внешних (социальных) и внутренних (художественных традиций, художественного мыслительного материала) факторов и формирует художественный процесс»[462]. Несомненно, чтобы понять истинную специфику влияния литературных премий на эволюционную динамику современного литературного процесса, необходимо проанализировать логику и закономерности его развития. Так, по мнению И. Шайтанова, на данном этапе развития важна именно роль литературной премии в создании особого понимания и отношения к новым произведениям: «Главное впечатление относительно самой литературы в том, что она снова у нас есть. Что-то произошло. Роман возвращается в литературу, ставшую снова читабельной. Пишутся произведения, а не тексты. Также жюри не нужно было своим выбором планировать сюрпризы. Они были спланированы реальным положением вещей, а нам оставалось их заметить»[463].

---

[461] *Абдуллаев Е.* Истина, метод и рынок // Русская литература на рубеже XX–XXI веков / сост.: Е. Погорелая, И. Шайтанов. М.: Журнал «Вопросы литературы», 2011. С. 49.
[462] Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс. М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2001. С. 3.
[463] *Шайтанов И.* Записки «начальника» премии // Русская литература на рубеже XX–XXI веков. М.: Журнал «Вопросы литературы», 2011. С. 139.

Данная позиция обеспечивает понимание «премиального вектора» как маркера читательского интереса, с одной стороны, и феномена, провоцирующего необходимость научного методологического сопровождения премиальной литературы как отдельного социокультурного явления, – с другой. Разработку методологии интегрального анализа феномена «премиальный вектор развития современной русской литературы» только предстоит создать.

Современные поиски перспектив развития литературоведения в соответствии с новыми научными реалиями «интегрального» мышления, междисциплинарности научной парадигмы и с новой медиацентричной спецификой художественности заставляют искать альтернативные пути и в построении новационных методик литературоведческого исследования историко-литературных и теоретических координат художественного процесса в условиях несовпадения (полного или частичного) журнально-критической и аналитико-литературоведческой оценок настоящего состояния и перспектив литературного развития.

3.2. Хаосмос и «диалогическая модальность» как способ построения модели «сакрального» мира

Несмотря на то, что историко-литературные реалии конца второго десятилетия XXI века диктуют необходимость уже не только выработки, но и систематизации категориальной и направленческой парадигмы литературного развития, до сих пор нет четких теорий и концептуальных работ, в которых были бы даны мировоззренческие и собственно эстетические координаты. Несомненно, что проблема заключена не в слабости современной литературоведческой науки, которая, наоборот, вышла сегодня на очень высокий уровень своего развития, во многом благодаря возможностям «открытого» функционирования в мировом поле гуманитарного знания.

На наш взгляд, сложность дефиниции историко-теоретических литературных категорий и парадигм определяется самой их спецификой, которую мы бы обозначили в системе трех концептуальных принципов общего гуманитарного

плана – принципов, маркирующих эпохальное развитие литературной системы XX века и особенно усилившихся на миллениумном рубеже XX–XXI веков: **синтетизм** (приводящий к интерференции художественных типов сознаний, направлений, жанров, стилей и т.д.), **междисциплинарность** (определившая тенденцию к интеграции литературы и литературоведения в общую парадигму современного научного знания), **компаративизм** (как форма мышления, как форма философствования, как форма стилевой (интертекстуальная, рецептивная эстетика) организации художественного текста).

В основе обозначенных принципов выделяется некое единое ядро, которое определяет их суть и в то же время постулирует уровень их совпадения в единой системе – ***диалогизм***.

Несомненно, что ключевое определение диалогизма как научного методологического принципа современного гуманитарного мышления формируется в системе теоретических разработок М. Бахтина, основанных на концептуализации диалогической системы (диалог, диалогические отношения, диалогическое противостояние) не как *способа* или *средства*, но как собственно *стержня* художественного текста, его центра (стилевого, идейного, философского и т.д.): «Диалог здесь не преддверие к действию, а само действие. Он и не средство раскрытия, обнаружения как бы уже готового характера человека; нет, здесь человек не только проявляет себя вовне, а впервые становится тем, что он есть… – не только для других, но и для себя самого»[464].

Теория диалога М. Бахтина достаточно активно в современном литературоведении центрирует большое количество различных концепций и новаций, в большинстве своем строящихся по принципу реинтерпретации бахтинских положений. Нам показалось интересным проследить специфику функционирования такой диалогической модели, как ***«исповедальный диалог»***, которая с одной стороны постулирует обращенность диалога в «мое» «закрытое» «сознательное» «сакральное» пространство (как некий инвариант внутреннего диалога-монолога), а с другой стороны, подчеркивает реализованность

[464] *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. Россия, 1979. С. 294.

диалогической структуры «“я”/другой» (наиболее привычной формы внешнего диалога): «Я осознаю себя и становлюсь самим собой, только раскрывая себя для другого, через другого и с помощью другого... Быть – значит быть для другого и через него – для себя. У человека нет внутренней суверенной территории, он весь и всегда на границе, смотря на себя, он смотрит в глаза другого или глазами другого»[465].

Так в структуре исповедального диалога соотнеслись принципы монологического и диалогического повествования. Подобный синтетизм стал некой стилевой ориентацией для большинства современных художественных текстов, моделирующих в этой системе свои направленческие координаты (интерференция двух и более принципов различных направлений), жанровые, художественно-онтологические и т.д. При этом весьма актуализируется и апробация диалога как способа построения поэтики исповедальности, когда *диалоговость* становится средством функционирования сознания – автора, текста, читателя.

Исповедальность в литературе этого периода имеет формально-содержательный признак, поскольку повествование от первого лица определяет не только «поток сознания» или психологический самоанализ, но и жанрообразующее качество произведения, динамику и диалектику фабульно-сюжетного развития. Поскольку на первый план выдвигается жизненный духовный опыт, а не конкретные события, акцентируется не действие-поступок героя, а лишь его отражение во внутреннем пространстве сознания. Сниженность значимости поступка нейтрализует важность реалистической бинарности в психологии определения характера – «отрицательный /положительный».

Исходя из того, что «поток сознания – это изображение мыслей и чувств персонажей, изложенных в свободной манере и не скованных логикой»[466], основу литературной техники подобной художественной формы (*в рамках неклассической парадигмы художественности*) составляет внутренний монолог-самоотчет,

---

[465] *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. Россия, 1979. С. 251.
[466] *Beckson Karl, Arting Gahz*. Literary Terms. A Dictionary. NC. Y., 1989. (Цит. по кн.: Теория литературы. Литературный процесс. Т. IV. М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2001. С. 319.)

эстетически реализующий психологию исповедальности, снимающей момент оценки (*этической, в первую очередь*) изображаемого, акцентирующей процесс духовного мышления (*без осмысления причин*).

Сама психология исповеди предполагает развертывание образа ***меж-героя***, находящегося в промежуточном состоянии, в процессе определения граней плюса и минуса. Такое состояние и рождает необходимость **и с п о в е д а т ь с я**, то есть излить душу, раскрыть ее в стремлении самоосуждения и самооправдания в первую очередь. Понятие ***само-*** и определяет форму исповедальности как инвариант «внутреннего монолога», ибо монолог, направленный во вне, реализует форму «покаяния», определяющего не самооценку, а реакцию со стороны антимира (*по отношению к личностному «Я»*). Ряд исследователей современной прозы (А.Г. Бочаров, Г.А. Белая, В.Г. Воздвиженский) определяют художественную исповедь как своеобразную форму нравственного очищения и выделяют ее основное этико-психологическое качество – **трагедийный катарсис.**

Диалог становится исповедальным и выступает как антитеза монологу в ситуации появления особого экзистенциального внутреннего чувства – «слушающего глаза», «слушающего Я» (в понимании известного гуманистического психотерапевта Дж. Бьюдженталя). По сути монолог – это всего лишь одна из форм диалога, поскольку система совпадения «Я-Я» определяется в любой психологической системе экзистенциально заданной оппозицией Я и некто другой Я: *Я-ЭГО, Я-ОНО* и т.д.

Архитектоника исповедального слова в современной литературе многопланова и многослойна не только за счет широкой апробации поэтики исповедального диалога, но и за счет семаналитической интертекстуальности, которая проявлена не только в постмодернистских текстах, но и любых текстах с концентрированной обращенностью к реинтерпретации, ре/декодировке уже существующих смыслов. Семанализ становится альтернативой герменевтике, методологически ориентированной на поиски смысла через его интерпретационную раскодировку. Семанализ направлен на декодировку смысла в семантических структурах текста и актуализирует создание диалогического

интертекста в смысловых интерпретационных цепочках и парадигмах. Как определяет Юлия Кристева, *«субъект высказывания* одновременно является представителем субъекта процесса высказывания и предстает как объект для последнего. <…> Во все времена, однако, наррация как диалогическая матрица конституируется адресатом, к которому наррация обращается»[467].

Диалогическая матрица Юлии Кристевой включает в себя два типа дискурса: **монологический дискурс** – «который включает в себя: 1) способ репрезентации описания и наррации (эпический); 2) исторический дискурс; 3) научный дискурс. Во всех трех субъект принимает роль 1(Бога), которой он тем же образом и подчиняется»[468]; **диалогический дискурс** – «1) карнавала; 2) мениппеи; 2) романа (полифонического). В этих структурах одно письмо прочитывает другое, прочитывает само себя и выстраивается в генезисе деструкции»[469].

Таким образов, пытаясь выстроить семаналитическую схему исповедального диалога, мы приходим к формуле «в себе присутствие», означающую синтетические модели «диалог-монолог» / «монолог-диалог» в поэтике исповедальности. С этой установкой диалогической матрицы можно спорить, однако, семанализ ряда текстов позволяет утверждать жизненность такой модели.

Ю. Борев отмечает, что литература «потока сознания» «превратилась из повествования о жизненных фактах и событиях в утонченно-эссеистический, импрессионистический пересказ фактов духовной жизни героя. Психологизм был абсолютизирован. Поток сознания окончательно порвал связь с реальным миром <…>, стал «потоком самосознания», стал мыслью, льющейся и растекающейся вне берегов жизни. Произведения потеряли очертания, стерся и ослаб не только сюжет, стушевалась концовка, развязка перестала быть художественным итогом произведения, которое стало натуралистической картиной непрерывно меняющихся психологических состояний персонажа, капризных движений души»[470].

---

[467] *Кристева Ю*. Семиотика: Исследования по семанализу. М.: Академический проект, 2013. С. 84.
[468] Там же.
[469] Там же. С. 84–85.
[470] *Борев Ю*. Эстетика. М.: Политическая литература, 1988. С. 395.

Важнейшую роль в абсолютизации внутреннего *само-осознания* играет способность к со-причастности к сознанию Другого через конкретный поступок. Только так можно избежать трагедийное непонимание поступка не как простодействия, а именно как бытия-события, онтологизирующегося «через меня и других». Онтология Бахтина носила ярко выраженный антропологический характер, он воспринимал внутреннее бытие человека не через экзистенцию «я-в-мире», а через онтологизацию его самосознания, фиксирующего «конкретное, архитектонически-значимое противопоставление Я и другого»[471], то есть «я-в/через-мир(е) Другого». Однако в этом противоборении двух онтологических констант «внутреннего сознания» (бытие мое и бытие Другого) уже изначально присутствует содружество, реализованное на уровне фундаментального онтософского закона – взаимообусловленности и взаимопроницаемости. Только хаос сознания, хаос смешения Зла и Добра является условием катарсиса, ибо духовное возрождение-очищение возможно только после духовного падения. Следствием хаоса может быть или катарсис, что означает преодоление злого начала в человеке, или хаос, что говорит о поражении добра. Но хаос, при всей негативности его восприятия, на наш взгляд, несет оптимизм в жизнь, ибо символизирует возможность победы Добра над Злом, хотя возможен и второй вариант. Отсутствие хаоса – это ситуация абсолютного Зла (*и тогда мир – это ад*) или Добра (*и это рай*).

Изначально, как условие жизни, существовали «хаос бытия» и противопоставленная ему «гармония бытия». Разные уровни взаимоотношений между этими ипостасями, отраженными в искусстве всех времен, и определяли существование того или иного направления, течения. Каждое новое течение в литературе рождалось именно в своей противопоставленности решения этой «вечной» коллизии мира. Если в древнерусской литературе хаосу светского бытия противопоставлялась гармония бытия божественного, то в классицизме «родилась» попытка избыть хаос вообще, подавив его эстетическим контролем за «художественной» гармонией отражения жизни, подчиненной долгу. В

[471] *Бахтин М.М.* К философии поступка // Бахтин М.М. Работы 1920-х гг. Киев,1997. С. 66.

романтизме «исключительный герой в исключительных обстоятельствах» реализовывался, только борясь с «хаосом» жизни и чувств безнадежности, отчаяния, «мировой скорби», стремился не к частичной «видимой» гармонии мира, а к идеалам абсолютным и универсальным.

Модернизм, своим уходом от «хаоса» жизни в «гармонию» личностного сознания, утверждением Красоты как антипода Хаосу, стал позиционировать себя не как антипод, вытесняющий реализм (как долго и принято считали), а как новый тип художественного сознания, концептуализирующий иное параллельное решение художественного изображения жизни – не через отражение действительности, а через эстетику антимиметического моделирования авторского мирообраза, в котором антитеза Гармонии и Хаоса трансформируется в диалог. Символисты начала XX в. попытались избежать «вечной» борьбы с хаосом, в большей степени свойственного реалистической эстетике, – не видя перспектив борения, они стремятся изменить ход событий, «заклясть хаос» при помощи «магических» символов Красоты и Любви, реализуемых вовне через сознание человека. Таким образом, человек становится высшей Гармонией через культуру, подчиняющую себе хаос бытия. Уходя от «реалистической» борьбы, они приходят к борьбе сознания с хаосом.

Дискурсивная модель матрицы саморефлексирующего «диалога–монолога» очень активно использовалась в русском авангарде. Так, к примеру, в рассказе-диалоге «Елена Ивановна – Ну вот, Фадей Иванович, все дожди…» Д. Хармса принцип структурирования диалога разрушен окончательно на уровне диалогового со-присутствия смысла; определяется драматической (родо-видовой) формой наррации, призванной формально подчеркнуть «диалог», но семантически отмечается его полная деструкция. Герои не слышат «чужого», «другой» полностью отсутствует в системе диалога:

«***Елена Ивановна*** *– Ну вот, Фадей Иванович все дожди идут.*

Папаша *– Да не говорите Елена Ивановна, покосы гибнут.*

Елена Ивановна *– Хорошо нам под крышей сидеть, а вот каково если кто в поле? А?*

Папаша *– Плохо бездомному страннику,*

Елена Ивановна *– Вам еще чаю налить?*

Папаша *– Плесни еще полстаканчика. (Пауза).*

Папаша попил чаю и задремал.

Елена Ивановна *– И Ольга чего-то не пишет.*

Папаша бормочет.

Елена Ивановна *– Не пишет и не пишет.*

Папаша *– Как не пишет?*

Елена Ивановна *– Ольга, говорю, не пишет.*

Папаша *– То есть как Ольга?*

Елена Ивановна *– Да Ольга, что, ты не знаешь Ольгу?*

Папаша *– Ах, Ольга? Ну и что же она?*

Елена Ивановна *– Да вот, не пишет, говорю.*

Папаша *– Ай ай ай.*

Рахтанов *(проходя) – А Сергей сделал Ольге предложение. (Уходит).*

Елена Ивановна *– Сергей, да что он! А она? (Папаше). Слышал?*

Папаша *– Что?*

Елена Ивановна *– Сергей! Предложение!*

Папаша *– Ну а он?*

Елена Ивановна *– Ольге.*

Папаша *– Что не пишет?*

Елена Ивановна *– Вступить в брак.*

Папаша *– Ай ай ай.*

Елена Ивановна *– Какая пертурбация.*

Рахтанов *– Коля продавил металлический диван. Вот.*

Елена Ивановна *– Постой, постой, как же это?*

Папаша *(скоро) – Ужасно, ужасно, какая катастрофа они продавили металлический диван.*

Елена Ивановна *– Вот доверь металлический диван, так тотчас и продавить норовят.*

Рахтанов *(проходит и хлопает до и после) – А Коля во вторник съел дом.*

Елена Ивановна *– Ну, так и есть. Он»*[472].

Исследуя вероятностные формы взаимопересечения диалогического и монологического типа повествования, Н.Д. Сафронова со ссылкой на модель «Диалога» М. Хайдеггера и теорию Х. Отта утверждает, что «весьма вероятно, что редукция к монологу возможна именно потому, что диалогическая форма лежит в основании языка», а следовательно «все предыдущие диалогического аспекты толкования вполне могли бы быть реализованы и в рамках классической монологической формы – в примерах подобного рода текстов нет недостатка в наследии Хайдеггера»[473]. На наш взгляд, в рассказе-диалоге Хармса работает прямо противоположная модель – монологическая форма реализована в рамках нарративного диалога героев. Хармс использует подобную стратегию и с герменевтическими задачами – читатель вовлекается в диалог, построенный по принципу дискретных монологических высказываний, не связанных между собой, но предполагающих читательскую ответную реакцию. Сафронова выделяет несколько похожий герменевтический код у Хайдеггера: «Диалогическая форма трансформирует сам опыт чтения, заставляя читателя мысленно перемещаться от собеседника к собеседнику и тем самым вовлекая его в многомерное колебательное движение, осуществляемое “Диалогом”»[474].

Такое понимание нарративного монолога как герменевтического со-диалога героя, автора и читателя выстраивает качественно новые отношения, направленные не на борьбу с хаосом, а на диалог с ним, ища при этом «гармонию внутри, а не поверх хаоса»[475].

Одним из теоретиков постмодернизма была разработана «эстетика хаосмоса» (У. Эко), противопоставляющая «онтологическому хаосу» бытия другой хаос, но выраженный с помощью эстетики языка, он становится постижимым. По мнению

---

[472] *Хармс Д.* Елена Ивановна – Ну вот, Фадей Иванович, всё дожди… Рассказ. URL: http://thelib.ru/books/harms_daniil/rasskazy_scenki_nabroski-read-13.html/ (дата обращения: 12.02.2017).
[473] *Сафронова Н.Д.* Толкование как беседа: герменевтические особенности «Диалога земли заката» Мартина Хайдеггера // Философский журнал. 2018. Т. 11. № 3. С. 116–117.
[474] Там же. С. 118.
[475] *Липовецкий М.* Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. С.33.

М. Липовецкого, постижимость этого вторичного (но не менее значимого) хаоса достигается через «воспроизведение соразмерности в самом ядре беспорядка»[476].

3.2.1. Хаосмос как способ эстетической проекции «обыденщины» в модель «внутреннего бытия» в прозе Л. Петрушевской

В этом аспекте особый интерес представляет творчество Л. Петрушевской, сводящей хаос бытия (*в джойсовском ключе*) к синтетическому «хаосмосу», понимаемому как *соотнесенность внутренней дискретности одного человека в одной жизни с беспорядком бытия вообще.* Мы бы сказали, что она отражает «единый образ мира в тупике», в пространстве которого «постигая хаос – …собирает элементы космоса»[477].

Мы акцентируем наиболее яркую реализованность понятия «хаосмос» (рожденного в синтетичности прообраза мира) в творчестве Петрушевской, потому что она, не проводя откровенных параллелей между одиноким «Я» и Космосом бытия, на интуитивно-подтекстовом уровне подчеркивает эту связь на всех этическо-эстетических иерархиях текста. Н. Иванова подчеркивает, что «Петрушевская, как и принято в жестоком романсе, акцентирует в своих героях сущностно-человеческое: одна женщина, один мужчина; муж, жена, ребенок; мать и сын, сестра и брат…»[478].

Подчеркнутая «одинокость» героев Петрушевской во многом соотносится с установками экзистенциализма, однако нельзя забывать, что и реалистическая литература не исключает в своем пространстве художественное сознание экзистенциального типа (его элементы и конститутивные ситуации наблюдаются в прозе Достоевского, Толстого, Чехова и т.д.). Проза Петрушевской в этом плане соотносится с некой направленческой маргинальностью высшей пробы. Те

---

[476] *Липовецкий М.* Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. С.40.
[477] *Лейдерман Н., Липовецкий М.* Между хаосом и космосом. Рассказ в контексте времени // Новый мир. 1991. № 7. С. 257.
[478] *Иванова Н.* Неопалимый голубок. «Пошлость» как эстетический феномен // Ностальящее. URL: http: magazines.russ.ru/znamia/dom/ivanova/ivano006.htm (дата обращения: 12.03.2017).

константы модернистской и реалистической линий развития русской литературы, которые проявлены в ее прозе, настолько органично взаимопереплетены, что не являют никаких противоречий. Это органика нового типа художественного сознания – «синтетического». И правы все те критики, которые относят ее то к направлению *жесткого реализма*, то к натуральному течению *«другой прозы»,* к *«прозе новой волны»,* к *«альтернативной литературе»* и т.д. Не споря о приоритетности той или иной теории, отметим объединяющий момент – во всех этих соотнесениях подчеркнута некая *противопоставленность* как принцип.

Л. Петрушевская действительно рисует другую, жесткую натурально-инстинктивную реальность бытия, – реальность *инициального* состояния человека, который «целиком зависит от бытовой среды, он песчинка, брошенная в водоворот истории»[479]. Г. Нефагина подчеркивает, что писатели этого направления создают реальность *обыденщины,* «разоблачая миф о человеке – творце своего счастья, активная позиция которого преобразует мир»[480].

Продолжая чеховские традиции, писательница действительно создает особое пространство чувств, провоцируемых «эстетической реальностью» обыденщины, качеством которой становится **«пошлость» бытия**. Однако Петрушевская рисует эстетическую реальность обыденщины как антимир внутреннего человека, трагедия которого в том, что он один на один не только с собственным Я, но и с этим внешним миром, границы которого вбирают все: быт, семью, друзей и бытие, наконец. Ужас личностной трагедии героев Петрушевской в том и состоит, что быт и бытие сливаются в эту новую «привычную» реальность, воспринимаемую как данность бытия. И катарсически значимое осознание героем себя в подобной эстетической реальности перерастает уже не только в отчуждение от нее, но и от самого себя – заключено оно в утрате инициального смысла: либо кануна, либо порога своего существования. Антимир бытовой реальности, заполняя «внутреннего человека», трансформируется в антимир самосознания Я. Именно эта формула и определяет «катастрофу отъединенного сознания» (М. Бахтин) героини

---

[479] *Нефагина Г.Л.* Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века. Минск: Экономпресс, 1998. С. 113.
[480] Там же.

повести Петрушевской «Свой круг», пытающейся прогнозировать модель поведения чужого сознания и, исходя из нее, выстраивает свое. В результате подобной подмены-замены-подстраивания образуется некий круг, в котором свое – это чужое, а чужое – становится своим. По концепции М. Бахтина, подобная оппозиция знаменует состоятельность диалога. В ситуации «Своего круга» – это хаосмотический диалог своего и чужого в сознании героини, поскольку «чужое» внешнее не вступает в диалог, а врывается в сознание героини и моделирует его новое иносостояние – это своего рода ИСС «обыденщины». Оппозиция эта определяет всю иерархию родословной «своего круга».

Повесть начинается с четкого осознанного описания героиней номинативного инварианта бинома «свой – чужой»: «Я человек жесткий, жестокий, всегда с улыбкой на полных, румяных губах, всегда ко всем (подчеркнуто нами. – *Г.Г.*) с насмешкой»[481].

Деформированные отношения в кругу друзей и родственников, давно знающих друг друга, порождают и личностную, физическую или духовную ущербность каждого «своего», которая трагически усиливается от пятницы к пятнице – в эти дни «свои» собираются, обмениваясь собой между собой. Постоянные подробные перечисления и описания внутренних связей круга создают ощущение некоего хаотического танца, движения которого определяются не гармонией музыки (общения, чувств), а хаосом быта, с которым каждый словно пытается сдружиться. Ведь не случайно героиня, исповедуясь в своих и чужих грехах «адовых» пятниц (как бы проходя один из кругов Дантова ада), все время акцентирует внимание на танце, в котором спонтанно рожденные пары «чужих» до следующего пятничного танца становятся «своими». В промежутки между этими «обменами» проваливается вся жизнь героев: «Но все это было между пятницами, и несколько пятниц я пропустила, а через месяц была Пасха, и я пригласила всех приехать снова, как каждый год, к нам с Колей»[482].

---

[481] Петрушевская Л. Свой круг // Новый мир. 1988. № 1. С. 116.
[482] Там же. С.125.

И вот наступает кульминационная пятница, когда героиня, брошенная мужем, ненавидимая своими, ненавидящая чужих, осознающая близкую смерть от доставшейся в наследство от «своих» болезни, устраивает шоу-танец, становящийся апогеем жизни – ее и всего «своего-чужого» круга. И дело даже не в попытке вернуть прошлое, а в том, что сегодня Пасха – праздник воскрешения сына Бога во имя спасения человечества. На наш взгляд, в рассказе это самый символически насыщенный момент – пройдя жизненные круги ада, героиня стоит в преддверии смерти, осмысляемой ею как освобождение-воскрешение. Героиня устраивает пятницу-Пасху во имя спасения сына, предварительно совершая жертвоприношение и подвергая его страданию (она избивает сына до *крови,* т. е. умерщвляет часть его души[483]). Она воскрешает традицию *«чужих»* пятниц на пороге *своей* смерти – жертвуя своим законным местом в кругу, который при всем его хаотическом бессмыслии есть ее жизнь, уступает его сыну и спасает его, доказывая свою любовь. И в этом проявлена высшая трагичность той философии круга, которая приобретает онтологическое звучание – сын не разрушит, но продолжит «этику своего круга» в будущем. Этой бессмыслице хаотического существования, «житухе», «чернухе» нет конца и предела в пространстве современного быта-бытия <…> Смерть влечет воскрешение и наоборот, Пасха символически становится Судным днем для бытийного «своего круга» эпохи дегуманизированного во всех смыслах конца XX века. И исповедь на пороге конца мира – это право на жалость. И добивается ее героиня повести – жесткая, жестокая – не слезами, а иронизируя над собой. Иронический «поток сознания» в преддверии смерти – вот концептуальная константа **поэтики исповедальности** Петрушевской, разрушающая классическую схему художественной исповеди, носящей, как правило, катарсический характер очищения: «Разрушительная (а она в той или иной мере разрушительна всегда) ирония и уравновешивающая жалость – это вычитание/сложение в прозе дало нулевой градус письма»[484].

---

[483] В ряде религиозных учений кровь есть душа человека.
[484] *Вайль П., Генис А*. Принцип матрёшки // Новый мир. 1991. № 7. С. 248.

Ирония в рассказе имеет не столько статус эстетического приема для определения излюбленной постмодернистской ситуации «вступление в диалог с хаосом на равных», сколько выполняет роль некоего личностного способа защиты от жесткой чернухи вокруг – бытовой, духовной. И иронией же героиня оттеняет «показную» жестокость к сыну, чтобы вокруг никто не догадался, как она его любит, как страдает, – иронией творит в их сердцах жалость к нему и тем самым спасает, фактически вынуждая принять его в «свой круг». Именно ирония становится своеобразной внутренней изоляцией героини от «своего-чужого» быта-бытия – ирония трагедии: «Такое бытие. Другого нет и не будет. И смерть тоже такая. И, готовясь к смерти, героиня круга поступает именно по таким законам – и именно поэтому из любви к сыну, из муки за его грядущее одиночество она решается до крови избить свою кровиночку, чтобы “чужие свои” пожалели его, когда она умрет. Страшно? Но в этой страшной логике – мудра и мужественно мысль о “мире без меня”. Безысходное одиночество человека и беспощадная, бессвязная алогичность жизни как *закон бытия*. Вот та трагическая истина, к которой вместе со своими героями приходит Л. Петрушевская»[485].

О стирании границ привычной антитезы *быт-бытие* (**быт** и **Я**), о превращении ее в самодостаточную реальность жизни-чернухи, о трагическом слиянии онтологических ценностей и бытовухи и рассказ Л. Петрушевской «Изолированный бокс», в котором герои пытаются избежать «открытия смерти», находясь с ней уже в одной реальности. Если в «Своем круге» действие героини развернуто как рефлексия, направленная на некий смысл вовне (в попытках соответствовать ценностно-ориентированному смыслу «чужих» как «своему кругу»), то в «Диалоге» психология героинь А. и Б. раскрывается как «саморефлексия» (М. Бахтин), т.е. направление смысла внутрь, поиск убежища-оправдания от смерти, самоспасение, фактически приводящее к НИЧТО (вспомним известную «игру» поиска смысла при явном отсутствии его смысловых констант- *А* ***и*** *Б сидели на трубе, А упала, Б пропала, что осталось на трубе?*).

---

[485] *Лейдерман Н., Липовецкий М.* Между хаосом и космосом. Рассказ в контексте времени // Новый мир. 1991. № 7. С. 248.

Специфично жанровое определение рассказа – «Диалог». Он и составляет фабульную канву рассказа. На самом же деле этот диалог А. и Б. – двух умирающих от рака женщин 43 и 60 лет в «заканчивающей палате» – представлен как параллельно двигающиеся, практически не пересекающиеся два «потока самосознания». Их пересечение происходит в каком-то внутреннем пространстве мира, лежащего за рамками этого «изолированного бокса», в основе его саморефлексия каждой героини, направленная на отталкивание смерти именно **от себя**. И две **чужие** стали **своими** в этом кругу «жизнь-смерть»: «А я не стыжусь рака… Мне из-за Вани надо долго жить. Моя задача всех растолкать, да. А у них свои дети, конечно, они за своих борются. А мне наплевать на их детей, у меня свой есть. Так и боремся, кто как. Называется жизненная борьба»[486].

Привычная для Петрушевской хаосмотическая схема «свой-чужой», разрушающая диалогическую бахтинскую концепцию «свое познается через чужое и наоборот», концентрирует вокруг себя и ценностно-ориентированные смыслы повести «Время–ночь», в которой вся энергия героини направлена на такую же борьбу за жизнь «своих». Извечное перетекание «своих» в «чужих» и наоборот неизбежно становится законом быта-бытия героев Петрушевской, а хаотическую текучесть их сознания отражает и то особое «психологически заданное текстовое сознание», которое выстраивается Петрушевской в несколько иной системе поэтики иронической исповедальности – лабиринт иронизирующих текстов (взаимопересекающиеся тексты «записок на краю стола» матери, «дневников» дочери»). Л. Петрушевская в повести разворачивает картину нового «своего круга» – «кривой семьи» поэта Анны Андриановны.

Внутреннее измерение повести определяется двумя критериями: **личностным сознанием** (*созерцанием героини себя в мире как бы со стороны* – стихи в этом помогают ей) и **эстетическим сознанием** (*отражением себя в мире через слово-исповедь* – и дневники дочери в этом плане играют особую роль самопрозрения).

---

[486] *Петрушевская Л.* Изолированный бокс. Диалог // Новый мир. 1988. № 12. С. 118.

Именно при помощи эстетического сознания, вобравшего весь предыдущий опыт взаимоотношений «гармония-слово-хаос», воплощенные в исповедальные откровения, прежде всего с самой собой, героиня выстраивает качественно новые отношения с миром, направленные не на борьбу с хаосом жизни, а на диалог с ним. При этом Анна Андриановна ищет «гармонии внутри, а не поверх хаоса»[487]. Единственным способом осуществить этот поиск становится обретение Любви – не искореженной и кривой «диалогами с хаосом», а истинной, не подмененной жалостью, а обусловленной гармонией сопереживания.

В повести «Время ночь» обыденщина «чернухи» и «житухи» пошлость делает качеством Любви – любви разной: матери к детям, детей к матери, мужа к жене, любовника к любовнице…

Реальный пласт событий преподносится сквозь призму внутреннего сознания двух героинь: матери и дочери. Таким образом, хаос быта (внешне все события обыденны с долей привычности к атмосфере «чернухи») раскрывается через хаос сознания героинь, – беспорядочность, наслоенность чувств отражают и хаотическую мешанину внешних событий. Читатель сталкивается лишь с «зеркальным» отражением реального мира в преломленном трагическим одиночеством личностном «Я». Более того, Петрушевская «ломает» и это внутреннее отражение действительности двойным спектром сознания, используя метафикциональный прием «дневник в дневнике» и добивается высшей степени исповедальности за счет взаимопересечения двух «потоков сознания (самосознания)» в одном «семантическом акте» (А. Лосев).

Такое хаотическое наслоение антиномичных структур используется не только в жанрово-сюжетной организации повести, но и в образовании лексико-семантических антитез, характеризующих внутренние состояния-чувства «своего круга» кривой семьи – *«безумно любила – застарело ненавидела – скорбно ликовала – вечно плакала»;* образы-характеристики – «*любимая дочь – разъяренная дочь; «бедная, нищая, иссохшая дочь – грудастая плечистая дочь»; «несчастный Андрей – запойный, грязный, потный сын»* и т. д.

---

[487] *Липовецкий М.* Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. С. 33.

Начинается повесть, казалось бы, с «обычной» ситуации «невоспитанного» поведения ребенка в гостях. Но для героини «Записок на краю стола» это чревато не простым «неудобством» за ребенка, а трагедией отказа в помощи. Уже с первых строк чувствуется то громадное внутреннее напряжение нервов и рассудка, которое разрывает сознание героини между пониманием необходимости накормить дитя «на халяву» и знанием нежеланности своего «наглого» визита, разрешающегося в просьбу о деньгах.

Читателю нет необходимости надрываться в поисках ответов, вся повесть выстроена в стиле предельной откровенности повествования. Отсутствие подтекстовой недосказанности обостряет ощущение искренности и правдивости «излияний» героини. «Поток сознания» становится не столько художественным средством психологического раскрытия образа, сколько особым взглядом героини на жизнь воспринимаемой ею как «монолог» с хаосом внутри, как отсутствие «диалога» с миром – хаосом вовне. Героиня все время пребывает в пространстве трагического одиночества, единственной формой общения в котором становится монолог с самой собой, реализованный в потоке мыслей-вопросов – как, где, откуда найти-достать-заработать на еду-одежду-игру для дочери – сына – матери – внука. И во всем этом мире, созданном ее сознанием, нет места только для одного одинокого «Я» – ее самой. Она отсутствует в себе, чтобы дать пространство семье, чтобы вместить на место своего «Я» бытие других «один-человеков». Так одновременно Петрушевская осуществляет разрыв и слияние «микромира» человеческого «Я» и «макрокосмоса» бытия.

Героиня всегда жила в знании, что все и каждый близкий из ее «семьи-вселенной» живет только своими заботами, думая о себе, но не о ней, и только она существует и дышит, питается и выживает заботами о них, эгоистах, ненавидимых до предела любви, оправдывающей хаос ее жизни и ее сознания. Ей тяжело и мучительно до сладости «избывать» себя в переживаниях о матери – сыне – дочери, в добывании куска хлеба для «смысла жизни», сына дочери Тимошки, но когда она «вдруг» (впервые за всю повесть в монотонном времени «чернухи» взрывается это «вдруг») сознает свою «теперь» ненужность матери-психичке, сыну-алкашу,

дочери-распутнице, и даже внуку-предателю, Любовь вытесняет в ней всю злобу, весь хаос смешанных чувств: «Я решительно поднялась к себе и вошла в комнату своей дочери, и там при свете включенной лампочки никого не оказалось… Она их увела, полное разорение. Ни Тимы, ни детей. Куда? Куда-то нашла. Это ее дело. Важно, что живы. Живые ушли от меня. Алена, Тима, Катя, крошечный Николай тоже ушел, Алена, Тима, Катя, Николай, Андрей, Серафима, Анна, простите слезы» [488].

Петрушевская моделирует «хаосмотический мир» через интерференцию экзистенциально означенного исповедальностью катарсического сознания. Так Петрушевская, одна из немногих писателей «ситуации постмодерна», не только ставит «диагноз» хаосу бытия (Ps: *пребывание в круговороте «бессмысленного вращения» судьбы – мать повторяет дочь, дочь повторяет мать*), но и дает «альтернативу» (*как способ излечения*) хаосу, реализованную в катарсическом осмыслении идеи всепрощения. На наш взгляд, фраза «простите слезы» – своего рода символ того «катарсисного состояния» (*очищение через страх «смерти» близких*), которое позволяет надеяться на то, что «постижимость хаоса» возможна, что внутри него существует некая гармония, постижение которой может осуществиться в процессе творчества «другого» языкового мира. И потому двойник (как *модель жизни*), и потому писательница-героиня (как *личность, творящая эту модель между «хаосом» жизни и «космосом» смыслов*), творящая новую реальность.

Специфика современного диалогического типа художественного сознания такова, что в его матрице одновременно присутствуют диалогический и монологический дискурс*ы*, что детерминирует определенное *сотворчество* с другими типами сознания. Так обеспечивается общая «соединительная» или «синтезная» тенденция литературного процесса. Во многом это объясняет целый ряд «пограничных явлений» в литературном процессе «катастрофического» столетия, определяющих специфику сосуществования порой противоположных направлений в одной доминантной линии развития. Пытаясь определить качество

[488] *Петрушевская Л.* Время ночь // Новый мир. 1992. № 2. С. 110.

литературы XX в., с ее стремлением макроскопического обострения этических и эстетических проявлений жизни человека и бытия, Д.С. Лихачев выделял два диаметрально разнонаправленных начала, характеризующих кризисность «катастрофического» сознания эпохи «трагедии поступка» (В. Библер). Первое было обозначено как «катарсическое начало», а второе как стремление «освободить хаос, дать ему волю»[489].

3.2.2. Молитва как форма явленности божественного бытия в «мире как тексте»: молитвенный дискурс

Еще одной важнейшей формой диалогического монолога становится молитвенная нарративная стратегия. Одной из важнейших дискурсивных форм выражения данной сопричастности становится **молитва**, или (как часто обозначают современные исследователи молитвенный текст) **молитвенный дискурс.**

Истоки литературной молитвенной традиции (*собственно молитв и текстов, стилизованных под молитву*) обнаруживаются уже в языческих заговорах и заклинаниях, позднее прослеживаются в плачах-причитаниях, различных видах Слова (например, о Полку Игореве). Функционально в художественном тексте молитва становится формой вербального богообращения или живого богообщения. Несомненна полифункциональность молитвы, соотносимой с различными психологическими аспектами сознания человека, приобщенного к вере (как бытия сознания): такими как глубокая вера в Бога, убежденность в действенности молитвенного слова, путь познания себя, раскаяние, стремление к покаянию, очищению, спасению. Начиная с традиции переложений и цитирования псалмов в древнерусской литературе вплоть до современного периода, молитва центрирует тему богообщения. Религиозный молитвенный пратекст есть личное обращение к Тому, Кто Сам личен. Христианская молитва есть предстояние пред Богом Живым, Который тебя видит и слышит. В

[489] *Лихачев Д.С.* Заметки об истоках искусства // Контекст – 1985. М., 1986. С. 19

художественном тексте происходит интерференция двух типов молитв – мысленной и словесной. Выраженная текстовыми кодами мысленная молитва героя становится формой высшей сакральной проявленности личной веры и обращенности к Богу. В православии словесная молитва представляет собой устное обращение к Богу в виде разработанных церковными деятелями и освященных церковью словесных формулировок. Но после прочтения текста молитвы человек может добавить свои просьбы, чаяния и восхваления. Однако в русской литературной традиции XX в. становится наиболее активным процесс молитвенного выражения именно этой завершающей стадии молитвы. Молитва приобретает статус авторского текста и метафорически становится некой экзистенциально означенной мифологемой, констатирующей не библейский, а собственно-авторский миф богообращенности. Так, литературная молитва XX в. разрушает тот универсальный молитвенный код (*в котором заключено обращение к Богу как единственному Высшему бытийному Абсолюту)*, имеющий практически всегда канонизированный текст, закрепленный в молитвословах. Разрушается ритуальность и обрядовый формализованный характер молитвы при сохранении концептуального качества исповедальности и сакральности.

В русской традиции основой молитвы были слова, сказанные Иисусом Христом в Евангелии от Матфея: «5. И, когда молишься, не будь, как лицемеры, которые любят в синагогах и на углах улиц, останавливаясь, молиться, чтобы показаться перед людьми. Истинно говорю вам, что они уже получают награду свою. 6. Ты же, когда молишься, войди в комнату твою и, затворив дверь твою, помолись Отцу твоему, Который втайне; и Отец твой, видящий тайное, воздаст тебе явно. 7. А молясь, не говорите лишнего, как язычники, ибо они думают, что в многословии своем будут услышаны. 8. не уподобляйтесь им, ибо знает Отец ваш, в чем вы имеете нужду, прежде вашего прошения у Него. 9. Молитесь же так: Отче наш, сущий на небесах! да святится имя Твое 10. Да приидет Царствие Твое; да будет воля Твоя и на земле, как на небе 11. Хлеб наш насущный дай нам на сей день. 12. И прости нам долги наши, как и мы прощаем должникам нашим. 13. И не

введи нас в искушение, но избавь нас от лукавого. Ибо Твое есть Царство и сила и слава во веки. Аминь» (Евангелие от Матфея, 6;5–13).

Таким образом, молитва предполагает закрытую диалогичность между молящимся и Богом, определяемую как сакральность и сокровенность, и отсутствие личного «вымысла». Молитва часто выполняет функцию «последней смысловой инстанции» (М. Бахтин), например: «Слово о Законе и Благодати» заканчивается молитвой, резюмирующей авторскую концепцию соотношения «закона» и «благодати». Одним из первых писателей, трансформирующим «молитву» как жанр на интерпретирующий «молитвенный дискурс», становится, на наш взгляд, Кирилл Туровский, вводящий в свои ораторские речи (8 Слов) параллельно молитву и элемент «комментирования Библии». Кроме того, он вводит авторскую молитву как форму риторической триады, построенной на анафорическом повторении одного и того же слова или словосочетания в начале предложения: «Верую в Тя, Сыне Божий, и [добавление: кланяю Ти ся] прославляю Тя! Верую, Владыко, и проповедаю Тя, Спаса миру Христа! Верую, милостиве, Твоему на землю пришьствию и Тобою на небеса человеком въшьствию!»[490]. Риторика проповеди накладывается на риторику исповеди – так Кирилл Туровский создает молитвословную риторику как способ усилить риторику софийских декламаций, но в то же самое время акцентировать особую внутреннюю «покаянную» исповедальность. Подобная нарративная антитеза усилена композиционной антитезой.

Литературная молитва в произведениях писателей XX в. во многом продолжает дискурсивные открытия Туровского, но нарушает религиозную каноничность и предстает в большей степени как молитвенный дискурс с концентрацией авторского смысла, а не собственно жанр молитвы.

В русском литературном символизме начала XX в. молитва все чаще становится формой самоотчета-исповеди, интегрируя богообращенность и самообращенность не в религиозный текст, а в экзистенциальную метафору-

[490] *Святитель Кирилл Туровский*. Слово о слепце и о зависти жидов, от сказания Евангельского, в Неделю 5-ю по Пасхе. URL https://azbyka.ru/otechnik/Kirill_Turovskij/slovo-o-sleptse-i-o-zavisti-zhidov-ot-skazanija-evangelskogo-v-nedelyu-5-yu-po-pashe/ (дата обращения: 12.02.2018).

молитву. Так, в трилогии Д. Мережковского «Христос и Антихрист» молитва является авторским мифом-метафорой и приобретает качество «двойной модальности» (термин В. Курицына), то есть репрезентирует авторскую антропософскую концепцию «нового религиозного сознания», во многом объясняемую попыткой найти пути выхода из внутренних антропологических противоречий, свойственных самой природе человека, попыткой, которой был озадачен весь XX в., – поиск определенного баланса между Хаосом и Гармонией человеческого сознания, выводящий к обретению/познанию Души Мира. Молитва в трилогии Мережковского функционально дешифрует жанровую каноническую религиозную ориентированность молитвы как **формы богообращения** и приобретает качество философствующего текста-репрезентации авторской неомифологической концепции «нового религиозного сознания».

Подобная трансформация молитвы частично наблюдается нами и в творчестве А. Битова, писателя эпохи «изничтожения религиозности» и всеобщей дешифрации смыслов вероисповедания и молитвенных жанров. В «Записках из-за угла» последняя глава «Молитва» по сути представляет собой полную декодировку **молитвы как жанра**: «Кто-то сказал, что все великое рождалось при размышлении о смерти. Что же такое размышление, как не приближение того, о чем думаешь? Это все произойдет с тобой сегодня, завтра, сию секунду. И в этом – ты, в этом – Бог. Бога обретаешь, когда теряешь его. До поры я мог не думать о нем: он был во мне. Я и не подозревал об этом. Его убила жизнь, его убило общение. <…> Когда меня вез вниз эскалатор, я ощущал такую смерть! Она была физическая, от пупа до сердца все было заполнено ею, клеточки, сосудики. Подходил поезд, раздвигал двери, и я почти бесчувственно поражался, что еще делаю шаг и прохожу в вагон. Я думал: это так, стесненьице, и пройдет, но не проходило. В этом чувстве была уже не приблизительность, не только похожесть, а конкретность, непреходящесть. И такое было ощущение, что если смерть и пройдет, то не потому и не так, как проходит болезнь, и не так, как забываются чувства, а лишь в случае чуда, если

поможет то, о чем я еще и представления не имел. И я сказал: помоги, Господи…»[491].

Самоотчет-исповедь, формально ритмизированная как молитвенный дискурс, обозначена писателем как «Молитва» с целью подчеркнуть сакральность и сокровенность обращения автора-героя. Богообращенность в полной мере заменена монодиалогом с читателем.

Определяя произведение как «метапоэтический текст», критик Э. Тугушева подчеркивает, что «в двенадцатой записке А.Г. Битов показывает, что пробуждение сознания равноценно молитве. Из трудного процесса пробуждения рождается в этой молитве особое знание, которое «становится реальностью, а не миражом соизмерений с ближним, не автовозвышением, а объективной мерой. <…> А.Г. Битов не говорит прямо о том, что знание – это религиозно, однако остается несомненным, что текст “Записок из-за угла” – это опыт веры и в смысл собственного творчества, и в Божественный смысл всего сущего»[492].

Молитва становится неким нравственным кодексом, который постулируется писателем как форма божественной явленности человека через Слово. Так и герой романа-музея «Пушкинский дом» Лева Одоевцев стремится к осмыслению этого закона внутренней «чистоты» личности через прикосновение к «Молитве» своего репрессированного деда. И вот записи/молитва деда Одоевцева «Бог есть»: «Господи! Каким молчанием бываю я наказан! Шарю в темноте, пустоте, слепоте и звука шепота не слышу. Вот уж доказательство, что ничего-то вокруг нет. Когда тебя – нет. Поиски вне себя – тщетны. Мир невидим в твое отсутствие. Наказание Божье, награда Божья – миром, существованием вокруг тебя…

Когда совесть говорит – уста молчат. О чем?...» (216).

Мотив молчания выливается в проблему невозможности творить. Для деда Одоевцева это трагедия, для его внука привычное состояние духа. Дед обрел веру

---

[491] *Битов А*. Собр. соч.: В 3 т. М.: Молодая гвардия, 1991. Т. 1. С. 229. (В дальнейшем в тексте цитируется данное издание с указанием в круглых скобках номера страницы.)

[492] *Тугушева Э.Ф.* «Записки из-за угла» А.Г. Битова как метапоэтический текст // Известия Саратовского университета. Новая серия. Сер. Филология. Журналистика. 2011. Т. 11. № 1. URL: http://cyberleninka.ru/article/n/zapiski-iz-za-ugla-a-g-bitova-kak-metapoeticheskiy-tekst#ixzz4Iq6pSK7g (дата обращения: 10.05.2016).

в Бога через Слово, а приходит Оно к человеку через Бога. Вспомним Павла Петровича из битовского «Человека в пейзаже»: *«А для чего, собственно, создан человек?* <…> “В начале было слово…” А собственно, и не слово, а логос, значение… Значит, образ мира существовал раньше мира, до акта творения? И это был не просто образ мира, даже божественный… Образ – был богом!» (526).

Молчание деда Одоевцева от невозможности высказать всего себя, ибо, лишив его свободы, люди лишили его Бога, но, вернув ему другую свободу, отменяющую жизнь прожитую, люди лишили его в е р ы. И только молитва дала возможность прорыва через молчание к Богу, через эпоху дикого безверия к Вере: «Господи, дай мне слова! У меня куриная слепота слова. Дай договорить! У меня в глазах темно, словно я долго смотрел на солнце. Так пусто, так немо сердце мое, Господи! Как небо…» (127).

Молчанием творит дед Одоевцев, лишенный права Слова, утративший его в неволе – не утратил он способности молиться. Регенерируя первоначальный смысл молитвы как формы богообращенности в поисках смысла жизни, упования на Господа, покаяния и просьбы веры А. Битов возвращает молитве одно из ее важнейших качеств – **катарсичность.**

В творчестве многих современных прозаиков используется молитва и молитвенный дискурс с различными функциональными заданиями. Так, в романе Ф. Светова «Отверзи ми двери» молитва – это путь обретения веры и идентификатор религиозной богообращенности, в произведении Д. Липскерова «Элохим, о Элохим» молитва людская мироподобна современному хаосмосу, стилизованная неканоническая «Молитва Окси» Л. Петрушевской есть выражение благодарности/благоговения перед бытийным чудом и обращенности к его Создателю и т.д. На этом фоне выделяется «Молитва» А. Солженицына, включенная в цикл миниатюр «Крохотки». Именная молитва писателя возвращает нас к необходимости обретения Веры через молитвенное богообращение как высшей форме обретения личного смысла. Солженицын утверждает пророческую миссию писателя как носителя и провозвестника Слова Бога.

3.3. Феномен «донкихотствующего сознания» в системе аксиосферы романов А. Битова, Ч. Айтматова, Саши Соколова

В «неклассической» системе ценностей переосмысление и переоценка перерастают в декодирование и децентрирование «вечных» смыслов, перестающих быть вечными. Тем не менее художественный «фонд преемственности» содержит образы, концепты, сюжеты и т. д., декодируемые XX в., но при этом все-таки центрирующие его мировоззренческое поле. Как правило, это категории ценностно ориентированные на синкретические смыслы, составляющие аксиологическую основу человеческого бытия.

Таким знаковым для русского литературного процесса XX в. становится «магический код» Мигеля де Сервантеса Сааведра, складывающийся из констант антропологической утопии писателя и феномена «донкихотствующего сознания». В данном исследовании автор ставит цель проследить инвариативные рецептивные открытые / опосредованные / подтекстовые уровни цитации «магического кода» (*вплоть до прямых / цитатных вкраплений в «чужой» текст как собственно-эстетических структур*) в русском литературном процессе XX в., концептуализировавшего в своем пространстве утопическую феноменологию «сверхчеловека» Дон Кихота Сервантеса в системе интертекстуального «диалога» с классикой. Такой подход позволит идентифицировать специфику формирования контекста «донкихотствующего сознания» как «фоновой» традиции, не выраженной эксплицитно в тексте произведения, но выявляющей уровень его интертекстуальных / метатекстуальных / паратекстуальных / гипертекстуальных / архитекстуальных репрезентаций.

Методология рецептивного анализа «магического кода» Сервантеса в системе «межлитературных» и шире – «межкультурных» коммуникаций позволяет также определить, помимо интертекстуальных смыслов рецепции, и методологические историко-литературные, герменевтические, интегральные, комплексные и другие исследовательские филологические стратегии нового смыслопорождения посредством разрушения претекста / праобраза. С. Трунин

отмечает, что «каждая художественная система по-своему реализует рецептивную стратегию в освоении культурного наследия <…> Для постмодернистов любой аспект творчества классика является важным, так как стимулирует порождение новых образов, созданных на основе деконструкции классических, ставших культурными знаками (например, образы князя Мышкина, Великого инквизитора и т. д.), позволяет уточнить представление о русском национальном характере, подвести итоги исторического развития»[493].

Одним из таких эволюционно значимых «культуральных знаков», формирующих художественно устойчивые персонологические модусы и онтологические миромодели в русской литературе XX в., становится эстетический код «*странствующего рыцаря Дон Кихота*», содержательно констатирующий в художественной системе утопическую миромодель.

Создавая «рыцаря печального образа», Мигель де Сервантес Сааведра на самом деле смоделировал утопическую идею-мечту человечества о существовании некоего мифа-Человека, воплощающего в себе особую Божественность как высшую истину мира.

Дон-Кихот, как личностное воплощение «магического кода» этой истины, позволил ощутить и уловить смысл и суть этой божественности, парадоксальным образом сочетающей в себе трагическое и комическое (юродствующее) начала человеческого духа и абсолютную вселюбовь Духа Божественного, осуществляющего, по мнению Альбера Камю, «ту добродетель, что является общей основой человека и вселенной, – добродетель, которой нам предстоит теперь дать определение перед лицом ненавидящего ее мира»[494].

Суть антропологической утопии Сервантеса определяется не столько средоточием этой добродетели в одном человеке, сколько отсутствием ее «бунтарского» противостояния ненавидящему миру. Ведь, несмотря на то, что Дон-Кихот «бунтует» против неких устоев этого мира, осуществляет он это

---

[493] *Трунин С.Е*. Рецепция Достоевского в русской прозе рубежа XX–XXI вв.: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2008. URL: http://cheloveknauka. com/retseptsiya-dostoevskogo-v-russkoy-proze-rubezha-xx-xxi-vv (дата обращения: 10.07.2016).

[494] *Камю А*. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М.: Политиздат, 1990. С. 335.

противостояние на уровне идеологемы «добро – зло» (зло в сознании «хитроумного идальго» выступает как стихия, противопоставленная миру, а не ее составляющая), а не личностно-социальной антиномии «личность – мир». В силу этого художественно созданная Сервантесом философская идея *добродетельного индивидуализма* уже по сути своей утопична, ибо зло, даже в образе «ветряных мельниц», не существует само по себе, абстрактно индивидуально, а есть содержание и проявление все того же «агрессивного» мира.

Уловив в образе Дон-Кихота некое проявление сверхчеловека, уже своей личностной сутью обреченного на вечное одиночество и как следствие – на противостояние толпе-миру, В. Иванов четко обозначил взаимоэквивалент зла – действительность: «Итак, будем утверждать вселенское изволение нашего Я тем глубоким несогласием и бестрепетным вызовом дурной и обманной действительности, с каким противостал ее Дон-Кихот»[495].

Таким образом, «магический код» Дон-Кихота на самом деле двойственен – под маской простовато-глуповато-смешного чудака-мечтателя скрывается «бунтующий» Сверхчеловек, стремящийся перевернуть мир, изничтожить зло и утвердить Абсолют Вселюбви. И этот добродетельный сверхчеловек – высшая антропологическая утопия.

И потому, как сказал тот же В. Иванов, «три века не увядает слава и не прекращается мученичество одного из первых “героев нашего времени”, – того, кто доныне плоть от плоти нашей и кость от костей наших»[496], – мы можем считать Дон-Кихота и «героем нашего времени» и вообще – всех времен и народов. Выделив в утопическом образе Дон-Кихота три ключевых концепта, мы условно смоделируем «магический код» сервантесовского сверхчеловека – **«добродетель – мученичество – сверхчеловек»**.

Разложив каждый концепт на знаковые этические семы, можно вычленить внутреннюю фактическую суть этого кода, раскрывающую

---

[495] *Иванов В*. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С.25.
[496] Там же. С. 18.

эмоционально/нравственный-психологический смысл личностного Я Дон-Кихота и приближающего его к сверхчеловекобогу Иисусу Христу:

добродетель – мученичество – Сверхчеловек
⇩ ⇩ ⇩
любовь – жалость – Абсолют

Именно к этой формуле и приходит Ф. Достоевский в своей гениальной попытке «изобразить положительно прекрасного человека». Достоевский пишет: «На свете есть одно только положительно прекрасное лицо – Христос, но он есть “бесконечное чудо”» («Письма», № 294). И в тоже время писатель выделяет еще одну «вселенскую» личность, оговаривая ее «несовпадения» с магическим кодом Христа: «Из прекрасных лиц в литературе христианской стоит всего законченнее Дон-Кихот. Но он прекрасен единственно потому, что в то же время и смешон» («Письма», № 294). На наш взгляд, констатация Достоевским введенного Сервантесом в структуру «магического кода» Дон-Кихота нового концепта **«юродство»** нисколько не «снижает» значимости образа, его «сверхчеловечности». Знаковые совпадения в образах Иисуса Христа, Дон-Кихота и «прекрасно положительного человека» князя Мышкина (Ф. Достоевский, роман «Идиот») на уровне концептов «магического кода» на самом деле поразительны. Во всех трех случаях в качестве доминантного личностного модуса выступает Абсолют «любовь-жалость». Не случайно Н.О. Лосский, анализируя образ князя Мышкина, подчеркивает, что «предложение, сделанное им Настасье Филипповне, было поступком защитника страдающих рыцаря Дон-Кихота, и сравнение с Дон-Кихотом, несколько раз произведенное Аглаею, содержит в себе значительную долю правды»[497]. Достоевский в психологическом портрете «идиота» князя Мышкина совмещает жертвенный *трагизм* Иисуса и жертвенный *комизм* Дон-Кихота, усиливая тем самым «эмоцию страдания» (Н. Лосский).

Все три концепта «магического кода» классическим образом репрезентируются и в структуру личности Данко (М. Горький, рассказ «Старуха Изергиль»), сверхчеловечность которого проявляется в добродетельном

[497] *Лосский Н.О.* Бог и мировое зло. М.: Республика, 1994. С.185.

стремлении «бунтующего» человека спасти людей. Однако актуализация Горьким в его образе идеи жертвенного трагизма богочеловека при полном отсутствии жертвенного комизма выводит знаковое содержание мученичества Данко в пласт иных интерпретаций – его мученичество есть абсолют воли и силы, а не проявление «сострадательной немощи» князя Мышкина и следствие «жертвенного комизма» Дон-Кихота. Соотношение магического кода Дон-Кихота и структурных личностных составляющих князя Мышкина и Данко выявляются на уровне психологических и этических мотифем, однако в русской литературе конца XX века обнаруживаются еще и варианты интертекстуальных совпадений.

Так, например, константы «магического кода» Дон-Кихота проявлены в разных героях романа Саши Соколова «Школа для дураков». Критика отмечает, что это делает образы иконичными, как, например, образ учителя географии Павла Норвегова (он же Савл): «Чья худая, но все еще царственная рука с утра до вечера вращает пустопорожнюю планету, сотворенную из обманного папье-маше!», «…говорил, что ощущает себя настолько худым, что боится, как бы его не унес какой-нибудь случайный ветер. <…> В дачном поселке, где я живу, меня называют ветрогоном и флюгером, но скажите, разве так уж плохо слыть ветрогоном, особенно если ты – географ. Географ даже обязан быть ветрогоном, это его специальность, – как вы считаете, мои молодые друзья? Не поддаваться унынию, – задорно кричал он, размахивая руками»[498].

Исследователи подчеркивают, что «все элементы образа являются культурными аллюзиями: болезненная худоба учителя вызывает одновременно ироничное замечание о том, что его может унести ветром, и аналогию с Дон Кихотом, которого неудержимо влекут ветряные мельницы, таящие в себе опасность. Выстроенный ассоциативный ряд: худой человек – страх быть унесенным ветром – Дон Кихот – в итоге приводит к прямому сопоставлению Норвегова с флюгером, т.е. к предельной материализации образа, отождествлению человека с вещью. Однако на этом образный ряд не останавливается, актуализируя

[498] *Соколов С.* Школа для дураков: Роман. URL: http://lib.ru/PROZA/SOKOLOV/shkola.txt (дата обращения: 10.07.2016).

через смысловые образные компоненты «ветер» и «флюгер» семантику ветрености, несерьезности, необоснованного оптимизма»[499].

Однако, на наш взгляд, более важным является складывающийся мозаично нравственный постулат романа, содержательно смодулированный тезисом В.С. Соловьева: «…естественный корень нашего нравственного отношения к другим заключается не в участии, или чувстве солидарности вообще, а именно в жалости, или в сострадании, – это есть истина, вовсе не связанная с какою-нибудь метафизическою системой (напр., с буддийским вероучением или с “философией воли” Шопенгауэра) и нисколько не зависящая от пессимистического взгляда на мир и жизнь. <…> …мы по существу дела находим, что основанием нравственного отношения к другим существам может быть принципиально только жалость, или сострадание, а никак не со-радование или со-наслаждение»[500].

В романе С. Соколова «Школа для дураков» все три знаковых составляющих кода «любовь-жалость-Абсолют» укладываются в схему образа героя – слабоумного мальчика Вити, «донкихотствующее сознание» которого определено не социальной заданностью «быть нравственным», а естественностью шизофренического мировидения. Но постмодернистская установка на абсолютизацию ИСС и эстетики «игрового комизма» привела к тому, что ключевые концепты «добродетель – мученичество – сверхчеловек» иронически трансформировались и утратили свою «жертвенную» ценность, постулируемую в системе естественной проявленности природы «ущербного»/юродствующего человека. В связи с этим и важно замещение «донкихотствующего сознания» праобраза/претекста измененным состоянием сознания «шизоаналитствующего» героя романа.

С. Пискунова, анализируя тип «сервантесовского романа» в русской литературе XIX–XX вв., подчеркивает, что «следуя методу

---

[499] *Аржанов А.П., Атрощенко А.С.* Особенности структуры художественного образа в орнаментальной прозе XX века // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Вып. № 2–3. Т. 15. 2013. URL: http://cyberleninka.ru/article/ n/osobennosti-struktury-hudozhestvennogo-obraza-v-ornamentalnoy-proze-hh-veka (дата обращения: 10.07.2016).

[500] *Соловьёв В.С.* Оправдание добра: Нравственная философия. М.: Республика, 1996. С. 101.

историко-поэтологического ретроспективного анализа, сервантесовское начало можно найти и в “Шинели”, и в “Преступлении и наказании”, и в “Подростке”, равно как в прозе Лескова, Алексея Ремизова, К. Вагинова, в “Даре” и “Лолите” Владимира Набокова… Модернистский “роман сознания” XX в., представленный на Западе творениями Пруста, Джойса, Кафки, Унамуно, в дореволюционной России – прозой Андрея Белого, в России пореволюционной – антиутопиями Замятина и Платонова, в России изгнаннической – прозой В. Набокова, наглядно демонстрирует способность созданного Сервантесом жанра к кардинальным трансформациям (с сохранением “донкихотовской” основы). Мы решили поставить “условную” точку в своих разысканиях о значении романа “Дон Кихот” для русского романа на “Пушкинском Доме” Андрея Битова, с которым принято связывать начало русского “постмодернизма”, хотя нельзя не согласиться с М. Липовецким в том, что этот самый русский “постмодернизм” мало чем от модернизма отличается»[501].

Несомненно, что самым ярким эволюционным идентификатором кодовых значений «донкихотствующего сознания» в романе А. Битова «Пушкинский дом» становится Лева Одоевцев, который «примерял уже картонные латы и выдергивал из ножен некстати деревянный, раскрашенный меч! Но, пытаясь бороться с врагами их же оружием, то есть, в свою очередь, предавая их, так и не удавалось переиграть их, перещеголять в предательстве. Он сам же поскальзывался на слабенькой и тихой своей продаже, отшатнувшись от внезапного, возникающего как бы ниоткуда, невероятного их предательства. Чудище огромное, и головы каждый раз новые отрастают…» (202).

«Донкихотство» для Левы не принцип нравственности (как для князя Мышкина), не форма естественной нравственности (как способ шизоидного мировосприятия в романе С. Соколова), а всего лишь еще одна готовая роль, которую можно выучить и втиснуть в систему других ролей. Но «игра» Левушки несостоятельна, поскольку роль Дон-Кихота слишком масштабна для

[501] *Пискунова С.И.* От Пушкина до «Пушкинского Дома»: очерки исторической поэтики русского романа. М.: Языки славянской культуры, 2013. С. 4.

инфантильного, трусоватого, амбивалентного Левушки. Он в состоянии ее выучить, но не сыграть, поскольку она становится «основанием нравственного отношения к другим существам» (В. Соловьев), а не к себе, что принципиально для «эгоиста по предательству» Левушки. В нем не проявлены ключевые константы «магического кода» Дон-Кихота, а потому он лишь пародия ее, а не знак.

В художественной системе Битова, в романе-пунктире «Улетающий Монахов», проявленность «донкихотствующего сознания» реализована в персонаже не главном, но концептуальном – в Ленечке-поэте, способном к «страданию-мученичеству-жертвенности», а главное, к **жалости** (вспомним, что статья В. Соловьева так и называется «Жалость и альтруизм» – так выявляется еще один бином «донкихотства»). Главного героя романа, Алексея Монахова, в Ленечке поразила именно способность любить в другом человеке его самого, а не себя, отдавая «любимому» свое Я, а не только отражаясь в другом «чужом» (принцип отношения Монахова к ближнему своему): «“Вот кто любит! Вот кому все!” – завидовал он, глядя в Ленечкино лицо, в эту небесную лужицу, в которой отражалась Наташа. Ах, как оно жило, как дышало! Будто его лицо летело на нем, как всадник: вперед! Вперед! К ней, к ней!... – радостно предаваясь этой скорости. Он все время к ней шел: он к ней шел, приходил, наконец, видел и тогда снова шел. Он шел к ней через стол, через эти два метра расстояния, как сквозь бесконечность, не пугавшую и не останавливающую его» (I, 364).

Реальность такова, что Ленечкина наивность (прямо противопоставленная инфантилизму Левы Одоевцева и Алексея Монахова) делает его поистине личностью с высокой нравственностью, а Монахов, при наличии рационально острого масштабного ума, остается нравственно несостоятельным. «Донкихотство» Ленечки позволяет ему спастись в мире разрушения личности, преодолеть бесконечность нелюбви окружающего мира в силу способности раствориться в любимой, слиться с ней, забыв о своем Я. Именно такая способность и делает Ленечку творцом – он рождает в своем слове духовность и передает ее другим в своих стихах, которые этим и привлекли Монахова.

Концу конец – начало всех начал:

Мир так прекрасен, словно я в нем не был;

Прозрачные значения не сличал

Со словом, а в начале было небо (I, 366).

В современной прозе наиболее близок битовскому Ленечке образ Авдия Калистратова из романа Чингиза Айтматова «Плаха», также репрезентирующего ключевые знаки «магического кода» Дон-Кихота, однако идентифицирующего константу «абсолют» как религиозно-духовный концепт «вера».

Для Авдия, как и для Ленечки, любовь составляет смысл жизни, в любви заключена вера. Вера воспринимается им в Боге, через которого человеку дана любовь. Для битовского Ленечки (*как и для сервантесовского Дон-Кихота*) любовь, сосредоточившись в любимой женщине, заняла все пространство души и жизни, в которой всецело растворилось его Я. Но для Ленечки в жизни не осталось места для иных чувств (ревность, гордость), только желание любить и творить.

Как будто бы я умер, мир стоял…

В нем не было меня, и понемногу

Он очищался от того, что я

Присваивал, приписывая Богу (I, 366).

В силу того, что любовь составила суть его Я, Ленечка не способен воспринимать *нелюбовь* (как чувство), безверие со стороны других людей – он не может быть одиноким, даже в разлуке с любимой, как Авдий Калистратов: «Но острей всего он чувствовал в этот раз свое одиночество. Ему припомнилось полузабытое изречение какого-то восточного поэта: “И среди тысячной толпы – ты одинок, и находясь с собой наедине – ты одинок”. <…> А теперь он тихо плакал, думая о ней, сознавая, что, не знай он о ее существовании, не люби ее так затаенно и отчаянно, как собственную жизнь перед смертью, не было бы этой неутихающей боли, этой тоски, этого непоборимого, бездумного и мучительного желания немедленно тотчас же вырваться, освободиться и бежать к ней среди ночи через саванну…»[502].

---

[502] *Айтматов Ч.* Плаха: Роман. М., 1987. С. 44. (В дальнейшем цитируется это издание с указанием в тексте в круглых скобках номера страницы.)

Авдий мыслит любовь в рамках христианской религиозной этики, по которой любовь осознается как проявление божественного в человеке, ибо Бог есть любовь. Особый смысл приобретает акт самопожертвования во имя любви к Богу, через которую обретается любовь к «ближнему своему». Это составляет основу веры Авдия: «Но его чувства к ней были тем острей, чем неосуществимей было желание видеть ее, чем мучительнее было сознание одиночества, и чувства эти открывали ему вместе с тем и всю благость слияния с Богом, ибо теперь ему открылось, что Бог, являя себя через любовь, дарует тем самым человеку наивысшее счастье бытия, и щедрость Бога тут бесконечна, как бесконечно течение времени, а предназначение любви неповторимо в каждом случае и каждом человеке…» (44–45).

Предназначение любви Ч. Айтматов видит в слиянии личности с Богом, ибо не только любовь к человеку обретается через Бога, но и любовь к Богу рождается через любовь к людям. И если одиночество для А. Битова – это трагедия «неверующей» личности, несущая нелюбовь как состояние души и делающая невозможным обретение Бога (*в котором заключена суть любви и веры*), то для Айтматова одиночество – это путь «слияния с Богом», путь постижения смысла истинной любви, ибо «велика божья милость, когда он вселяет в сердца любовь…» (44–45).

Образ айтматовского Авдия, несомненно, значительнее и философски насыщеннее битовского Ленечки, в котором и сама любовь и самопожертвование носят личностный характер и лишены бытийного смысла. Образ Авдия сконцентрировал в себе тоску и боль всего человечества, по мнению А. Павловского, «вдруг осознавшего – но уже почти на краю гибели – весь ужас своего нравственного опустошения»[503]. В образе Авдия (не случайно критики отождествляют его с Иисусом Христом) Айтматов осуществил идею о самопожертвовании личности во имя всего человечества через «жертвенную любовь»; о **любви** как сути **Веры**. И в этом плане он многоплановее, шире и «магического кода» Дон-Кихота.

---

[503] *Павловский А.И.* О романе Ч. Айтматова «Плаха» // Русская литература. 1988. № 1. С. 102.

Анализ особенностей репрезентации антропологической утопии Сервантеса и феномена «донкихотствующего сознания» в рецептивном поле проанализированных произведений позволяет утверждать, что сервантесовская традиция, локализованная в «магическом коде» Дон Кихота, концептуально связана с развитием русской литературной аксиологии XX века, продолжается и трансформативно развивается на уровне «воспринимающего сознания» писателей XX века. В этой связи роман Мигеля де Сервантеса Сааведра «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» (El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha) может быть определен как «претекст» русской литературы XX века в целом и ценностного кода «донкихотствующего сознания» в частности. Нравственно-философские и художественно-эстетические константы антропологической утопии Сервантеса организуют «фонд преемственности» традиции романа «сервантесовского типа» и представляют собой концептуально значимую для развития русского литературного процесса XX столетия систему.

В рецептивном поле «этического императива» праобраза Дон Кихота высвечиваются ключевые традиции, мотивы и идеи, предопределившие в русской литературе XX века формирование целого ряда персонажей/образов с «цитированием» заимствованных прямых или дешифрованных констант «магического кода». Базисной и функционально значимой в русской литературе XX века является парадигма «*добродетель – мученичество – Сверхчеловек*», предопределяющая развитие трансформаций и вариаций «донкихотствующего сознания» и формирующая рецептивное поле «магического кода» Дон Кихота для русского литературного процесса XX столетия.

3.4. Двойная художественная референция как способ онтологизации культурфилософских образов в прозе «поколения сорокалетних»

Позиционируя миф как «древнейший способ концепирования окружающей действительности и человеческой сущности», теоретик историко-литературной и аналитической мифопоэтики Е.М. Мелетинский подчеркивал, что «миф –

первичная модель всякой идеологии и синкретическая колыбель различных видов культуры – литературы, искусства, религии и, в известной мере, философии и даже науки»[504]. Мифический способ концепирования связывается Мелетинским с первобытным типом мышления и с некоторыми уровнями массового сознания, моделирующими мирообразы на основе мифообразов или мифопредставлений. Актуальность темы связана с современными тенденциями акцентуации мифического способа создания художественной картины мира, в которой моделирующие мирообразы референцированы на основе как первичных (синкретических) мифообразов или мифопредставлений, так и референциальных «текстов-посредников».

В литературе мифомоделирование достаточно активно репрезентируется и как способ создания художественных миромоделей, и как нарративная форма познания мира и человека. Демифологизация и ремифологизация становятся рецептивными способами ретрансляции мифов-концепций, сложившихся в культурологическом пространстве, неомифологизм выполняет миссию со-творения «новых» авторских мифов. Художественное мифологизирование авторских картин мира часто осуществляется посредством демифологизации и ремифологизации историко-культурфилософских «первичных моделей». Ряд из них могут выполнять концептообразующую функцию в построении определенных литературных систем. Так, например, в 60-е гг. XX в. сложилась достаточно мощная традиция интерпретации значительной части художественных и культурфилософских явлений, связанных с попыткой построения антиутопических миромоделей в начале эпохи (Е. Замятин, А. Платонов, М. Булгаков, А. Толстой и т.д.) через художественное дискурсивное перепрочтение философии русского космизма, наиболее актуализированной в теории «всеобщего братства» Н. Федорова. Попытка построения универсальной модели мира, на наш взгляд, реализуется в системе двух векторов. Первый выстраивается вокруг рационалистических концепций и центрируется вокруг *человека разумного*, и

[504] *Мелетинский Е.М.* Миф и историческая поэтика: Избранные статьи. Воспоминания. М.: РГГУ, 2018. С. 471.

второй структурирует идеалистический мир вокруг *человека сознания*. Несомненно, что эта система открытая, диссипативная и одним из ее признаков является возможность построения синтетических концепций, в том числе дуалистических. Как и в произведениях начала века, философия русского космизма становится интерпретационной схемой художественных проекций рационально-идеалистических моделей мира. Суть этой концепции связана с утверждением сознательности разумного человека. Несомненно, что и во второй половине XX в. существует масса философских систем, моделирующих мир в той или иной плоскости, спроецированной в художественном дискурсе в исторической эволюционной перспективе. Г.Р. Яусс (1921–1997) в соотнесении с этим вводит понятие рецепции, понимаемой как смена парадигм гуманитарного знания и мышления и как интерпретационный механизм рецептивной эстетики.

Процесс нарративной актуализации мифической/мифологической «первичной модели» укладывается в систему понятия «художественная рецепция», активно соотносимой с установками гуманитарной эпистемологии В. Дильтея, выстраивающего в системе исторической преемственности герменевтическое восприятие минувшего «как момент сегодняшнего исторического сознания»»[505]. И уже благодаря Г.-Г. Гадамеру («Истина и метод», 1960) герменевтическая составляющая в дефиниции понятия «рецепция» стала определяющей в системе художественных фикциональных репрезентаций.

На наш взгляд, с целью акцентации на аналитических текстовых исследованиях непосредственных авторских (а не читательских восприятивных) первичных мифических концептов и их неомифологических ретрансляций, позволяющих выстроить не столько рецептивно-интерпретационный интертекст, сколько историко-генетический контекст, аналитически выводящий на кодовый генезис авторского неомифа, более логично использовать понятие «референция», выводящая восприятивный уровень за границы собственно литературного текста. Так, исследователи М. Проскуряков и Л. Бугаев, развивая идею

[505] *Дильтей В.* Собр. соч.: В 6 т. М.: Дом интеллектуальной книги, 2000. Т. 1: Введение в науки о духе (1883). С. 405.

референциальности художественного текста как методологической основы интерпретации внедискурсивных и контекстуальных составляющих, соотносятся с теорией Ежи Фарино, рассматривающего «проблему референции в литературе с семиотических позиций» и видящего «начало художественного текста в выходе к внетекстовому референту» [506]. На наш взгляд, учение Федорова может сыграть одну из концептуальных футуристических гуманитарных прото- и метаконцепций в построении такого внетекстового референта, позволяющего на уровне семиотики и идиоматики текста проследить развитие процессов художественного миромоделирования в русской литературе XX в. Следует отметить, что рецептивная реализованность философии Федорова может проявлять себя в литературе как в системе образной семиосферы (на уровне образов, знаков, символов), так и на уровне «фоновой» традиции, не выраженной эксплицитно, но проявленной в системе референциальных отношений, определяемых как Б. Хрушовским «любой континуум из двух и более референтов, к которому части текста или их интерпретации могут относиться: непосредственно отсылая или просто упоминая и намекая»[507].

«Философия общего дела» Федорова становится своего рода идеологическим референтом, в ракурсе которого формируется качественно новая мировоззренческая и культурная парадигма, концептуализирующая особые процессы жанрообразования «мироподобных» текстов. Особенно актуально это для произведений с антиутопическими или утопическими рефлексиями. В этом случае практически все они так или иначе включают в свое рецептивное поле референции семиотического плана, позволяющие на уровне дискурсивных образов-знаков-символов выйти к более глубинным социально-философским смыслам. Писатель моделирует эстетическую реальность посредством

---

[506] *Проскуряков М., Бугаева Л.* Русская ментальность и текст в терминах самоорганизации // Слово. Текст. Язык. URL: http://perviydoc.ru/v36716/проскуряков_м.,_бугаева_л._русская_ментальность_и_текст_в_терминах_самоорганизации (дата обращения: 23.09.2018).

[507] *Hrushovski B.* Poetic Metaphor and Frames of Reference. Remarks on a Theoretical Framework // Poetics Today. 1984. Vol. 5. № 1. P. 5–43. (Цит. по: *Проскуряков М., Бугаева Л.* Русская ментальность и текст в терминах самоорганизации // Слово. Текст. Язык. URL: http://perviydoc.ru/v36716/проскуряков_м.,_бугаева_л._русская_ментальность_и_текст_в_терминах_самоорганизации (дата обращения: 23.09.2018).)

диегетического повествования, в котором федоровская философия есть внетекстовая референция.

В условиях двойной референции первичной мифомодели происходит то, что Мелетинский называет «переворачиванием», приводящем к фикциональному антимифу: «В мифологизме писателей, прямо обращающихся к традиционным мифам, обнаруживается в той или иной степени переворачивание мифа, его хотя бы частичное превращение в антимиф. Так литература, в свою очередь, моделирует противоречивый характер явной и неявной мифологизации в культуре и идеологии XX века»[508]. На наш взгляд, это объясняет свойственное для литературы XX в. построение художественных авторских неомифов-антиутопий, в основе которых лежат референции первого и второго порядка культурфилософских утопий.

Религиозно-философские идеи утопии «всеобщего братства» Федорова обретают особое катарсическое воздействие на русское художественное сознание не только на рубеже XIX–XX вв., но и приводят к возникновению целой системы антиутопических неомифов в современный период. Связано это с тем, что главной задачей философ видит выработку формулы спасения человека из катастрофического бытия «усиленной смертности», характеристика которого отражает реалии предреволюционного апокалипсиса, из которого авторы антиутопий выхода не видят. Философ находит особую формулу спасения, соотносимую с тринитарной религиозной концепцией русского православия и преодолевающую экзистенциальную заданность на отрыв человека от социума западной культуры рубежа веков и ряд восточных религиозно-философских доктрин и верований, направленных на подчинение индивидуальности социуму: «Н. Федоров говорит о ложной альтернативе в духовных поисках человечества: индивидуалистическая рознь Запада либо деспотическое единство Востока. Выход из этого тупика, по его убеждению, возможен только путем перехода к иному способу существования человека. Не уничтожение личности ради безличного единства, и не отречение от собственного эгоизма ради эгоизма другого, но “жизнь

[508] *Мелетинский Е.М.* Миф и историческая поэтика: Избранный статьи. Воспоминания. М.: РГГУ, 2018. С. 478.

со всеми и для всех”, – вот его этическая формула. Рассмотрев с этой позиции основные религиозные учения, он приходит к выводу: единственный найденный человечеством идеал истинного существования – это образ христианского Триединого Бога»[509].

В основу своего тринитарного проекта Федоров вводит тезис о взаимодействии религиозного (Триединый Бог) и антропологического (*реальный человек во всей полноте его телесно-чувственно-духовных проявлений*) активных начал. Если рассматривать утопический религиозно-философский миф «всеобщего братства» как внешний референт по отношению к антиутопическому мифу (антимифу) в русской литературе начала XX в.[510], то вполне очевидно, что «frames of reference» (референциальные рамки, по теории П. Зимана) могут быть расширены за счет типологического ряда референтов второго уровня, определяемых исследователями в соответствии с концепцией Зимана как «более абстрактные референты, скрывающиеся за конкретно-чувственными образами и отсылающие к социально-политической, культурной, религиозной, философской областям»[511]. В диссипативную систему могут входить как социальные модели мира, основанные на идеях «всеобщего счастья» (миф), дискурсивно зафиксированные в ряде религиозных и философских систем, так и со-творяемый в процессе литературного мифотворчества антимиф – художественные антиутопические модели. Например, уже авторский миф Платонова становится преференциальным медиатором между философией Федорова реальным социокультурным миром XX в. по отношению к прозе «поколения сорокалетних» (и шире, для литературы всего столетия), поскольку они моделируют некий образ-мир всеобщего братства, отталкиваясь теперь уже от платоновского мифа. Так, Битов пишет: «Думаю, что русская философия всегда была заключена в художественном. Но кто, пожалуй, все-таки питает, так это Николай Федоров. И

---

[509] *Регельсон Л.Л.* Святая Троица и преодоление смерти. О проекте Николая Федорова // История, библия, наука. URL: http://www.regels.org/Fedorov-Proekt.ht (дата обращения: 21.08.2019).

[510] Эта проблема рассматривалась нами в Главе 2 в подразделе 2.3.2. применительно концепциям идеалистического миропорядка в русской литературе первой половины XX века.

[511] Референция художественного текста. URL http://fixed.ru/prikling/russmen/ref/referlhcmzfw.html (дата обращения: 12.02.2018).

питает странно. Никто его не читал и на всех он повлиял. На Толстого, на Достоевского. Достаточно запаха. Идея воскрешения мертвых – одна из самых работающих идей»[512]

«Двойное субъективное восприятие» федоровского текста сквозь призму платоновского текста в прозе «поколения сорокалетних» детерминирует разветвленную знаковую систему микрокодов, в которые включены социоисторические интертексты XX в. А.М. Пятигорский не случайно рассматривает в своей текстовой коммуникативной модели восприятие как аналог семиотического процесса, когда текст создается в определенной коммуникативной ситуации связи автора с другими авторами, а также «текст создается в определенной, единственной ситуации связи — *субъективной ситуации,* а воспринимается в зависимости от времени и места в бесчисленном множестве объективных ситуаций»[513].

Субъективность восприятия одних и тех же текстов в общем контексте позволяет разным авторам создать ремоделирование рецептивно «цитируемых» трансперсональных текстов (*федоровский, платоновский*) в своих авторских неомифах, отражающих социоисторическую реальность 60-х годов XX века.

3.4.1. (Нео)мифомоделирование культурфилософских мирообразов в творчестве А. Битова, А. Кима, Т. Пулатова

Многие темы и образы в творчестве прозы «поколения сорокалетних» А. Битова, А. Кима реконструируют платоновскую художественную рецепцию во «вторичном» неомифе всеобщего сиротства (образ «сироты-народа» в повести «Джан») как антиутопии «братского мира». В системе онто-антропософии творчества «прозы сорокалетних» платоновский текст (референт 2 уровня) выполняет функцию идентифицирующей референции по отношению к

---

[512] В поисках реальности: Беседа корр. «ЛО» Евг. Шкловского с А. Битовым // Литературное обозрение. 1988. № 5. С. 34.

[513] *Пятигорский А.М.* Некоторые общие замечания относительно рассмотрения текста как разновидности сигнала // Пятигорский А.М. Избранные труды. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 18.

«Философии общего дела». Федоровская антропософия носит феноменологический характер, постулирует идею природно-родового начала как биосинтеза души и тела и выводит гипотезу о том, что зло для человека заключено «в самой природе, в ее бессознательности <…> в самом рождении и связанной с ним неразрывно смерти». [514] В «прозе поколения сорокалетних» федоровская позиция инвертируется в экзистенциальную ситуацию распада личности, ее отчуждения от рода и общества, провоцирующую «духовную смерть» несостоявшейся «амбивалентной личности».

В русском литературоведении 90-х гг. и начала XXI в. период 60-х гг. обозначен как один из самых неоднозначных и сложных, поскольку он отмечен «взрывом» оттепельного содержания. Сосуществование писателей различных эстетических и мировоззренческих ориентаций в системе доминанты художественного метода соцреализма усилило деление на диссидентов и официально признанных писателей. И в этой сложнейшей социокультурной ситуации появляется абсолютно неординарное поколение писателей, теперь определяемых как представители «прозы поколения сорокалетних». Наиболее яркими представителями были А. Битов, В. Маканин, А. Ким, Т. Пулатов.

Причем парадоксальным образом писатели – «сорокалетние» развивали концептуальную линию своего творчества абсолютно индивидуально, как мы отмечали, вне эстетических манифестов. А. Битов акцентирует внимание на игре «культурными» кодами мировой литературы (что впоследствии стало основанием определять его в системе постмодернизма). А. Ким наиболее активизирует тенденцию неомифологизма и создает уникальную прозу неомифов, ремифологизируя и демифологизируя все те же «культурные» коды, но на ином уровне литературного эстезиса. В. Маканин акцентирует экзистенциальную традицию и расширяет жанровые границы повести и рассказа до уровня аналитического исследования личного бытия («личного мифа») абсолютно одинокого человека. В этом плане он наиболее яркий последователь западноевропейского литературного экзистенциализма. Однако та концепция

[514] *Фёдоров Н.Ф.* Философия общего дела: В 2 т. Верный, 1906. Т. 1. С. 401.

«амбивалентной личности», которую писатели каждый в своей манере позиционируют в текстах, становится наиболее знаковой для характеристики антропологической художественной мысли русской литературы 60-х гг. XX в. Споры о «поколении сорокалетних», чья проза вобрала в себя всю противоречивость реального историко-литературного процесса, не утихают и по сей день. Бесспорным остается одно – они дали новое художественное изображение бытия, новое эстетическое осмысление текста.

Сама попытка объединения этих писателей вызывала острую полемику в критике, но, если согласиться с В. Ковским, считающим, что для того «чтобы возрастное поколение осознало себя в художественном процессе как литературное, необходимы по крайней мере два условия: резкая определенность сформировавших его общественно-исторических предпосылок и сходство совпадающих – пусть даже в очень широком диапазоне – эстетических позиций»[515]. Одним из поводов объединения ряда писателей в поколение послужила общая концепция взаимоотношений личности и обстоятельств (или среды) и ее эстетическое освоение. Несмотря на общность идейно-творческих воззрений и художественной манеры условно-фантастических форм смещения действительности, каждый из них сохранил творческую индивидуальность, вырабатывая свои пути личностного решения проблемы человека в ходе поисков нравственно-философских основ бытия.

Общность этико-философских и художественно-творческих воззрений «поколения сорокалетних» объясняется особенностями общественно-исторической ситуации 60-х гг., на которые пришлось начало их творчества: переход от «оттепели» к «эпохе застоя». Многие писатели, оказавшись «в промежутке между двумя волнами»[516], в своих произведениях вырабатывают тип рефлексирующего современного героя. Для их прозы характерны два доминантных мотива: «насилие обстоятельств» и, как следствие, «компромиссы героев», являющиеся причиной неосуществленной самореализации. Изображая социальный

---

[515] *Ковский В*. В масштабе целого // Вопросы литературы. 1982. № 10. С. 86.
[516] *Бочаров А.* Чем жива литература? Современность и литературный процесс. М., 1986. С. 169.

тип «амбивалентного героя», «сорокалетние», по мнению А. Бочарова, «пробуют вобрать противоречивость современного мира, сложность современного человека, неоднозначность его отношений с окружающей средой, внимание к доводам “другой стороны”»[517]. Объединены они стремлением этико-психологического постижения современного бытия. Их привлекает не чистое философствование, а художественно-психологическое исследование вопросов духовно-нравственного становления личности. Несмотря на разность мироощущения, дифференцированность эстетических позиций текста, ключевые проблемы их творчества являются идентичными – это социальные и философские проблемы отчуждения человека и общества, одиночества, детерминации и свободы личности, власти, отношения человека и истории, преемственности поколений. Не всегда находя ответы, писатели пытаются осознать характерный для нашей эпохи процесс обезличивания человека, расщепления личности. Каждый из писателей по-своему решает проблему человека, но общим является основной критерий художественной концепции личности – полнота нравственной ответственности, выливающаяся в «безвыходные перипетии свободного личного поступка»[518]. Концепция личности выстраивается в «прозе поколения сорокалетних» в условиях интегрированного антропософского онто-кода, когда в мифо-притчевый хронотоп (чаще определяемый стилистикой параболы) вписывается экзистенциальный хронотоп героя, «проживающего» сюжетное время в реалиях этических и психологических конфликтов, осознаваемых большинством писателей как «трагедия поступка», являющаяся «нравственным смыслом коренных трагедий личности XX века»[519].

Битов выстраивает экзистенциальные основания для объяснения социальной энтропии современного мира; личная «трагедия поступка», ставшая результатом «насилия обстоятельств» и внутренней неспособности к нравственному выбору, оборачивается экзистенциальным кризисом одиночества не только для «один-человека», но и социальным распадом для всего человечества. Трагизм человека,

---

[517] *Бочаров А.* Чем жива литература? Современность и литературный процесс. М., 1986. С. 176.
[518] *Библер В.С.* Нравственность, Культура. Современность. Философские раздумья о жизненных проблемах // Этическая мысль. М., 1990. С. 18.
[519] Там же. С. 40.

застигнутого маргинальным временем перехода от «оттепели» к «эпохе застоя», в понимании того, что на нем все *прерывается*… свобода, преемственность, духовность, всеединство «общего дела». Разрушается его природно-родовая целостность. Битов констатирует «сиротство» своего героя экзистенциальной формулой «и один-человек плюс один-человек равно **два один-человека** (выделено нами. – *Г.Г.*)» (89). В этом новом энтропийном пост-оттепельном мире запрещенной свободы между одним «один-человеком» и другим прозрачная стена и преодолеть ее никто не в силах, «и столько в этом горького опыта невозможности» (А. Битов). Новый экзистенциальный опыт, приобретенный не одним человеком, а человечеством, приводит к обнищанию внутреннего мира современного человека, который в силу своего «сиротства» попадает в разряд «лишних» людей. В романе-пунктире «Улетающий Монахов» герой «нашего времени» Алексей и является таким «лишним» человеком. Концептуальный для романа экзистенциальный мотив отчужденности человека от мира инициирован глубоким и сложным переосмыслением федоровской философии «общего дела». Трагедия «сиротства» одного среди многих, неразрывная связь живых и умерших, родовая преемственность и ее разрушение – мировоззренческий и художественный концентр антропософии Битова. В образе Алексея Монахова писатель зафиксировал тему духовной гибели личности, не обретшей Бога, утратившего свою природно-родовую целостность «плоти и духа», пребывающей в состоянии *нелюбви*, ощущающей страх от отчаяния одиночества – человек без *веры.* Экзистенциальный апокалипсис мира проецируется не смертью одного человека, а тем, что он прерывает *жизнь* всего рода человеческого, который метафорически моделируется Битовым как «система леса»: «Представляешь, – говорил отец (уже он что-то другое рассказывал), – лес! <…> – И глаза его загорались от чувства большого и абстрактного – ни к чему. – В лесу, оказывается, не просто много деревьев, а лес – это сообщество! <…> Так вот… Они все корнями связаны, перепутаны и представляют единую систему. Именно – систему.

- Ну и что? – сказал сын.

- Вот, например, дерево умирает, умирает, а как умрет – на следующий день сухое стоит. Загадка, думают ученые. А оказывается, как только оно умрет – лес сразу из него все соки в свою систему забирает. Потому и сухое сразу же… Вот и выходит, сказал отец, прослушав молчание сына, лес – это не много деревьев, а коллектив, общество, и каждое дерево – не само по себе, а только вместе со всеми, и во всех нуждается…» (332).

Символично, что в романе идея «мироподобного леса» озвучена отцом Монахова; это реконструирует в тексте федоровскую идею преемственности рода от отца к сыну. Экзистенциальная трагедия вырастает в социально-онтологическую эсхатологию – не смог осознать Монахов главное, он несет в себе ген «родовой смерти», ибо он в силу своего духовного «сиротства» может прервать всю систему, цепь леса, потому что, если он не продолжится в родившемся сыне, связь с которым прервана из-за отсутствия чувства отцовства, то не продолжит в себе отца, который не продолжил в Монахове то, что заимствовал в себе от своего отца, деда, прадеда… Трагическая несостоятельность Монахова от бесконечного внутриродового предательства, что может провиденциально означать гибель целого рода, целой системы. Гибель эта от небратского отношения к миру. Проблема связи поколений, выраженная в идее леса, является исторической, ибо затрагивает не отдельную личность, а целое общество, цивилизацию.

Антропософия Битова развивает *историософию личности*, прерывающей целостность Жизни, основанной на непрерывности поколений. Но при всей своей невостребованности и неприкаянности в Монахове есть нечто такое, что позволяет говорить о нем как о личности – пусть даже нескладной, опустошенной. Это что-то – способность *вдруг* осознать и понять весь смысл, всю трагедию человечества, приняв ее в себя как собственную: «Как же мы не понимаем, – дрожащим детским голосом, срываясь, говорил Монахов, – что другие понимают и чувствуют то же, что и мы! Будто мы одни такие… С чего я решил, что я лучше понимаю, что мне говорят, чем те, кто мне говорит то, что я так хорошо уж понимаю. Ведь мне отец про лес говорил – значит, именно то чувствовал и понимал, раз говорил. Это я не понимал, что он мне говорил, а не он. Я только сегодня-то и понял» (401).

Метаобраз леса проецирует в текст комплекс философских вопросов «общего дела»: таких как проблема отцов и детей, жизни – смерти, личности и общества, взаиморегуляции человека и природы. Человек сам по себе смертен и является лишь звеном вечной природы, представляющей собой нечто целое, но состоит из множества, частью которой является человек. И смерть – это лишь некий механизм, осуществляющий природную регуляцию. В.В. Бибихин в книге «Лес» пишет: «Лес с его неметрическим пространством (ср. представления о клетке как тропическом лесе) через мечты о первобытном, лесном, косматом человеке, через мифопоэтику мирового дерева, через возвращение в нашей современности оторвавшихся от природы человеческих масс к эрзацам леса в табаке, вине и наркотиках принадлежит к реалиям современного человечества в гораздо большей мере, чем это принято признавать. В философских концепциях *гиле*[520], материи, в религии и богословии (крест как мировое дерево), в поэзии (образы дерева, куста, сада) лес обнаруживает недостаточно понятую интенсивность своего присутствия. Мы окружены лесом со всех сторон, вплотную, и то, что кажется интимно нашим, наша мысль, не в лучшем положении чем наши настоящие тела. Лес всегда уже успел сомкнуться вокруг»[521].

У Битова образ леса есть метаформа эйдетической фиксации смысловых концентров федоровской философии – человек способен стать условием онтологического будущего леса-мира, но он трагичен неосознаностью этой возможности. Монахову от этого все время кажется, что он и жив и мертв одновременно, и наиболее отчетливо проступает это ощущение к концу романа, в главе «Вкус»: «Кто-то что-то где-то перепутал… Дождь хлестал, туман не рассеивался, и еще, сквозь него, тухлым желтком проступало солнце. Неба не было. Бога не было. Черта не было. Земли не было. Желтая сопливая глина разъезжалась под ногами» (435).

---

[520] Гиле (от греч. hyle – материя, вещество) – материал-первооснова, генетический первоисточник материального мира. В концепции Аристотеля гиле обозначает первоматерию. Гуссерль выдвигает тезис о необходимости сознательного формирования гиле как пассивного материала (неинтенционального). Сознание понимается им как форма ноэзы (морфе).

[521] *Бибихин В.В.* Лес. СПб.: Наука, 2011. С. 5.

Как напоминает нам эта картина день страшного суда. Монахов судит Монахова, хотя приговор давно уже вынесен самой жизнью. И есть страшнее кара быть мертвым при жизни, не имея в себе ни Бога, ни Черта. Для Битова отношения отца и сына означают не просто родственность, а некую высшую духовную связь, смысл которой – продолжение человеческого «Я» в будущее – является смыслом существования человека на земле. Ведь человек не просто рожденное живое существо, а творение отцом сына. Через отца приходит осознание себя и своей жизни к человеку. В «Улетающем Монахове» главный герой через отца получает возможность духовного обновления жизни (как при рождении получил возможность физического существования). Федоровское учение о духовном воскрешении через биологическое, физическое, переосмыслено Битовым в идею духовного воскрешения человеческого рода через духовное обновление каждой отдельной личности, как залога продолжения родства – передача нравственности от поколения к поколению, от отца к сыну. Рождение отцом сына уже и есть факт свершившегося физического воскрешения и главной задачей личности является, приняв от природы этот дар, продолжиться духовно в физическом продолжении. Именно эта идея лежит в основе битовской концепции личности. Человек-отец должен передать себя своему сыну, продолжив в нем и через него свое служение человечеству, ради которого ему и дана жизнь. И подобно это тому, как всеземной отец Бог, продолжив себя в сыне своем Иисусе, принес его в жертву человечеству во имя спасения его. И подобно это закону Отца-Леса, по которому дерево, рождая другое дерево, питает его и весь Лес соком своей жизни. И в этом видит Битов смысл истинного воскрешения, данного изначально человеку самим законом жизни и цель его в одном – не прервать эту связь, а питать ее и продолжать, ибо в этом предназначение человека, ибо через это рождается Личность.

Это выявляет смысловую доминанту произведения, придавая ему философический характер, и, по мнению Хализева, «выводит словесную ткань на образ бытия как целого, на картину мира – даже если герои и повествователи не склонны к философствованию»[522]. Наиболее существенным моментом

[522] *Хализев В.Е.* Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. С. 214.

художественного заимствования является подход Федорова к человеку в его природно-родовом аспекте, исходя из этого он считает, что зло для человека заключено «в самой природе, в ее бессознательности… в самом рождении и связанной с ним неразрывно смерти»[523].

Это отражает их внутреннее одиночество, раздвоенность, неспособность жить как все и со всеми, т.е. делать «общее дело», по Федорову. Гармония внутреннего и внешнего нарушена – вот причина одиночества. Между одним «один-человеком» и другим иллюзия стены[524], преодолеть которую никто не в силах, «*и столько в этом горького опыта невозможности*». Опыт, приобретенный не одним человеком, а человечеством, приводит к обнищанию внутреннего мира современного человека, который в силу своего «сиротства» попадает в разряд «лишних» людей. Алексей Монахов и является таким «лишним» человеком.

«Этический императив» федоровской философии становится часто неким выходом из экзистенциальной энтропии, о которой писали шестидесятники. Так, в творчестве А. Кима идея «всеобщего братства» противопоставлена отчаянному одиночеству. Проблема одиночества является стержнем романа-притчи Кима «Отец-лес», в котором фраза «Я-одиночество» становится идейным и психологическим рефреном: «…и если разлив наводил Николая Тураева на мысли об абсолютности и, значит, безграничной свободе человеческого “я”, Глеб Тураев, его внук, видел эту великую свободу в праве человека отринуть целиком беспредельность Вселенной как нечто бесполезное для себя и остаться навсегда верным своему безысходному Я-одиночество»[525].

Каждая личность имеет собственное представление о том, что такое личность. И если для Николая Тураева – это безграничная свобода, то для Бобышева – это трагедия, это, наоборот, означает быть несвободным в силу того страха, который порожден сознанием одинокого человека. «Лес»

---

[523] *Фёдоров Н.Ф.* Философия общего дела: В 2 т. Верный, 1906. Т. 1. С. 401.
[524] Иллюзия стены часто в прозе Битова проецируется метафорами «оконного стекла», отражения в луже, окно автобуса, зеркало и т.д.
[525] *Ким А.* Отец-лес: Роман-притча. М.: Сов. писатель, 1989. С. 36.

метафоризируется как экзистенциальное пространство, антиэнтропийное социальному миру.

Образ «Отца-леса» интегрирует два «братских» концепта – «отец» как объединяющий человеческий род-семью первоисток и «лес», несущий смысл синкретического знака «коллективного бессознательного». «Лес» метафоризируется как онтологическое «всебытийное» пространство, антиэнтропийное социальному современному миру, провоцирующему экзистенциальную трагедию одиночества. В романе абсолютизируется психоаналитическое исследование «внутреннего мира» героев в ситуации двух экзистенциальных пределов – *«одиночество» и «пограничье жизни и смерти»* и проблемы самоидентификации каждого члена семьи Тураевых в родовом «общем братстве». Архетипическая наполненность хронотопа леса образами-знаками *«кривое дерево»*, *«лирообразная сосна», «лесоповал»* позволяют соотнести художественное пространство-время рассказа с универсальными мифопоэтическими концепциями мира, рассматриваемыми мифологом В.Н. Топоровым в призме семантики и структуры Мирового древа. В синкретическом сознании не только вселенную человек уподоблял дереву и не только себя самого вселенной, но и в устройстве человека видел подобие устройства дерева. По словам Топорова, особая роль Мирового древа «определяется, в частности, тем, что Мировое древо выступает как посредствующее звено между вселенной (макрокосмом) и человеком (микрокосмом) и является местом их пересечения»[526]. Таким образом, кривое древо возле родового *места силы* семьи Тураевых равнозначно «духовной» гибели героя.

Таким образом, раздвоенная сосна возле родового места силы семьи Тураевых проецирует смыслы энтропийного сознания и человека, и мира. Отчужденный от своих истоков, страдающий раздвоенностью расщепленного сознания, в котором экзистенциальная тяга к одиночеству сопряжена с бессознательной мечтой по утраченному братству, человек тоскует по Любви,

---

[526] *Топоров В.Н.* Древо Мировое // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М.: Сов. энциклопедия. 1980. Т. 1. С. 398-406.

которую явит ему грядущий Спаситель мира: «В новом мире я сначала умру от ненависти, которая исходит от моего одиночества, а затем воскресну от любви, которая не сможет умереть вместе со мной. И на земле вырастет новый Лес, благоухающий без гнева и зла, и его Отцом будет тот маленький мальчик, которого Серафима Грачинская бросила с обрыва в реку, а он только засмеялся громко и стремительно поплыл вперед»[527].

«Лес» в романе Кима «Отец-лес» полисемантичен не только в силу многослойных смысловых значений, но и имеет множество функциональных проявлений – миро-образ, хронотоп, мыслеобраз, экзистенциальное Я-пространство, мифологема, рецептивная реконструкция «всеединства». Многослойность семантических составляющих усиливает притчевое начало романа и встраивает в семиотику архитектоники смысла архетипа «лес» дополнительные коннотации, связанные с ноосферными идеями и экзистенциализацией «лесной» топики. Философичность усиливается за счет рефренной (фраза «Я–одиночество») сюжетной ретардации, интерферирующей притчевую стилистику с «потоком сознания». За счет такой полистилевой стратегии писатель достигает особой техники письма «размышляющей прозы», нарративно ориентированной на двойную модальность «философичности» и «психологичности» повествования. Так, философская коннотация «лес как сфера взаимодействия общества и природы» позволяет говорить о мирообразе «лес» как метафоре антропосферы всеобщего бытия, в котором возможно осуществление «всеединства» индивидуального (экзистенциального) и коллективного «целостного» интеллекта и духовности (социально-онтологического). В повести «Белка», написанной до романа-притча «Отец-лес», очевиден акцент не столько на социально-экзистенциальной семантике, сколько на природно-родовой синкретической – лес в повести конструирует модель бессознательно-личного пространства, в котором человек погружается в свое природное перво-сознание (через оборотничество как формы духовной и телесной практик), и может «переродиться» и стать «высшим» человеком (в соответствии с учением Р. Штайнера,

[527] *Ким А*. Отец-лес: Роман-притча. М.: Сов. писатель, 1989. С. 399.

Е. Блаватской и других теософов). Подчеркнутая теософия антропософской семантики в полизначениях экзистенциологемы «лес» прослеживается также в рассказе Ю. Мамлеева «Сон в лесу» и Евг. Попова «Темный лес». Но, в отличие от А. Кима, «лесное» внутреннее проявление в этих произведениях есть форма выхода вовне – необъяснимого, непознаваемого, неприродного начала человеческой психики (страха, эгоизма, безумия), что свидетельствует об отчуждении современного человека от высших первобытных природных смыслов. Потеря в современном мире ощущения «интимности леса» детерминирует отторженность человека от бытийных смыслов, обретенных когда-то в сакральном пространстве мирового леса. По мнению Бибихина, «в те миллионы лет, когда человечества еще не было и когда оно уже было, но лес был ему еще близок, не только в том смысле что он жил в лесу, но и в том что он был сам, человек, покрыт растительностью, т.е. был косматым. Лес подступал к нему так близко, что составлял саму его кожу, само его тело. Сжигать обязательно лес было не так необходимо или вовсе не обязательно, потому что согревание человека обеспечивал тот лес, шкура, косматость, которая покрывала его тело, была собственно его телом. Единственное ли это отношение к лесу»[528].

«Экзистенциальный императив» миромодели «лес» семиотически контаминируется с системой основных мироподобных литературных «мифов», постулируемых в качестве определенного нравственно-этического кредо, в контексте которого и осуществляется онтологическое развитие мира. В знаменитой книге Умберто Эко «Шесть прогулок в литературных лесах» семиогенезис образа «лес» метафоричен и соотносится со знаком «литературного текста»: «Поскольку я всегда пытаюсь объяснить, из каких таких дурацких соображений я выбрал то или иное заглавие для каждой моей книги, позвольте мне также объяснить название моих Нортоновских лекций. Лес – это метафора художественного текста; не только сказки, но и любого художественного текста. Существуют такие леса, как Дублин, в которых, вместо Красной Шапочки, можно встретить Молли Блум, и такие, как Касабланка, где можно встретить Ильзу Лунд или Рика Елейна. У Борхеса (дух

[528] *Бибихин В.В.* Лес. СПб.: Наука, 2011. С. 14–15.

которого тоже безусловно присутствует в моих Нортоновских лекциях, – он, кстати, тоже читал их двадцать пять лет тому назад) лес называется садом расходящихся троп. Даже там, где лесная тропинка совсем не видна, каждый может проложить свою собственную, решая, справа или слева обойти то или иное дерево, и делая очередной выбор у каждого встречного ствола»[529].

В русской литературе второй половины XX в. миромоделирующие функции образа «лес» связаны с двойным мифогенезисом – 1) лес мыслится как всебытийное пространство бытия, в котором возможно сосуществование «верхнего» (боги, высшие силы) и «нижнего» (человеческий и животно-растительный) миров и 2) лес как символическое «сакральное пространство «внутреннего» мира человека, связанного с его бессознательным началом. В первом случае *онтологема* «лес» конструирует философские константы художественного мирообраза; во втором случае – экзистенциологема «лес» встраивает в «твердую реальность» мира внутреннее «я-в-бытии» как самодостаточный *иной* мир.

Уже в романе Л. Леонова «Русский лес» (1950–1953) реальность конструируется по принципу соотнесения с семиотикой онтологемы «лес». Лейдерман отмечает «сказочные» константы онтомира писателя: «Но сказка не уходит со страниц романа и после пролога. Она напоминает о себе прямыми <…> и всей стилевой окрашенностью центрального символического образа – образа русского леса с его мистической топографией (до “края света”), с его фантастическими насельниками, с его легендарными заступниками. Этот образ, насквозь очеловеченный, дружественный человеку, добрый и чуткий к нему, выступает пластическим воплощением чуда жизни, выражением “неугасимой радости бытия” <…> …бытийный пласт эпического со-бытия материализован в сказочном (а еще точнее в сказочно-эпосном) обличье. А рациональный пласт (философские доктрины, социальные прогнозы и исторические концепции) тоже стилизуется в фольклорно-эпосные одежды, обретая в изложении персонажей или

[529] *Эко У.* Шесть прогулок в литературных лесах. СПб.: Symposium, 2002. С. 6.

безличного повествователя черты то эпического сказания, то сказочной утопии, то социального мифа, а то и жестокой космогонической антиутопии»[530].

Поддерживая национальную историософию в семиотической полифонии онтологемы «лес», Леонов констатирует, что именно «русский лес как носитель бытийного смысла и есть та авторитетнейшая инстанция, апеллируя к которой Вихров отстаивает свое представление о назначении человека (“быть не бессовестным эксплуататором природы и не бессильной былинкой в ее потоке, а великой направляющей силой мироздания”) и свою концепцию прогресса: не совершать насилия над природой, пытаясь подчинить ее каким-то умозрительным прожектам, а “подсмотреть таинственную взаимосвязь, объединяющую ее явления в живой, целостный организм, чтобы облегчить и ускорить работу природы в ее стремлении к совершенству, которого она расточительно, мириадами опытов и с жестокой выбраковкой добивается вслепую”»[531].

Таким образом, художественная морфология референции федоровского «общего дела» построена по принципу встраивания человека телесного («лесного, косматого», по Бибихину) в метаархитектонику неметрического онто-пространства «лес» через образную семиотику «лес – человеческий социум», является одной из важнейших миромоделирующих рецептивных стратегий для русской литературной традиции XX в. в целом. Человек становится элементом леса, телесно сращивается с ним, энергетически обменивается, духовно впитывает вековую мудрость «мирового древа», расширяя свое сознание до бытийного бессознательного синкретизма. Крах «сжигания, вырубки» леса есть знак хтонического Апокалипсиса, влекущего за собой конец Человеческой цивилизации. Через образ леса проводится предчувствие краха «общего дела», вводится антиутопическая метафора социального распада «возможного», но несостоявшегося «общего братства» – оттепель сменилась застоем, экзистенциальное Я-одиночество поглотило социальное Мы. Диалектика разрушенного всеединства спроецирована по принципу матрешки – утопия лесной модели состоявшегося «всеобщего

---

[530] *Лейдерман Н.Л.* Теория жанра: Научное издание. Екатеринбург, 2010. С. 720.
[531] Там же. С. 722–723.

братства» заключена в экзистенциальной антиутопии «распадающегося» в одиночестве современного мира: кризис настоящего ведет к энтропии будущего мира.

В системе этнолитературных координат трансперсональная модель «платоновского» текста, со всей суммой внутренних религиозно-философских русских и восточных мифов, проявляется в творчестве Т. Пулатова. Странничество и одиночество являются центральными мотивами повести «Второе путешествие Каипа». Символика пронизывает буквально все в этой повести, начиная с имени героя (Каип, Гаиб, Кариб – странник), кончая островом Зеленый, символизирующим жизнь, а дорога к нему – течение жизненного пути: «Дорога эта, местами белая, местами матовая, местами серая с зелеными пятнами, начиналась у далеких берегов, шла через все море к Песчаному, освещала лица спящих возле лодок у причала, затем снова сползала в море и белым мостом перебрасывалась на остров Зеленый, уходя потом и оттуда через тысячи островов на другой берег, в степь и в города, связывая всех живущих на земле вечным братством <…> Теперь и Каип плыл по этой дороге»[532].

Ощутив приближение смерти, Каип стал перед проблемой осмысления и переоценки прожитой жизни. Дорога к Зеленому символизирует собой путь к этому осмыслению. Время этого пути течет в обратную сторону, к моменту, когда Каип нарушил «братство», прервав связь с родом и землей предков, ведь «там, откуда Каип сбежал, похоронены отец и весь остальной род» (II, 298).

Почувствовав приближение смерти, Каип отправляется к месту своего рождения, чтобы завершить жизнь там, где она началась. Кармический круг человеческой жизни замкнулся. Идея круговорота жизни и смерти лежит в основе, волнующей Т. Пулатова «загадки всего мира» – проблема «жизнь – человек – смерть». Не только стремление восстановиться в смерти со своим родом гонит Каипа к острову, но и желание загладить свою вину, боль которой пронес он через всю жизнь к порогу смерти – вину за предательство. Вся верная жизнь не искупила

[532] *Пулатов Т.* Избранные произведения: В 2 т. Ташкент: Изд-во лит. и искусства, 1991. Т. 2. С. 326. (В дальнейшем цитируется данное издание с указанием в тексте в круглых скобках номера тома римской цифрой и страницы арабской цифрой.)

раз совершенного в юности предательства, и только раскаяние или смерть способны очистить человека: «…каждый человек сам рано или поздно, размышляя, приходит к очищению. А если и не успеет в этом мире, очистит его другой, новый мир, к которому он уйдет…» (II, 327).

Весь путь «второго путешествия» Каипа сопровождается подобными вопросами нравственно-этического порядка, отягченными самыми сильными экзистенциальными переживаниями – вины и страха. Сквозь призму сознания своего героя автор постигает смысл жизни, в раздумьях Каип ищет ответы на «проклятые вопросы» жизни и смерти. Путь к Зеленому символизирует и «путь» внутрь своего *бессознательного* – обретение в конце пути земли предков означает обретение самого себя, ибо «Каип ушел в себя – искать не утешений, а истины» (II, 317).

Чувство вины породило катарсическое страдание, пронесенное Каипом через всю жизнь и принесенному в конце жизни перед смертью к месту, с которого она, эта жизнь, берет свое начало. Страдание это – плата за предательство. Отчуждение Каипа от жизни и одиночество его начались с момента расставания с землей предков, с отрыва от своих корней, питающих духовно и физически человека. В разрыве связей человека с его корнями видит Пулатов причину трагического одиночества личности в «море» жизни, и только единение с родом дает возможность преодоления смерти как высшего зла.

Восточная мудрость древних языческих традиций зороастризма сопрягается в философии Пулатова с «философией общего дела» Федорова, определяющего смерть как высшее абсолютное зло для человека, зло, необходимое преодолеть через единение со своими братьями «родовой» кровности. Попав на остров, Каип не умирает, а и с ч е з а е т в н и к у д а , словно растворяется в пространстве рода человеческого, сливается с ним в ожидании последующего возрождения/воскресения.

Параболичность прозы Пулатова в том и заключена, что предполагает множество символических предположений. Ведь даже само имя Каип трактуется автором как «пропавший без вести, странник» (II, 339), но может предполагать

множество семантико-смысловых ассоциаций – Каип, Гаиб, Айб (айб – вина, проступок), то есть «виноватый». Но писатель акцентирует через ономастику фатумность образа: «И не было на Песчаном человека, который бы не выходил в море и не кричал, увидя лодку в тумане: “Отец Каип! Отец!” Воистину, имя его как судьба» (II, 335).

Странничество «человека с трагической судьбой» становится в художественной системе Пулатова мотивом-концентром в изображении эпохальной трагедии одной личности и целых народов, вынужденных в силу идеологических и геополитических реалий стать жертвами в больших политических играх. Писатель и сегодня обращается к этой глобальной проблеме. В трилогии «QIRIM» (2018), романе «Театр самураев» (2019) Пулатов выходит от образа «сироты-человека» к образу «сироты-народа», отторгнутого от своих родовых корней и обреченного на странничество: «В XXI веке настало время пристально вглядеться во многие темные, скрытые страницы истории XX века, которые властным жестом вырывались или перечеркивались. Что происходило на самом деле – там, внутри? Этим озабочены историки и литераторы, антропологи и филологи»[533].

Мотив странничества довольно распространен в современной литературе и дает пищу для многих ассоциаций и параллелей. Пулатов пытается заглянуть в пространство «внутри» и рассмотреть глубинные причины личного ощущения отторженности, детерминирующей странничество как судьбу. А. Бочаров отмечал, что «в странствиях Каипа есть что-то, несомненно, близкое той совокупности этико-эстетических принципов, которые утверждал в русской литературе А. Платонов (и чье влияние сказалось в прозе Пулатова конца шестидесятых годов, особенно в повести «Прочие населенные пункты», которую можно вообразить как своеобразное продолжение «Джан»; судьбу пустынных жителей, выведенных к свету»[534]).

---

[533] *Шафранская Э.Ф., Гарипова Г.Т.* Дети Иова: крымская версия // Вопросы филологии. 2020. №3(71). С. 62.
[534] *Бочаров А.* Превращение жизни // Пулатов Т. Избранные произведения: В 2 т. Ташкент, 1990. Т. 1. С. 5.

Сквозь призму платоновского творчества постигает Пулатов смысл философии русского космизма, акцентируемую в федоровской идее «общего дела». Философ считает, что после смерти тело человека сохраняет свою внутреннюю энергию, и если сохранить остатки тел, собрать их воедино, то единая теплота этих тел осуществит воскрешение людей, включенность их в единое родство и преодоление смерти. Нельзя говорить о прямом соотнесении художественной концепции Пулатова и философии Федорова, но некоторые грани утопической философии переосмыслены Пулатовым в системе двойной референции платоновского текста и причастны его теме человека и смерти. Пулатов создает особые культурфилософские образы, соотносимые со смысловыми концептами федоровской философии через энергетическое «семиотическое поле» платоновского текста «Джан»[535]: в частности, «песок», «тепло тела», «энергия живой телесности»: «Песок был мягкий, первородный, принесенный сюда за ночь из дальних мест острова. Песок этот нагонял лень, приятное искушение и тоску. “Тепло и хорошо здесь”, – услышал я чей-то голос. “Да ведь это чьи-то тела. То тепло, которое было в людях, оно не уходит даром”, – соглашались с ним. “Смерть очищает все”, – слышал я голос. Каким бы человек ни был грязным при жизни, песок его всегда чистый. Странно…» (II, 324).

Мортальное движение сюжета поддержано семантикой «прерванность рода», детерминированной двойной референцией философии «всеобщего братства» через образы-эйдосы платоновской миромодели повести «Джан». Тепло жизни равнозначно в мировосприятии Пулатова вечности, ибо не исчезает со смертью, а передается дальше, следующему в роду... Но не стремлением преодолеть смерть (которая мыслится Пулатовым не столько как зло, сколько конечная точка очищения от грехов земной жизни, как освобождение от вины, искупление вины, избытие страдания, вызванного родовым или личностным предательством) продиктована идея «тепла тела» как «тепла жизни», а желание найти точку/возможность единения человека, перешедшего грань смерти, со своим

[535] Наиболее активно Т. Пулатов использует знаки «энергетических» символов «кровь» и «песок», о которых мы уже говорили в работе в Главе 2 в подразделе 2.3.2.

родом. «Тепло тела» – символизирует единство между живущими и умершими представителями рода, связанных вечным братством.

Как и у Платонова, в понимании Пулатова не смерть сама по себе является злом для человека, а экзистенциальное желание смерти, ибо «человек умрет, если он сам себе враг» (II, 321). Для Пулатова смерть физическая есть следствие духовной гибели человечества (вот почему у м и р а е т Беков), а духовное возрождение, возможное через катарсис страданием, осознанием предательства и искуплением вины через единение в родстве с человеком «ближним своим» / «братом», означает возможность преодоления смерти. Но такой конец повести позволяет говорить также и о призрачности и условности образа Каипа, всю жизнь потратившего на поиски смысла жизни, оказавшегося лишь иллюзией «возможного мира».

В остатках живого тела (не обязательно человека, тело понимается как плоть-телесность существующего) хранится по Пулатову память рода, «тепло жизни», которое бережет человека от смерти: «Когда поедят и скажут заповедь “Мир страннику”, я соберу кости в мешок, погружу в лодку и повезу с собой. И должен буду возить их до тех пор, пока не вернусь обратно домой, – это чтобы не забывал свой род, а забуду, съедят мой труп рыбы…» (II, 325).

Энергетический императив Оствальда[536], считающего, что область социального и духовного существует в границах взаимоперетекаемой энергии, наложенный на «федоровскую» семиотику платоновского текста, проецируется в семантике повести. Песок, как символ «тепла жизни» (*частицы песка хранят энергию живых тел*), значим и в символической архитектонике повести А. Платонова «Джан»: «Люди глядели перед собой, хотя и не сознавая ясно, как надо им пользоваться своим существованием… только одна Айдым хотела быть живой, она не истратила еще детства и материнского запаса энергии, она смотрела в **песок** (выделено нами. – *Г.Г.*) все еще блестящими глазами»[537].

---

[536] *Оствальдъ В.* Энергетическій императивъ. СПб.: Екатерингофское Печатное Дѣло, 1913. 160 с.
[537] *Платонов А*. Котлован. // Платонов А. Избранная проза. М., 1988. С. 204.

И если сравнивать странничество/сиротство Каипа и странничество/сиротство платоновских героев, то федоровский референциальный претекст очевиден – зов к странничеству, в котором, по определению С. Семеновой, «проступает архаический пласт психики человечества, запечатленный в древних мифах о поисках “страны умерших” с целью их вызволения оттуда»[538]. У Платонова, действительно, странничество Назара Чагатаева и Айдым исходят от стремления вызволить из «страны мертвых» умерший уже, в общем-то, народ джан. У Пулатова странничество Каипа есть уход в свой внутренний мир с целью духовного очищения, вызволения самого себя из «страны мертвых», освобождения от вины, форма преодоления сиротства, – бед и трагедий, обретенных вдали от родной земли, от точки единения с родом. Философские смысловые «семы» суфизма проявлены в провиденцальном соотнесении образа Каипа с мессианской семантикой «духовного Спасителя» – важнейшего концепта доисламских восточных религиозно-философских систем.

Но ни Платонов, ни Пулатов не дают окончательных ответов на вопросы, которыми мучаются и Каип, и Назар Чагатаев – что же лежит за порогом смерти, конец ли это конца, есть ли конец странничеству по жизни в поисках счастья, ибо, подобно Каипу, и с ч е з а е т , растворяется в неизвестности и народ джан: «Чагатаев нигде не встретил знакомого человека из своего народа, и сердце его уже утомилось от блужданий, тщетной надежды, от тоски и памяти по Ксене, Айдым и Ханом. Он часто спрашивал у Суфьяна, как у старого, умного человека: что могло случиться со всеми людьми из джана, отчего их нигде нет? Суфьян отвечал ему, что один или двое могли умереть, но остальные будут целы: жизнь для такого народа как джан нетрудна и любопытна, раз он уже перетерпел долгое смертное томленье»[539].

Так, механизмом идентифицирующей референции в процессе дискурсивного перепрочтения философии «всеобщего братства» Федорова в прозе Пулатова становится платоновский текст (в понимании авторской трансперсональной

---

[538] *Семёнова С.* Н. Фёдоров. Творчество жизни. М., 1990. С. 367.
[539] *Платонов А.* Джан: Повесть // Платонов А. Избранная проза. М., 1988. С. 233.

модели), выявляющий значение «семиотического пространства» прозы «поколения сорокалетних» на уровне смысловой рецепции референциальных «энергетических» символов (например, «кровь», «песок») в прозе Пулатова. Следуя логике исследователя И.С. Юхновой, постулирующей возможность обозначения произведений-концентров как «мифологема», и федоровский текст, и платоновский текст в контекстуальном метаполе прозы «поколения сорокалетних» могут быть именно так обозначены: «Значимые для национальной культуры произведения, как правило, имеют огромное количество литературных отражений, становятся своего рода мифологемой. Они прочно обосновываются в массовом сознании, а произведение начинает восприниматься не изолированно от его интерпретаций, а в их контексте»[540].

Выводы к третьей главе. Если рассматривать историю русской литературы в системе социокультурологической диаграммы Ю. Лотмана[541] «постепенная эволюция – взрыв», то вполне явственно ситуации взрыва все больше свойственны системе неклассической парадигмы художественности – это и «взрыв» классической системы русской литературной эстетики концепцией русского символизма, перевернувшего традиционную схему миметической формулы «действительность – текст», это и «абсурдизм» обэриутов, разрушивший традиционные представления о Хаосе и Гармонии и положивший начало абсолютно непредсказуемым формам «хаосмотических» игр, это, конечно, и постмодернизм, дешифровавший всю систему литературных (*да и культурных*) ценностей, декодирующий классику и формирующий абсолютно несвойственный русской традиции тип «антиценностного» мышления. Именно на период развития русской литературы второй половины XX в. приходится и череда социокультурных взрывов, обозначенных несколькими сменами парадигмы «оттепель-застой». В развитии неклассической парадигмы художественности, начиная уже с первого постоттепельного периода, наблюдается и целая серия культурологических

---

[540] *Юхнова И.С.* «Онегинский» сюжет, «онегинский» миф, «онегинский» код // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 4 (2). С. 181.

[541] См. подробнее: *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. Человек-текст-семиосфера-история. М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.

«микровзрывов» в направленческой системе (например, *«проза поколения сорокалетних», «проза новой волны», «другая проза», «иронический авангард» и т.д.*), в жанровой системе (например, *роман-музей, роман-комментарий, роман-притча и т.д.*), в системе литературных индивидуальных трансперсональных моделей (например, *А. Битов, В. Ерофеев, В. Пелевин, Ю. Мамлеев, Д. Липскеров, В. Сорокин – каждый из них олицетворяет целую эпоху внутри эпохи в развитии русской литературы XX в.*) и т. д. Практически нет ни одного литературного уровня, где бы система этих «взрывов» не обозначила себя экспериментами и новациями, ставшими условием абсолютно неповторимого облика русской литературы XX в., развитие которой нарушило традиционную логику русского литературного процесса всего предшествующего периода.

В художественной русской прозе XX в., несмотря на ее подчеркнутую ***философичность*** (именно на этом качестве русской литературы настаивал Н. Бердяев в работе «Русская идея»), собственно онтологические проблемы решаются в системе антропологических координат и продуцируют ту или иную авторскую концепцию личности. В большей степени именно концепция личности центрирует новации русского литературного процесса второй половины XX в., концентрируя в себе и эстетические и онтологические координаты ключевых антропософских миромоделей. Можно констатировать новый этап «антропологического поворота», в рамках которого эстетическая проекция мира выстраивается в условиях все большей интерференции экзистенциального и мифологического типов художественного сознания. Как следствие, принципы художественного миромоделирования структурируются в координатах онтологических и персонологических моделей ИСС (измененных состояний сознания), метаморфозы которых предопределены схемами лабиринтной архитектоники художественных (нео)мифомоделей.

Новый поворот в миромоделирующих интерференциях тенденций неомифологизации и экзистенциализации становится основой для вариативного развития антиутопических произведений, инициирующих модель социокультурного апокалипсиса с ярко выраженным антропологическим или

культурфилософским началом. Формируется особая форма экзистенциальной антиутопии. Э*кзистенциализация* художественного сознания спровоцировала и новые нарративные техники «потока сознания», наиболее ярко представленные в творчестве А. Битова, А. Кима, Ю. Мамлеева, Л. Петрушевской, В. Пелевина. К ним можно отнести такие формы письма, как «диалогический монолог», «молитвенный дискурс». Экзистенциализация привела в конце века к рождению целого ряда текстовых моделей, соотносимых с мирообразом постмодернистского мира – «хаосмос», приближенный к идее «постмодернистской чувствительности». Эстезис «хаосмоса», положенный в основу эстетического шифра миромоделей шестидесятников, порождает особые антропософийные формы ИСС *(«измененных состояний сознания»*).

Тенденция экзистенциальной психологизации прозы с ее углубленностью в изображение пограничного состояния человека (на грани сознательно-разумного и подсознательно-интуитивного) в русском литературном процессе второй половины XX в.привела к усилению исповедальности особого аналитического качества, когда повествование от первого лица определяет не только «поток сознания» или психологический самоанализ, но и жанрообразующее качество произведения, динамику и диалектику фабульно-сюжетного развития, а также феномен «исповедующегося бытия». «Хаосмос» используется, например, Петрушевской как способ эстетической проекции бытовой «обыденщины» в модель «внутреннего бытия», в котором хаос бытия (*в джойсовском ключе*) сводится к синтетическому «хаосмосу», понимаемому как *соотнесенность внутренней дискретности одного человека в одной жизни с беспорядком бытия вообще.* Мы бы сказали, что она отражает «единый образ мира в тупике», в пространстве которого «постигая хаос – …собирает элементы космоса»[542].

Еще одной важнейшей исповедальной формой репрезентации диалогического монолога становится молитвенная нарративная стратегия, реализованная при помощи жанрового внесюжетного элемента «**молитва»** и/или

[542] *Лейдерман Н., Липовецкий М*. Между хаосом и космосом. Рассказ в контексте времени // Новый мир. 1991. № 7. С. 257.

собственно стилистической организации молитвенного дискурса (как часто обозначают современные исследователи молитвенный текст).

Неомифологизация проявлена также в системе онтологизации знаковых культурфилософских образов, которые, например, в «прозе поколения сорокалетних» проектируются при помощи биуровневой художественной референции как способ (нео)мифомоделирования. Миромоделирующие свойства художественной референции семантики платоновского текста в произведениях Битова, Кима, Пулатова проявлены через эстетизацию философской концепции «общего дела» Федорова. Референциальное соотношение осуществляется не на уровне фикционального дискурса и не в системе семантики образа (в каждом конкретном случае он шире), а на уровне семиогенезиса федоровского мифа, постулирующего идею «антимифа» XX в. – объединившиеся в братстве могут преодолеть смерть и одиночество социума, в основе которой утопическая идея о всеобщем равенстве и справедливости приводит к социальному апокалипсису (А. Платонов), к экзистенциальному краху (А. Ким, А. Битов, Т. Пулатов). При этом референты 1 уровня абсолютно не совпадают: у Платонова – это суфийский сюжет; у Битова и Кима – образ-архетип леса; у Пулатова – притчевый миф-парабола.

ГЛАВА 4. ПРИНЦИПЫ КОНСТРУИРОВАНИЯ «ВОЗМОЖНЫХ МИРОВ» И СУБЬЕКТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТА В РУССКОЙ ПРОЗЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Развитие современного литературного процесса (конца XX – начала XXI века) во многом определяется трансформацией эстетической системы ценностей, спровоцированной общим духовным кризисом эпохи *антиформул* (П. Вайль, А. Генис), *антисистемы* (Ю. Борев), *антитезы бытия* (М. Липовецкий). В современной литературе художественное мышление антимирами привело к созданию полюсной модели художественной картины мира, логика развития которой определяется не противопоставленностью, а контаминированием крайних точек антиномии. В эстетическом плане подобные процессы частично объясняют ту линию развития современной литературы, которая, не укладываясь в однозначные рамки направлений модернизма, реализма, постмодернизма и т.д., основывается на синтезировании традиций, культурных кодов в художественную диссипативную систему (*открытая система, построенная на имманентных и контекстуальных отражениях*).

По мнению исследователей, эта тенденция приобрела эстетическое качество вследствие того, что «в начале 80-х вопрос о том, как наладить жизнь вопреки хаосу, сменился вопросом о том, как жить внутри хаоса тоталитарной системы и в этом будничном распаде все-таки оставаться человеком»[543]. И по сути дела, мышление антимирами стало попыткой обретения гармонии в окружающем человека хаосе жизни (со знаком **анти-**), способом в мире абсурдно-дегуманизированного искусства найти то общечеловеческое, вечное, что и есть культура как антиформула внутреннего духовного разлада человека.

Обосновывая специфику новейшего художественного сознания ушедшего столетия, Х. Ортега-и-Гассет напрямую связывал появление нетрадиционной эстетики с трагической невозможностью человека обрести себя в разлагающемся мире. Он писал: «В мире существует бесспорный факт нового эстетического

[543] *Лейдерман Н., Липовецкий М.* Между хаосом и космосом // Новый мир. 1991. № 7. С. 245.

чувства. При всей множественности нынешних направлений и индивидуальных творений это чувство воплощает их общее, родовое начало, будучи их первоисточником… Пытаясь определить общеродовую и наиболее характерную черту нового творчества, я обнаруживаю тенденцию к дегуманизации искусства… Далекий от того, чтобы по мере сил приближаться к реальности, художник решается пойти против нее. Он ставит своей целью дерзко деформировать реальность: разбить ее *человеческий* аспект, дегуманизировать ее… Художник заточает нас в темный, непонятный нам мир, вынуждая иметь дело с предметами, с которыми невозможно обходиться *по-человечески*»[544].

Это выявляет смысловую доминанту произведения, придавая ему философический характер, и, по мнению В. Хализева, «выводит словесную ткань на образ бытия как целого, на картину мира – даже если герои и повествователи не склонны к философствованию»[545].

Несмотря на глобальное концептуальное изменение в мировой литературе XX в. всей культурной парадигмы художественного сознания, универсальная религиозно-эстетическая философизация литературного текста не только сохраняется, но и динамично эволюционирует по пути содержательной углубленности. Философы логично предлагают рассмотрение – интерпретацию любого текста, художественного в том числе, исходя из онтологической установки. Возможно, что такой подход вполне закономерен, поскольку в каждой текстовой (художественно-эстетической) модели лежит та или иная картина бытийной реальности, эстетически рождаемой исходя из индивидуальных представлений автора. Современные поиски перспектив развития литературоведения в соответствии с новыми научными реалиями и с новой спецификой художественности заставляют искать альтернативные пути и в построении новационных методик литературоведческого исследования.

В этой связи очень важно акцентировать внимание на системности как качестве литературы вообще. В.Г. Зинченко, опираясь на теорию Гегеля о том,

---

[544] *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века. М.: Полит. литер., 1991. С. 241.
[545] *Хализев В.Е.* Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. С. 214.

что искусство – это система, представляет «инвариант системы “литература” в виде цепи, состоящей из трех элементов – *автор, произведение и читатель* – в центре которой находится элемент “произведение”»[546]. При этом в концепции «литература как система» подчеркивается важность целостной организации структур литературного творчества (*автор*), его объекта (*произведение*) и целевой рецепции (*читатель*).

Умберто Эко в книге «Шесть прогулок в литературных лесах» использует метаморфную метафору «лес» для обозначения уровней «личной» и «нечастной» форм интерпретации эмпирического и образцового читателей: «Что же произошло с моим другом? Он отыскал в лесу нечто, что на самом деле находилось в его личной памяти. Это мое право – прогуливаясь по лесу, использовать каждое происшествие и каждое открытие, чтобы побольше узнать о жизни, о прошлом и будущем. Однако поскольку лес создан для всех, я не должен искать там факты и переживания, принадлежащие только мне. В противном случае (как я писал в двух последних книгах, “Пределы интерпретации” и “Интерпретация и сверхинтерпретация”) я уже не интерпретирую текст, а *использую* его. Использовать текст для своих мечтаний отнюдь не запрещено, и мы все этим иногда занимаемся, однако мечтания – занятие не для посторонних глаз, а литературный лес – это не частный огород.

В литературном лесу действуют определенные правила игры. Образцовый читатель их соблюдает по определению. Мой друг поставил свои запросы эмпирического читателя на место тех запросов, которых автор ожидает от читателя образцового. Разумеется, в распоряжении автора есть определенные, характерные для каждого жанра сигналы, которыми он может воспользоваться, чтобы указать дорогу своему образцовому читателю; однако сигналы эти могут быть крайне расплывчаты»[547].

Метафора не случайна. Художественный текст представляет собой особую форму онтологизированного пространства, мироподобность которого

---

[546] *Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кирнозе З.И.* Литература и методы её изучения. Системно-синергетический подход. М.: Флинта: Наука, 2011. С. 12.
[547] *Эко У.* Шесть прогулок в литературных лесах. СПб.: Symposium, 2002. С. 9.

определяется возможностью соотнесения событийного сюжетного хронотопа и смыслового семиотического пространства с реальными (условно биографическим, авторским) временем и пространством, фиксируемыми в эстетических координатах нарративного письма. В этом плане может быть актуализировано понятие «*автобиографического письма*». По мнению В. Подороги, «любой из возможных моментов автобиографического письма является асинхронным времени наррации. А это значит, что время, переживаемое пишущим, подвижное и обратимое, вторящее смене любых состояний “я”, не существует как объективно измеряемое в психологическом тесте или эксперименте. Акт автобиографического письма оказывается борьбой против времени внутри самого времени. Разрывая время наррации, автобиографический субъект дает событию быть пережитым во времени, но изображенным в пространстве: событием оказывается не чистое переживание времени, а то, что развертывается в пространстве языка, ибо он, благодаря своей специфической природе, может “опространствливать” время, останавливать, делить; повторять, создавая уникальную перспективу жизненного опыта. Таким образом, сам собой отпадает вопрос о том, где пересекаются два порядка автобиографического времени, я-прошлое и я-настоящее; они пересекаются во времени пишущего»[548].

Философская семантика «автобиографического письма» имеет логику ветвящегося лабиринтного соотнесения нарративного и жизненного биполярных пространств. Нечто подобное выразил в теории «жизнь как нарратив» Джером Брунер: «Говоря философским языком, подход, который я буду применять к нарративам, является конструктивистским, центральная посылка которого состоит в том, что “создание мира” – это основная функция разума, будь то в науке или в искусстве. Но когда применяешь конструктивистский взгляд на нарративы к рассказу о себе, к автобиографии, то сразу же сталкиваешься с дилеммой. Взять, например, конструктивистскую точку зрения, что “истории” не “случаются” в реальном мире, но скорее конструируются в умах людей. <…> Так же как философ Нельсон Гудмен (Nelson Goodman) утверждал, что физика или историческая наука

[548] *Подорога В*. Выражение и смысл. М.: Ad Marginem, 1995. С. 338–339.

– это “способы создания миров”[549], так и автобиография (формальная или неформальная) может быть рассмотрена как ряд процедур для “создания жизни”. <…> Даже если осуществление этого может вызвать сложные дилеммы, оно должно тем не менее пролить некоторый свет на то, что же может значить такое выражение как “жизнь”. <…> Мы, по-видимому, не имеем иных способов описания “прожитого времени” (lived time) кроме как в форме нарратива»[550].

Субъектными образами-знаками автобиографического письма в нарративном хронотопе мироподобных структур текста может выступать **Homo Scribens** (человек пишущий), **Homo Fabe**r (человек творящий), **Homo narrans** (Человек рассказывающий), **Homo interpreter** (человек толкующий).

4.1. Нарративные лабиринты «мысленных миров» (Д. Глуховский, Л. Петрушевская, А. Варламов)

Принцип постоянной взаимообратимости автобиографического времени и времени наррации реализуется в системе метафикциональной архитектоники. Текст как экзистенциально-онтологизированная форма «автобиографического письма», проецирующего «жизнь как наррацию» особенно активно разрабатывается в современной литературе, с ее экспериментами эстетического моделирования текстовых миропроектов в системе нарративного «мысленного мира».

Рефлексивное самоописание во внутреннем тексте «автобиографического письма» другого Я становится смысловым конструктом нарративного лабиринта в романе Д. Глуховского «Текст». Главный герой – студент-филолог (такая же неслучайность, как и битовский студент-филолог Лев Одоевцев) Илья Горюнов, попав в ситуацию необходимости «проживать» в виртуальном смартфоновом пространстве «чужую» жизнь убитого им человека, постепенно начинает воспринимать себя как нарратор, пишущий смс-биографию убиенного как другого

---

[549] *Гудмен Н.* Способы создания миров. М.: Идея-Пресс; Логос; Праксис, 2001. 376 с.
[550] *Bruner J.* Life as Narrative. Social Research, 1987. № 54(1). P. 11.

себя-Я: «Это чужое, не Ильи, но и пускай чужое. Своего нет и не будет. Остается что? Остается – так»[551].

При этом устойчивая реальность жизни исчезает и постепенно подменяется замещенным пространством чужой жизни, которая моделируется в биполярной плоскости – смс-нарратив «прошлой жизни», рассказываемой убитым, и смс-нарратив воображаемой жизни, дописываемой и одновременно проживаемой за другого главным героем, встраиваются в личный «жизненный мир», реально проживаемый между смс-жизнями: текст романа проецирует текст нового «автобиографического письма» на стыке прожитой чужой и дописываемой «возможной» своей жизнью. Философская рефлексия текста выстраивается в системе размывания границ между «возможным» и «жизненным» миром реальности – подобно тому как «свой» текст (настоящее подмененного Ильи) перетекает в «чужой» текст (реальное прошлое убитого), так и жизнь «другого Я» становится частью «своей» жизни Ильи и постепенно вытесняет ее из реальности. В сознании ускользает их четкая фиксация, и чужой текст становится важнее своей жизни: он разрушает ее. Размытие границ становится формой выражения распавшегося сознания героя, семиотическим выражением хаосмотической действительности и выражением особой метафизической (точнее – трансцендентной) онтологии Текста.

Знаковой «катарсической» становится экфрастическая подмена «жизни как наррации» на «жизнь как образ»: «Пробежал пальцами по книжным корешкам. Сел за стол: там белым кверху лежал бумажный лист. Илья перевернул – его студенческий неоконченный рисунок, иллюстрация к “Превращению”: наполовину человек, наполовину насекомое. Поискал карандаш, сел дорисовывать. Придумалось как. Выходило херово. Слишком сильно давил на грифель, руки плохо слушались, получалось жирно и неточно. Это тебе, бляха, не тюремную стенгазету лепить»[552].

---

[551] *Глуховский Д.А.* Текст: Роман. М.: АСТ, 2020. 320 с. URL: https://www.litres.ru/static/or4/view/or.html?baseurl=/download_book/24426353/62305518/&art=24426353&user=318007887&uilang=ru&catalit2&track_reading#back_361_23 (дата обращения: 12.02.2018).

[552] Там же.

Идейно-смысловая идентификация «текста» Глуховского возможна, на наш взгляд, только в толковании экфрастического семиотического смысла. В одной из самых странных в своей фантастичности, иносказательности и глобальных в своей аксиологической значимости новелл Ф. Кафки «Превращение» важна не причина метаморфозы – превращения скромного коммивояжера Грегора Замзы в безобразного гигантского жука, а происходящая в результате этого экзистенциального перерождения человека мутация окружающего мира – его обесчеловечивание, обесценивание и дегуманизация бытийных универсалий. Флуктуирующее (плавающее) сознание[553] героя фиксирует онтологию современного мира не как смысловой текст (провалена попытка переписать текст чужой-своей жизни), а как образ-имаго не равный миру, но лишь похожий на него – возможный мир. Онтическая дезинтеграция носит не экзистенциальный характер, а социально-онтологический. «Трагедия поступка» (В. Библер) предопределена трагедией настоящего мира. Нарративно-образная «двойная модальность» предопределила и специфичную жанровую характеристику романа Д. Глуховского «Текст», дефинируемую А. Архангельским как «роман-страдание и покаяние»[554].

Подобная онтическая дезинтеграция реальности в сознании героини, но с ярко выраженными экзистенциальными критериями, наблюдается в рассказе Л. Петрушевской «Лабиринт». Героиня получает по завещанию не только дачу своей тети, но и ее сознание, интегрирующее в себя «блоковский» текст, состоящий из фантомного Я самого поэта, сборника его стихов и манифестарного для всего культурного Серебряного века образа Прекрасной незнакомки. Замещение настоящей жизни героини «возможным миром» прошлой жизни ее тети становится выходом для нее из «своего круга» настоящей реальности с ее экзистенциальной отчужденностью в пространство культуры символизма, который «явился манифестацией ментального кризиса культуры уединенного сознания»[555].

---

[553] Термин К. Ясперса, означающий значимые колебания ясности сознания вплоть до его кратковременной утраты.

[554] *Архангельский А.А.* Телефон сегодня – отпечаток души // Огонёк. 2017. № 28. С. 34.

[555] *Тюпа В.И.* Бифуркация культуры уединенного сознания // Постсимволизм как явление культуры: Матер. четв. междунар. конф. (Москва, 5–7 марта 2003). М.: Изд-во РГГУ, 2003. URL: https://b-ok.global/book/3013580/65b596 (дата обращения: 12.02.2018).

По мнению Тюпы, «постсимволизм в качестве художественной парадигмы креативности есть не что иное, как бифуркация культуры – веерное разбегание альтернативных проб ментальной эволюции художественного письма. <…> На весах символистских флуктуаций колеблются две альтернативные интенции уединенного Я-сознания: дивергентная интенция отмежевания от мира других и конвергентная интенция прорыва к другим “я” (ср. “соборность” в трактовке Вяч. Иванова). <…> Лирический субъект блоковского поэтического письма так и не разрешает этой дилеммы, растворяя свое “я” в “мы” “Двенадцати” и “Скифов”. Это преодоление уединенности – не в “соборности”, а в “легионе” (по Вяч. Иванову) – является отнюдь не конвергенцией самобытного “я” с самобытными же “другими”. На языке синергетики это – диссипация, то есть рассеяние индивидуального в роевом. Дивергенция, конвергенция и диссипация личностного начала жизни составили то самое “ветвление” ментальной эволюции, которое может быть названо постсимволистской бифуркацией культуры уединенного сознания»[556].

Через встраивание трансперсонального «блоковского текста» в «жизненный мир» героини Петрушевская разрушает экзистенциально-онтологические границы культурного хронотопа рубежа XIX–XX вв. и социального хронотопа рубежа XX–XXI вв. и фиксирует лабиринтное ветвящееся социокультурное пространство столетия, в котором начало и конец совпадают разрушением границ чувственного «отмежевания от мира других» и «прорыва к другим “я”». Соборность русской культуры начала XX в. есть выход из лабиринта уединенного сознания, составляющего энтропию его конца: «Напрасно сожгла все бумажки, думала Д., может, там были какие–то объяснения. Хотя какие должны быть объяснения? После того как Лелю увезли в больницу, Александр Александрович испугался, пропал, заблудился, но тетино кольцо сделало свое дело, он все-таки вышел спустя месяц к желтому дому, к тому дому, где лежала на ночном столике читаная-

[556] *Тюпа В.И.* Бифуркация культуры уединенного сознания // Постсимволизм как явление культуры: Матер. четв. междунар. конф. (Москва, 5–7 марта 2003). М.: Изд-во РГГУ, 2003. URL: https://b-ok.global/book/3013580/65b596 (дата обращения: 12.02.2018).

перечитаная книжка его стихов, к своему дому на Земле…»[557]. Этот момент становится точкой бифуркации, когда сюжетная ситуация перезагружается и начинает развиваться не по логике линейного сценария.

Петрушевская противопоставляет «культурный текст» Серебряного века «обыденщине» эпохи конца XX в., ищет причины дегуманизации культуры и мира, пытаясь найти спасительное пространство для «отчужденного» человека. «Блоковский текст» обретает статус референциального пространства, фиксирующего смысловой выход из тупиков катастрофичного экзистенциально-онтологического кризиса современного мира. Исследователь Т.В. Сорокина находит еще один «культурный текст» в рассказе, определяющий сюжетное семиотическое пространство – сказочный: «Вообще важно отметить, как взаимодействуют между собой сказочные и литературные (блоковские) реминисценции. Как мы уже убедились, персонаж по имени Блок становится непосредственным участником событий, происходящих в рассказе, что становится залогом самовозрастающего смысла текста, поскольку данный образ уже имеет глубокое семантическое наполнение»[558].

Кольцо, завещанное «стареющей девушке» Д., совпало с кольцом на руке Блока – так сомкнулся круг культуры XX в., в текстовом пространстве которой человек пребывает в постоянном поиске выхода из лабиринта «мира как текста». Образ, включаясь в ситуативный контекст, начинает обретать дополнительные смыслы. Иногда за счет игровых нарративных стратегий, иногда за счет расширенных смысловых мифологических, социокультурных референций. «Перечитанная книжка», семиогенезис которой восходит к мифеме «мировая книга», есть спасительное экзистенциально-онтологическое пространство для человека и мира современной эпохи.

---

[557] *Петрушевская Л.* Лабиринт // Октябрь. 1999. № 5. URL: https://magazines.gorky.media/october/1999/5/labirint-2.html (дата обращения: 12.02.2018).

[558] *Сорокина Т.В.* Анализ произведений современной прозы в аспекте дихотомии «первичных» и «вторичных» художественных систем (на материале рассказа Л. Петрушевской «Лабиринт») // Вестник Казанского гос. ун-та культуры и искусств. Казань: Казанский гос. ун-т культуры и искусств. 2009. № 2. С. 79–85. URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=14627995& (дата обращения: 12.09.2020).

Современная литература испытывает особый интерес к художественному моделированию мира, который конструируется по своим собственным законам. «Возможный мир» как форма воображаемой инореальности трансформируется в некий формат «мысленного мира», который встраивается в текстовое пространство через сознание героев. Так, в романах Е. Водолазкина «Лавр» и «Авиатор» создается особая альтернативная реальность, которая вторгается в сознание героев из прошлого и не столько провиденциально формирует их настоящее или будущее, сколько затягивает их назад, в это самое прошлое.

Разрушительное вторжение вторичного «мысленного мира» в «возможный мир» становится метафорой не только расщепленного сознания человека, но и распавшейся онтологической целостности. А. Латынина, анализируя роман А. Варламова «Мысленный волк», пишет: «Но мысленному волку в романе Варламова мало искушать людей, возбуждая в них зависть и злобу, мало охотиться за обещанной ему легконогой Улей – ему нужна вся страна. Безграничность метафоры ее и губит. Пока мысленный волк– это темные мысли, если угодно, дьяволово искушение – метафора емка и интересна. <…> Когда метафора еще больше расширяется и мысленный волк, которому, оказывается, покорились пышные города мира, “университеты, академии, банки, империи”, в бессилии останавливается перед единственной страной, “словно печным дымом окутанной молитвами”, куда ему нет доступа, – это уже философия истории.

И вечный вопрос о том, почему на долю России в XX в. пришлись столь страшные катастрофы, оказывается подменен безразмерной метафорой мысленного волка, под которым разумеется и вольтерьянство, и ницшеанство, и вообще всякая секулярная западная мысль, нарушающая целостную православную модель мира.

Концепция великой святой православной Руси, пострадавшей от идей, занесенных из Европы, отдавшейся во власть дьявола, вообще-то довольна

актуальна. Но спорить с любым ее изводом, даже облагороженным элегантной метафорой, как-то скучно»[559].

Авторские вторжения в ментальный уровень сознания героев, представленного как семиотическое поле для миромоделирования (метафорического, ретротопического, шизоаналитического) становятся принципом конструирования особых «мысленных» мирообразов, которые проецируются как эйдетические мыслеформы. В основе такого эйдетически смонтированного мысленного «возможного мира» закодированы социокультурные, философские, историософские константы действительности, позволяющие осмыслить реальное настоящее. «Мысленный мир» не имитирует реальность, не является аналогом целостного бытия. В художественном тексте он определяет особый модус ментальной сознательности, связанной с ноосферными принципами моделирования. Созидателями «мысленного мира» становятся герои, чьи природные границы были взломаны людьми, вследствие чего их телесность блокируется, а сознание растождествляется с телом. Таковы праведник Арсений (он же *Устин, Амвросий, Лавр*) и Иннокентий Платонов в романах Е. Водолазкина, такова Ульяна в романе А. Варламова, героиня Вера в романе П. Алешковского «Рыба. История одной миграции», герои-оборотни романа Д. Липскерова «Последний сон разума» и т.д. Принцип моделирования «мысленного мира» основан на синтетическом эстезисе онтологемы «множественный мир» и экзистенциологемы «ветвящееся сознание». Это совершенной новый тип восприятия «возможного мира».

Ментальный уровень сознания как обособленный параллельный мир, связанный с энергоинформационным мировым сознанием (внепространственным и вневременным), детерминирует семиотическое поле художественного текста и становится альтернативой миметическому способу изображения действительности. Это такой художественный вариант антропного принципа,

---

[559] *Латынина А.* Кто управляет историей? Заметки о романе Алексея Варламова «Мысленный волк» // Новый мир. 2014. № 9. С. 180–188. URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2014_9/Content/Publication6_1221/Default.aspx (дата обращения: 12.11. 2020).

ведущего к все большей актуализации литературы антропоцена, генетически восходящей к антиутопической традиции и развивающей идеи В.И. Вернадского: «Человек и человечество теснейшим образом прежде всего связаны с живым веществом, населяющим нашу планету, от которого они реально никаким физическим процессом не могут быть уединены. Это возможно только в мысли»[560].

4.2. Homo scribens и текстовые лабиринты «мировой книги» (В. Набоков, А. Битов, Т. Толстая, В. Сорокин)

Занимаясь онтологической проблематикой, литература выявляет особый эпистемологический характер мышления, в котором бытие не только для нас «открывается» (что свойственно теории *философской онтологии*), но и «познается» – *для нас, в нас* и *во вне*. Мышление это формирует особый способ дискурса с интертекстуальными и гипертекстовыми нарративными техниками в особом художественно-гносеологическом пространстве, именуемом текст. Философствовать в чистом виде – значит искать целостность мира, философствовать в плане художественной онтологии – значит искать нечто, не являющееся ни миром, ни текстом в чистом виде, нечто, совпадающее с семиотической моделью «мир как текст». В основе данной модели (*в которой на уровне «знаков» отразилось эстетическое и онтологическое сознание мира XX в.*) лежит семиотическая система, которая в зависимости от специфики художественного произведения может быть выражена любой составляющей знака – образом, идеей, символом, традицией.

На наш взгляд, одним из семио-«посредников» в герменевтическом процессе интерпретации-понимания произведения, построенного на принципах онтологической поэтики[561], может являться архетип «мировая книга» (*как символический аналог пратекста всеобщего бытия*), реализующий себя в семиотической системе символических знаков-образов (*библиотека, лабиринт,*

---

[560] *Вернадский В*. Научная мысль как планетное явление. М.: Наука, 1991. С. 14.

[561] В современном литературоведении актуализируется понятие онтологической поэтики в связи с методологией исследования текстовых структур в соотнесённости с бытийными универсалиями.

бесконечная книга, музей, письмена, текст-лес и т. д.). Парадигма этой системы охватывает все текстовые иерархии произведения, структурообразующим элементом является Слово – как основа всего сущего, а текст «книги бытия» определяет условия бессмертия мира и бесконечность существования человека – закон мироздания.

Уже в русском модернизме начала XX в. символистами эстетизируется новая неклассическая миромодель «текст–сознание», в рамках которой художественно конструируется самостоятельная текстовая реальность, свободная от миметических задач реализма отражать действительность. В прозе модернизма – это чаще всего отражение онтологии персонологического сознания. Например, в рассказе Л. Андреева «Красный смех» герой «пишет» книгу «воспоминаний» о пережитых ужасах войны. Но когда он умирает, оказывается, что книги нет: он водил пером по чистой бумаге – человек творил в своем сознании текст о правде мира. Безумие его сознания есть воплощение безумия жизни, в которой место Бога заняла Смерть, воплощенная в маске Красного смеха. Сознание безумца символически развернуто как пространство мира войны, разрушающего понятие Времени, и воплощено оно в «книге-сознании» о Красном смехе, которая и есть «самость» героя *(архетип «самости», по Юнгу, осуществляет слияние сознательного и бессознательного в единое целое – Я человека*). В романе «Дневник Сатаны», как мы уже отмечали, Андреев углубляет и мифологизирует концепцию «мира – текста», ставя самость вочеловечившегося Сатаны в центр земного бытия – дневник-миф и есть попытка эстетического создания мифологизированной реальности, равной тексту.

Постмодернизм продолжает тенденцию соотнесения архетипа «самость» с текстом, обладающим не функцией отражения-подражания, а собственным личностно-бытийным сознанием (*собственно произведение*) и коллективным бессознательным (*реализованным в контекстуальной системе «культурных кодов»*).

Например, уже в романах В. Набокова «Дар» и «Отчаяние» символическое наполнение модели «жизнь-книга» несколько трансформируется. Здесь не жизнь

творит «текст» сознания, а между ними ставится знак равенства. Весь мир мыслится как некая Книга, но каждый «пишет» ее по-своему, – Словом создается жизнь, но и жизнью рождается текст: «Да я усомнился во всем, усомнился в главном, – и понял, что весь большой остаток жизни будет посвящен одной лишь бесплодной борьбе с этими сомнениями, и я улыбнулся улыбкой с м е р т н и к а и тупым кричащим от боли карандашом быстро и твердо написал на первой странице слово “Отчаяние” – лучшего заглавия не сыскать»[562].

Пространство жизни для Набокова заключено в пространстве текста, смысл которого сам герой определяет словом «отчаяние» – он сотворил свой мир, «претекстом» которого становится текст книги. Подобно этому и герой «Дара» пишет роман, но уже о «другой» жизни, и, подчиняясь принципу зеркального отражения, эта «чужая» книга становится текстом-пространством его мира. Мир творится по тексту или текст «пишет» жизнь – важен ответ: реальность и текста и мира создается Творцом. Эта идея восходит к религиозно-мифологическому архетипу «мировой книги», в скрижалях которой Богом сотворена судьба мира и человека. К подобным архетипичным образам-моделям «книги мира» относятся и Библия, и Коран, и Тора, и Бхагават-гита, и Книга судеб, и золотая книга ОМОН-Ра – во всех них обозначены и онтологические, и персонологические, и гносеологические константы бытия, рождающие многоплановый комплекс «вечных тем». Именно эта архаика составляет, по определению Юнга, «мифологический подтекст» художественного текста, отражая посредством символики архетипов «коллективное бессознательное». Так что логично, что образ «книги мира» является универсальным для разных культурно-исторических традиций.

В мировой литературе XX в. архетип «мировой книги», как правило, соотносится в своем первичном значении со словом Бога, символически сопряженным со знамением Начала Мира, и если учесть, что мир сотворен Словом божьим (*«И сказал Бог: да будет свет и стал свет»* – Библия. Первая книга Моисеева. Бытие. Глава 1), а человек – духом Божьим *(«И создал Господь Бог*

---

[562] *Набоков В.В.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 3. С. 457.

человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душею живою» – Гл. 2), то вполне объяснимо, что архетипичные модели книги напрямую связаны с аспектом Творения мира-текста и человека. Романы У. Эко «Имя розы» *(«В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог»)* и Ч. Айтматова «Тавро Кассандры» *(«И на сей раз было вначале Слово. Как когда-то. Как в том бессмертном Сюжете. И все, что произошло затем, явилось следствием сказанного»*) напрямую «творят» мир-текст как некое абсолютное бытие, как воплощение замысла Бога, его Мысли-Слова.

У. Эко реализует архетип «мировой книги» в двух аспектах: создает эстетическое пространство текста-мира, существующего и познаваемого по законам Слова, и вводит в образно-символическую систему романа непосредственно образ Книги, составляющей «самость» этого мира и определяющей сущность его онтологического сознания.

Подобная наполненность образа Книги отражена и в романе-пунктире А. Битова «Улетающий Монахов». Найденная героем, Монаховым, книга без начала и конца, с вырванными страницами воспринимается как пространство Мысли и Прозрения, поскольку несет слово Бога и о Боге, составляющих, по Битову, суть духовности Человека. Это была книга о Любви, идея которой для писателя заключена в религиозно-христианском осмыслении Любви как сущности Бога и одновременно основной заповеди человеку – и книга о любви определена им как «книга про Бога». Одним из основных символов Мысли, несущей духовность, для Битова служит образ Книги. Книга воспринимается им как пространство Мысли и Прозрения. Не случайно герой Битова, в момент, когда он *«понял, что кроме спектакля, есть другая жизнь, главная и живая»* (294), вспомнил о книге когда-то им читанной и непонятной. «Все эти годы он и не вспоминал о ней, но сейчас вспомнил то странное ощущение от книги… Он вдруг стал уверен, что это ощущение сейчас необходимо ему» (294).

Книга, оказавшаяся у Алексея Монахова, содержит в себе осмысление основных этических категорий, составляющих, в представлении Битова, суть духовности и нравственности человека. Битовский герой гипертрофирует,

абсолютизирует внешние проявления божественного «Я» и потому не способен разобраться в своих интуитивных прозрениях. Ведь ничего нет случайного в Этом мире, даже то, что в книге нет некоторых страниц, не случайность, ибо… «Первых восемнадцати страниц вообще не было, последняя была девяносто шестая, но это не был конец книги, потому что в конце страницы стояла запятая. Он вспомнил, что внизу иногда бывает, через определенное число страниц, фамилия автора или название произведения. Но и этого он не обнаружил, а обнаружил, что еще вырваны страницы 33-я и 34-я, 49-я и 50-я, 65-я и 66-я, 81-я и 82-я. Единственное, что понял он, – что книжка напечатана без ятей, следовательно, книга не старинная, хотя старая. После такого осмотра он почти с исследовательским интересом стал читать» (295).

Битов создает ощущение некой хаотической модели Книги, в которой какие-то страницы вырваны, и вся она старая, но на самом деле Книга очень логично отражает всю ту же концепцию лабиринтной пунктирности, которая подчеркнута в жанровом определении (вспомним, что это роман-пунктир) и сюжетно-композиционной организации романа. Видимый Хаос лишь эффект воспринимающего сознания героя, не ощущающего Гармонию бытия: *через каждые 16 пропущен один лист*. На наш взгляд, здесь кроется некий смысл, ведь случайность не может быть так упорядочена. Книга напоминает пунктир, где пространство пустоты чередуется с пространством истины, к которой пытается прорваться Алексей. Но книгу он оттого и не понял, что способен думать и существовать «пунктирным» сознанием – пропуская про Бога. И как странно совпадает содержание этой книги с мыслями героя битовского рассказа «Автобус»: «Написать бы книгу – без композиции, без языка, без всех этих фокусов… Ведь есть же что-то самое важное. Главное, как сказать. Все остальное – так, смазка, чтобы легче проходило. Как бы обойтись без этого, оставив самую суть? <…> И самое смешное – допустим, это начало такой книги, то, что я пишу; что вот я собирался и начал, – самое смешное, что будешь писать, напишешь – и окажется и композиция, и язык (развязка, завязка, метафора) – и вся литература налицо. Если книга получится, конечно…» (46).

Образ книги не раз встречается в прозе Битова, которого волновала идея совмещения книги как пространства отражения мысли и пространства, в котором рождаются эти мысли. Битов воспринимает книгу как возможность заглянуть в сокровенный внутренний мир человека, отраженный на листе бумаги. Монахову тоже дана возможность, но неспособный постичь мир реальный – не способен постичь он и книгу о Боге. Образ книги, в своей бесконечности равнозначный бесконечности жизни, является одним из центральных в творчестве Борхеса: «Линия состоит из множества точек, плоскость – из бесконечного множества линий; книга – из бесконечного множества плоскостей; сверхкнига – из бесконечного множества книг…» [563]. «Он объяснил мне, что его книга зовется Книгой Песка, потому что она, как песок, – без начала и конца. Он попросил меня найти первую страницу. Я положил левую руку на переплет и плотно сомкнутыми пальцами пытался раскрыть книгу. Ничего не выходило, между рукой и переплетом всякий раз оказывалось несколько страниц. Казалось, они вырастали из книги»[564].

Бесконечная «Книга песка» Борхеса с лабиринтами времен, пространств и судеб напоминает «книгу про Бога» Битова не столько тем, что в обеих нет начала и конца, а скорее тем, что обе стали отражением сути «мировой книги», начало которой в слове Бога, не имеющем законченности, а конец ее тоже в Слове Бога, не имеющем начала. В чем смысл? В бесконечности мира. И хотя в книге Монахова листы просто в ы р в а н ы – но она отражает борхесианскую идею, точнее, созвучна мысли о бесконечности книги, как отражающей идею бесконечности жизни, в которой нет ни начала, ни конца, в которой могут существовать пробелы, в которой нет одинаковых страниц и в которой каждая отдельно прожитая человеческая жизнь не может повториться заново. Смысл бесконечной книги равен смыслу человеческой жизни, а личность, не постигшая этого, выпадает из жизни в «пробелы» вырванных листов, становясь бессильной в своих попытках преодолеть отчуждение, одиночество, духовное обнищание, всего того, что является причиной

[563] *Борхес Х.Л.* Письмена Бога. М., 1994. С. 224.
[564] Там же. С. 226.

всеобъемлющего безверия – в себя, в людей, в жизнь, в Бога. В безверии видится Битову основная причина трагедии современного человека, суть которой в нереализованности в реальном мире, в неспособности продолжиться духовно и рождать новую высшую духовность, несущую в себе божественное начало.

В романе «Преподаватель симметрии» Битов выстраивает особую форму метафикциональной интерпретации, структурируя текст по «принципу матрешки»: основное сюжетное «тело» романа построено как некий «перевод» Урбино Ваноски (пишущего героя, инвариант Homo Scribens) книжки неизвестного английского автора Э. Тайрд-Боффина «The teacher of symmetry». Битов не случайно дает подобное жанровое определение романа, к тому же заключая слово «перевод» в кавычки, подчеркивая тем самым не прямой, а метафорический смысл своего произведения. Писатель кодирует в метафоре «книги» (для А. Шопенгауэра, например, *книга всегда была равна только метафоре*) некий несуществующий оригинал (своего рода инвариант постмодернистского симулякра), «переводя» воображаемое, в сознании созданное, бытие в некий эстетический знак, заключая форму и содержание в особый текстовой лабиринт «интеллектуальной игры». Читатель призван эстетически «играть» в лабиринтах данной «книги бытия» культуры, декодируя и расшифровывая разного рода знаки – мифологемы и культурологемы – только так разгадывается смысл модели жизни героев романа, которая одновременно с такой воспринимающей интерпретацией и творится. Поэтика параллельного «творения-интерпретации» текста-книги и жизни лежит и в основе романа У. Эко «Имя Розы». Причем автор также вначале заявляет о некоем переводе аббата Вале, утерянном и перевоссозданном в рукописи. И Битов, и Эко подчеркивают условную «неадекватность» рукописи и перевода. При этом Эко высвечивает отсутствие вымысла – ***«Я не имею в виду никаких современных иллюзий»***, а Битов наоборот – ***«не без домысла конечно».*** Но в обоих случаях смысл один – домысливая или нет, но человек не способен преодолеть лабиринтную беспредельность жизни, подобно, как и бесконечность и текучесть культуры – каждая новая Книга есть лишь толчок, знак к рождению новой, даже если это «перевод». Так «интерпретирующее сознание» читателя, подобно Богу,

«пишет» книгу, что зовется миром, ибо текст рождает мир при каждом новом прочтении. И Битов и Эко решают проблему перевода как одну из форм интеллектуального мифа-игры.

Постижение сознания мира через истину «мировой книги» становится концептуальной установкой романа Т. Толстой «Кысь». Мифомышление писательницы спровоцировало и создание особого художественного мифомира, в основе которого образ Книги Книг. Не случайно именно кириллический алфавит определяет динамику антиутопии Т. Толстой, рисующей онтологическую модель «жизни после жизни», равной «культуре после культуры» или иначе целому циклу **«пост-»,** определяющему иное состояние культуры, а следовательно, и мира, ибо в новых условиях «жизнь лишь подражает книге» (Р. Барт). Архетип книги в создаваемом Толстой художественном мифомире диктует не только фабулу и сюжет, но и становится его генетически-культурологическим кодом. Структура и специфика подобного кода прояснена еще У. Эко в романе «Имя Розы», начинающемся с «алфавита» Библии: мифа о божественном слове – о первоначале мира. А ведь и библиотека, являющаяся прообразом мира-текста в обоих романах, и «Библия» – лексемы, образованные от одного корня, от греч. Biblion, что значит книга. Исходя из чего мы склоняемся в определении «тайной» Книги книг, которую искал Бенедикт в поисках истины бытия, как книги библейского плана. Интересно, но у Толстой, как и у Эко, это не просто книга, а некая летопись, хранимая в некой тайной библиотеке[565] (поразительным образом напоминающей рассмотренную нами «модель библиотеки-бытия» Мережковского и Джойса), в поисках которой герои обоих романов бродят в лабиринтах жизненного пространства, символически эстетизированного посредством «культурных кодов» (*культурологем и мифологем*) в текстовое.

---

[565] В русской литературе второй половины XX в. библиотека как метафора, конструирующая расщепленную реальность «мир / другой мир» достаточно ярко обозначена в ряде произведений: например, в романах Ю. Домбровского «Хранитель древностей», В. Каверина «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове», Р. Сенчина «Елтышевы», М. Чернокова «Книжники», Д. Глуховского «Метро 2033», в повестях В. Калашникова «Ностальгия», А. Волоса «Из жизни одноглавого», Л. Улицкой «Сонечка», в повести-сказке В. Шукшина «До третьих петухов», в рассказе С. Рыбакова «Приходской библиотекарь» и т.д.

Книга или текст семиотически становятся воплощением онтологической и эстетической сути бытия одновременно. «Мироподобная структура» художественной модели «мировая книга» в русском литературном процессе всего XX в. строится по принципу художественно-символического моделирования некой определенной культурологически-мировоззренческой концепции мира, соотносимой с синкретической идеей рождения мира посредством Слова Бога, – концепт архетипа «мировая книга».

Наиболее активно модели «возможных миров» представлены в направлениях и явлениях, связанных не с миметическими установками (*отражение действительности в тексте*), а с антимиметическими концепциями порождения мира «символического», в модернизме и постмодернизме представленного формулой Р. Барта «мир как текст». Так, в неклассических моделях романа эстетическая интерференция текстовой реальности и художественной картины онто-мира инициирует в художественном произведении ее образную аллегорезу – «мир как книга». В романе В. Сорокина «Манарага» образная миромодель представлена в эстетическом процессе прототипирования анти-бартовской формулы «мир не текст» через провиденцию культурологической антиутопии. Образ «книжного мира» уходит в прошлое, проецируется в метакультурный миф, цитация которого превращается в ретро-игру с традиционной культурой. Постапокалипсис «мира как текста» определяет суть дистопии В. Сорокина «Манарага».

Роман В. Сорокина не создает антитезис к утопии «мира как текста», он констатирует пост-антиутопию мира, в котором «рукописи горят» – в прямом и переносном смысле. Предметный план миромоделирующей метафорики контекстуально представлен открытым интертекстом сгоревшего второго тома «Мертвых душ» Н. Гоголя, сюжетной метафикцией горящего романа в романе «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, историями с полной версией «Русского Трианона» А. Ахматовой и романа Б Пастернака «Три имени» и т.д. Образный план проявляется, на наш взгляд, в ряде исторических библиоклазмов прошлого, но особенно в сюжетизации знаменитой метафоры китайской историографии,

обозначающей события 213–212 гг. до н.э. «Сожжение книг и погребение книжников». Непрямая архитектоника смысла в «Манараге» выстраивается в системе «цитирующего» гипертекста, развернутого на всех уровнях постмодернистских форм эклектики: заимствования, реинтерпретация, ремейк, мозаичность, фенотекст и т.д. Диссипативная бесконечность самопорождающихся смыслов и интерпретационных саморефлексий детерминирована ризоматической схемой миромодели культурологического «удела человеческого», постулируемого в системе нелинейных передвижений героя романа Гезы в «посткнижном» мире. Движение по его лабиринту осуществляется в системе потенциальных в своей бесконечности смыслов, имплицитно содержащих «скрытую логику» разрушения историко-литературной закономерности развития «культурного человечества». Созданный Паскалем образ «удела человеческого» XVII в. – «*Вообразите себе множество людей в оковах, и все они приговорены к смерти, и каждый день кого-нибудь убивают на глазах у всех остальных, и те понимают, что им уготована та же участь, и глядят друг на друга, полные скорби и безнадежности, и ждут своей очереди. Это и есть картина удела человеческого*»[566] – апперципирует в романе Сорокина дистопийные и ретротопийные смыслы культурного постапокалипсиса для обозначения модели «культурного удела человеческого» пост- и постпостмодернистской современности. Семиотическая архитектоника миромодели в «Манараге» складывается из скрытых смыслов, закодированных в «сжигаемых» книгах, эстетический шифр которых «цитирует» культуру прошлого, развернутую как утопический код для антиутопического «мира без текста». Трансформация в дистопию осуществляется на уровне «возможной миро-семантики» «культурного удела человеческого» – *все книги приговорены к сожжению и ждут своей очереди.* Ценностные смыслы этих книг девальвируются «сжиганием» в современном мире, обреченном на «трагедию смыслоутраты» (Ю. Давыдов)[567].

---

[566] *Ларошфуко Ф. дэ*. Максимы. Паскаль Б. Мысли. Лабрюйер Ж. дэ. Характеры. М., 1974. С. 150.
[567] *Давыдов Ю.Н.* Этика любви и метафизика своеволия: проблемы нравственной философии. М.: Молодая гвардия, 1982. С. 48.

Акцентация на конкретном обозначении «жажды» сжечь ту или иную книгу определенного издания позволяет говорить и о культурно-аксиологической девальвации историко-литературного контекста «книжного мира», порой концептуально значимого для осмысления «темных мест». И.А. Гурвич, рассматривая истоки структурных противоречий между чтением и пониманием, опирался на символистское понимание текстовой семантики категории «иного мира»: «Как известно, “темноты” затрудняют доступ к авторскому замыслу, а то и всерьез озадачивают читателя. Поэтому не лишне задуматься над их происхождением. Возникает ли эта особенность стиля автора стихийно, незапланированно или, наоборот, входит в его планы, и автор идет сознательно на усложнение контактов с читателем? Факты большей частью говорят в пользу второй версии. Отстаивая поэзию символизма, Блок утверждал: “...Быть художником – значит утверждать ветер из иных миров искусства, совершенно не похожих на этот мир, только страшно влияющих на него; в тех мирах нет причин и следствий, времени и пространства, плотского и бесплотного, и мирам этим нет числа...”[568]. Иначе говоря, в “иных мирах” отменяется все то, на что ориентировано сознание человека из здешнего мира. Еще раз Блок: “Мы вступили в обманные заговоры с услужливыми двойниками”[569] – “обманные” по отношению к читателю, к читательским ожиданиям»[570].

Это проясняет специфику бифуркационного построения множащегося «возможного мира». Это не жизненный мир, но эпистемологический, герменевтическая модель которого складывается из смыслопорождаемых контекстов «темных мест», не раскрываемых и практически не интерпретируемых автором и героями, но семантически разворачиваемыми воспринимающим сознанием читателя. Гипертекст Сорокина есть пропозиция к «возможному» смысловому миру читателя через игровую логику «двойной цитации»: «*Вечер:* шашлык из осетрины на “Идиоте”. Роман *полноценный,* второго среднего веса, 720

---

[568] *Блок А*. Собр. соч.: В 6 т. М., 1971. Т. 5. С. 333.
[569] Там же. С. 334.
[570] *Гурвич И*. Мандельштам: Проблема чтения и понимания. Нью-Йорк: Gnosis Press, 1994. С. 8.

граммов, 509 страниц, бумага веленевая, цельнотканевый коленкоровый переплет. Вполне хватило на восемь шампуров.

Как и было обговорено, клиент + семеро гостей восседали вокруг жаровни. Естественно, не только чтобы убедиться, что я жгу именно первое издание, книгу за 8700 фунтов, а не подменил ее каким-нибудь северным детективом XXI века про сто пятьдесят оттенков посредственности. Они хотели искусства. И получили его.

Все, все соответствовало. Я был на высоте. Хотя только book'n'griller знает, сколько в его работе подводных камней. Это – наша *внутренняя кухня.* Романы, как известно, печатались на разной бумаге. И гореть она может по-разному. Возможны как тление, так и вспышки, с последующим воспарением листов и прилипанием их к мясу или кружением над головами клиентов. В наших жаровнях есть специальные воздушные насосы, способные остановить воспарение горящей и отгоревшей бумаги. Но ими пользуются в основном начинающие. Настоящий мастер должен работать руками и головой. Эти насосы умаляют не только пламя, но и зрелище. Вместе с воздухом они отсасывают презентабельность. А книга должна быть *яркой:* пылать и поражать. <…> Переплет, каптал, коленкор, картон, марлевые клапаны, пеньковый шнур, закладки, казеиновый клей, засушенные цветочки, книжные вши, клопы или тараканы в корешке – все это скрытые угрозы. Их необходимо учитывать»[571].

Важное значение, на наш взгляд, приобретает кодировка инсектного кода – угроза формата «вши, клопы или тараканы в корешке» выводит читателя в семиотическое «инсектное» поле русской литературы – это и «блоха» Лескова, «таракан» Чуковского, «клоп» Маяковского и т.д. Но самым знаковым «возможным» иномирным смыслом становится соотнесение угрозы «вшей... в корешке» с частью «Как вшей выводить» «Не-мемуаров» Ю. Лотмана. Гибридная нарративная стратегия устного и литературного письма акцентирует претекст фольклорной модели «некнижного мира». Угроза возврата в архаику «докнижного мира» актуализирует, с одной стороны, традицию уже существовавшего прошлого,

---

[571] *Сорокин В.* Манарага: Роман. URL: https://knigogid.ru/books/814721-manaraga/toread (дата обращения: 10.11.2020).

с другой, вводит семантическое соотнесение создаваемого мирообраза со значением «война». Лотман пишет, что тему «вшей» «не обошел никто, кто относительно правдиво писал о войне, от Барбюса до Гашека», поскольку «вошь – частично запрещенная тема, она касается “той” стороны военного быта»[572]. Русские солдаты придумали способ борьбы – выпаривание вшей. И Лотман рассказывает о случае, когда в процессе выпаривания сгорает вся одежда. Смысл угрозы Сорокина в лотмановском «цитирующем» контексте очевиден – в цивилизационной войне «книжного» и «человеческого» миров второй может и сгореть.

Е. Бернштейн, рассматривая мотив «вшей», выявляет в инсектной символике книги Л. Гинзбург «День Оттера» знак «экзистенциального отчаяния»[573]: «Вши внушали иррациональный ужас. Их склизкая прозрачность была воплощением низшей неорганизованной материи, грозящей вновь поглотить цивилизованного человека. <…> Хуже всего в них была неподвижность, с которой они сидели в складке рубашки, на сгибе воротника. Они не боялись, не убегали, их нельзя было вспугнуть, и они позволяли давить себя без сопротивления. Но в этом-то и был самый ужас – никакие проявления человеческой жизни их не касались»[574]. Возможно, тот самый интерпретационный «“обман”, создаваемый присутствием иррационального, мистического, т.е. заложенный в самом предмете изображения», о котором писал Гурвич, и проецирует аксиомы «темной онтологии»[575] в «мироподобном романе» Сорокина.

Найденный Бернштейном у Гинзбург образ «сознания, наблюдающего свой распад» («*Обозначая собой стадии телесного умирания, вши будят у рассказчика кошмарное чувство отчуждения собственного гибнущего тела от*

---

[572] *Лотман Ю.М.* Не-мемуары // Лотмановский сборник / Под ред. Е.В. Пермякова. М.: Иц-Гарант, 1995. С. 5–53. С. 23.

[573] *Бернштейн Е.* Семиотика одного мотива: вошь (Pediculus humanus corporis) в «Не-мемуарах» Лотмана и в русской военной прозе // Неприкосновенный запас. 2016. № 4. URL: https://magazines.gorky.media/nz/2016/4/semiotika-odnogo-motiva-vosh-pediculus-humanus-corporis-v-ne-memuarah-lotmana-i-v-russkoj-voennoj-proze.html (дата обращения 12.10.2020).

[574] *Гинзбург Л.* Проходящие характеры: проза военных лет, записки блокадного человека. М.: Новое изд-во, 2011. С. 215.

[575] *Леви Брайнт (Levi Bryant).* Аксиомы Тёмной Онтологии. URL: https://evolkov.net/ontobook/axioms/dark.ontology.axioms.Bryant.L.html (дата обращения: 23.11.2020).

разрушающегося сознания»)[576], наложенный на смыслы лотмановского знака крушения цивилизации, «цитируются» в семиотическом пространстве инсектного кода и «Манараги», раскрывая смыслы главной угрозы рушащегося «книжного мира» – эсхатологического конца человеческой цивилизации. «Умная блоха» в голове повара, готовящего на горящих книгах, – экстраполяция цифрового искусственного интеллекта в самонаблюдающее самораспад сознание человека – одна из реальных социогуманитарных проблем постэкзистенциальной современности. «Реквием по бумажной книге»[577], на самом деле, лишь претекст к реквиему по человечеству, променявшему культуру «мир как книга» на виртуальность «цифрового мира».

В книге одного из крупнейших американских философов второй половины XX в., представителя аналитической традиции, Нельсона Гудмена, «Способы создания миров»[578] цитация определена как один из принципов миромоделирования. Основываясь на теории символических систем Гудмен считает, что мир может быть «создан самыми разными способами». Вслед за Кантом он меняет структуру мира на структуру сознания, мыслимого как семиотическое пространство, прототипирующее «возможные миры». Наука, философия, искусство и чувственное восприятие представляют символические системы для мироприемлющей модели «цитата как мир». Мир или множественные миры не имеют собственной структуры; она задается нашими способами описания и моделирования миров.

В романе Сорокина научное внедрение «умной блохи» (формат искусственного интеллекта) в сознание, искусство игры book’n’griller, его чувственное восприятие «сгорающих» книг становятся конструктами мира-гипертекста, философия которого, на наш взгляд, связана с идеей возможного

---

[576] *Бернштейн Е.* Семиотика одного мотива: вошь (Pediculus humanus corporis) в «Не-мемуарах» Лотмана и в русской военной прозе // Неприкосновенный запас. 2016. № 4. URL: https://magazines.gorky.media/nz/2016/4/semiotika-odnogo-motiva-vosh-pediculus-humanus-corporis-v-ne-memuarah-lotmana-i-v-russkoj-voennoj-proze.html (дата обращения: 13.11.2020)

[577] Книга недели: «Манарага» Владимира Сорокина // Esquire.ru. URL: https://esquire.ru/letters/17682-books-19032017; Вышел новый роман Владимира Сорокина «Манарага» // Российская газета. 2017. № 3. URL: https://rg.ru/2017/03/23/vyshel-novyj-roman-vladimira-sorokina-manaraga.html

[578] *Гудмен Н.* Способы создания миров. М.: Идея-Пресс, Праксис, 2001. С. 209–210.

построения человеком новых миров (или новых искусственных культур) в процессе культурологической символизации «книжной» цитации. Сорокин определяет постмодернистский гипертекст (бытующий по условиям «мира как текста, уходящего в прошлое») как способ цитирования гиперреальности «мира не текста». «Манарага» Сорокина перерастает из дистопии в ретротопию, определяемую социологом З. Бауманом как состояние общества, прощающегося со своим прошлым: «“Ретротопией” я называю то, что происходит из второго отрицания, упомянутого выше, т.е. от отрицания утопии, которая по завету Томаса Мора была накрепко привязана к территориально суверенному топосу – к твердой почве, которая по замыслу должна была гарантировать приемлемую толику стабильности и, тем самым, приемлемый уровень самодостаточности. Отличие ретротопии заключается в том, что она одобряет, поглощает и встраивает в себя блага/улучшения, достигнутые ее непосредственным предшественником – утопией; ретротопия заменила идею “абсолютного совершенства” убежденностью в незавершенности и эндемической неустойчивости поддерживаемого порядка, допуская таким образом возможность (и желательность) бесконечной последовательности дальнейших изменений, которую исходная мечта о совершенстве априори делегитимирует и исключает»[579].

В статье О.Н. Турышевой «Сожжение книг: новая семантика старого мотива (на материале романа В. Сорокина “Манарага”)» выделяются в качестве смысловых претекстов ретротопического сюжета о сжигании книг целый ряд романов, разрабатывающих тему библиоклазма: «Это представление о книге как источнике зла и угрозы, или разочарование в книжных иллюзиях, или требования трагических обстоятельств. Данная типология используется для обоснования оригинальности изобретенного В. Сорокиным мотива»[580].

На наш взгляд, культурологическая инженерия модели ретротопического мира у Сорокина структурируется в системе философии «Книги для сожжения»

---

[579] *Бауман З.* Ретротопия. Мониторинг общественного мнения: кономические и социальные перемены. 2018. № 6. URL: https://doi.org/10.14515/monitoring.2018.6.22. (дата обращения: 12.02.2018).
[580] *Турышева О.Н.* Сожжение книг: новая семантика старого мотива (на материале романа В. Сорокина «Манарага») // Филологический класс. 2018. № 2(52). С. 141.

китайского ученого нонконформиста Ли Чжи (1527–1602). В «Манараге» дается реконструкция ее историографических смыслов, а в семиотическом поле представлена экзегеза сюжета «библиотечных катастроф», в основе которых лежит идея социально-культурной амнезии. В рецептивном интертекстуальном поле «Манараги» обнаруживается экзегеза таких философских положений «Книги для сожжения», как смысловая иллюзорность культуры и туманность социально-общественных институтов, признание ценности таланта и необходимости его своевременного распознавания и использования, рассмотрение плотских потребностей как части Дао-пути совершенномудрого человека и т. д. В романе Сорокина идея Ли Чжи о том, что сознанием управляет все инстинктивное и здравомысленное, а чистая «правда мира воплощается в одежде и еде», наложенная на актуализированную современной масс-культурой метафору «съедобная литература» и провиденцию метаморфной метафоры «горящих книг» в другом романе писателя «День опричника», создает смысловую архитектонику («Это симбиоз физиологии, шоу и моды. Занятие book'n'grill – опасная, запретная вещь, в результате которой раритет сгорает навсегда. Он отдает свою энергию блюду, а оно насыщает клиента. В общем, Наташа, речь идет о съедобной литературе!»[581]), обозначенную трудом Жан-Клод Карьера и Умберто Эко «Не надейтесь избавиться от книг!»: «Цель не в том, чтобы посмотреть во что бы то ни стало, или прочесть во что бы то ни стало, а в том, чтобы знать, что с этим делать и как извлечь из этого пищу для размышлений, которой хватило бы надолго»[582].

Сорокин находит ответ на вопрос «что с этим делать» – использовать книги в качестве топлива для поиска размышлений. Однако автор понятие «размышления» сводит к понятию «чувствование-наслаждение», на наш взгляд, соотносимое с третьим модернистским принципом, по Д. Мережковскому, – «расширение художественной впечатлительности». Именно «жадность к неиспытанному, погоня за неуловимыми оттенками, за темным и бессознательным

---

[581] *Сорокин В.* Манарага: Роман. URL: https://knigogid.ru/books/814721-manaraga/toread (дата обращения: 10.11.2020).

[582] *Карьер Ж.-К., Эко У.* Не надейтесь избавиться от книг! URL: https://www.litmir.me/br/?b=146274&p=1 (дата обращения: 23.10.2020).

в нашей чувствительности»[583] становится той самой «пищей для размышления» в «Манараге», добыванием которой через сожжение книг занимается book'n'griller и его клиенты. Проявление подобной «чувствительности» как некой потребности бессознательного в романе представлено в разных формах – жажда творчества, проявляющаяся через эпидейктическую речь ряда героев, сопровождающая «горение книги», жажда власти, чревоугодие, похоть и т.д. Извлекается все, что может быть обозначено понятием «страсть». Но это не высшее проявление чувств человека, в романе это антитеза «размышлению» как формы культурной сознательности: «С тех пор как человечество перестало печатать книги и навсегда сделало лучшие из них музейными экспонатами, book'n'grill появился на свет. Люди всегда тянутся к запретному плоду. Девяносто процентов отпечатанных человечеством книг были сданы в утиль или просто выброшены на помойки, чтобы не занимали пространство в квартирах. А вот оставшиеся десять, осевшие в музеях и библиотеках, вдохновили лучшую часть человечества на удивительную страсть. Первый стейк был зажарен двенадцать лет назад в Лондоне на пламени первого издания "Поминок по Финнегану", выкраденного из Британского музея. Его приготовили и съели четверо великих мужей – психоаналитик, флорист, биржевой брокер и контрфаготист. Так родился book'n'grill. Это положило начало великой страсти, ставшей за эти стремительные годы великой традицией…»[584].

Так, характерный для экспериментального романа писателя-модерниста Д. Джойса «Поминки по Финнегану» мономиф «вечного возвращения» и антропософский тип «героя пути» предопределяют сюжетно-смысловую архитектонику «Манараги» – сжигая книги, главный герой все время возвращается к культурным смыслам, обозначенными смысловым ядром сжигаемых книг. Из одного культурного мифа герой и повествователь Геза переходит в другой миф, следуя профессиональному долгу, таланту и, главное, чувствам и страстям, которые в романе подменяют черты характера и определяются как

---

[583] *Мережковский Д.С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д. С. Эстетика и критика: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство; Харьков: Фолио, 1994. С. 170.
[584] *Сорокин В.* Манарага: Роман. URL: https://knigogid.ru/books/814721-manaraga/toread (дата обращения: 10.11.2020).

психологические составляющие «смыслового распада» культурной памяти человека.

Таким образом, модель горящего «книжного мира» инициирована в том числе и философско-психологической проекцией онто-антропологической ретроспекции еще одной идеи «безумного сознания» «Книги для сожжения» Ли Чжи. Ли Чжи акцентировал причину иллюзорности культуры и общественных институтов через понятие «действие сознания», невозможность осознания которого в себе оборачивается трагедией «неосознанного сознания», ведущего к потере традиции и исконной правды. Сорокин вскрывает причины современного экзистенциального кризиса, связанного с рождением новой культурогенной традиции трансформации книжной «осознанной» культуры в информационную «потребляемую» культуру. Уход из реальности в информационный мир (медиатор перехода – *умная блоха*), встраиваемый в сознание героя и постепенно подменяющий его, и онейросферу психоделического «неосознанного сознания» формирует «безумное сознание» (Ли Чжи), неспособное, по мысли В.В. Малявина, «вернуть жизнь общества к ее исконной правде»[585]. «Герой пути» Геза не склонен к духовному движению к открытию истины, его социальная роль несостоятельна, духовное предназначение подменено плотскими желаниями. Инспирация «книжного мира» глубоко переживаемая в опыте «сжигания книг» героем могла бы привести его к духовному «действию сознания», преодолевающему энтропийное влияние посткультуры на эмпирическое сознание человека. Геза был способен в силу своего творческого таланта к «совершенномудрию», но для него акт сжигания книг каждый раз превращался в акт самосожжения, ибо почерпнутые и понятые смыслы растворялись в «игровом сознании» как мнимые, но не истинные. Как сказал Ф. Ницше, «это мой опыт инспирации; я не сомневаюсь, что надо вернуться на тысячелетия назад, чтобы найти кого-нибудь, кто вправе мне сказать: “это и мой опыт”»[586]. Роман заканчивается сценой «плотского безумия», которое распавшееся сознание Гезы воспринимает апокалипсически: «Шапочка лопнула. И вместе с ней

---

[585] *Малявин В.В.* Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени. М.: Астрель, АСТ, 2003. С. 135.
[586] *Ницше Ф.* ЕССЕ НОМО. Как становятся самим собою // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 746–747.

– весь мой прошлый мир. Клочья его летят на каменный пол»[587]. Акцентация на плотских желаниях героя Гезы не случайна и созвучна с идеей Ли Чжи о том, что полноправность плотских потребностей есть часть Дао-пути человека, а уподобление утоления физического голода утолению голода духовного позволяет реализовать потенциал *совершенномудрого* в каждой личности.

В архитектонику смысла «книг для сожжения» встраиваются, несомненно, социологические концентры П. Бурдье, который рассматривает социологическое поле как иерархизированное пространство с системой измерений культурного и социального воспроизводства в современном обществе: «Поэтому нам показалась соблазнительной идея назвать эту главу так, как мандарин-ренегат Ли Цзы назвал те саморазрушительные книги, в которых он раскрыл правила игры мандаринов, – “Книга для сожжения”. Не из желания бросить вызов тем, кто, хотя и готов восстать против инквизиции, отправит на костер любую работу, которую сочтет оскверняющей собственные верования, но лишь для того, чтобы указать на противоречие, вписанное в разглашение секретов племени и столь болезненное лишь потому, что в обнародовании (даже частичном) самого личного есть что-то от публичной исповеди. Социология слишком мало способствует созданию иллюзий, чтобы даже на мгновение социолог мог вообразить себя в роли героя-освободителя»[588].

Подчеркнутая Сорокиным игровая природа саморазрушающейся традиции «манараговской» социологии – *«Опытный мастер обязан просчитать весь процесс как шахматную партию и хладнокровно балансировать над пропастью»*[589] – есть, в первую очередь, не эсхатология «книжного мира», а апокалипсис «культурного сознания» человеческого общества, зарождающегося уже сегодня в недрах информационного мира, постепенно заменяющего/вытесняющего искусственным интеллектом живое сознание

---

[587] *Сорокин, В.* Манарага: Роман. URL: https://knigogid.ru/books/814721-manaraga/toread (дата обращения: 10.11.2020).
[588] *Бурдье, П.* Homo academicus. М.: Изд-во Института Гайдара, 2018. С. 14–15.
[589] *Сорокин В.* Манарага: Роман. URL: https://knigogid.ru/books/814721-manaraga/toread (дата обращения: 10.11.2020).

«совершенномудрого»: «Ницшеанская генеалогия, марксистская критика идеологий, социология знания – все абсолютно легитимные методы, которые стремятся соотнести культурную продукцию с социальными интересами, были, как правило, сбиты с толку эффектом двойной игры, порожденным соблазном поставить науку о борьбе на службу самой борьбе»[590].

Таким образом онтологические, культурологические и экзистенциальные смыслы романа Сорокина «Манарага» выстраивают авторскую концепцию, которая может быть обозначена одновременно как социология культуры и культура постсовременного социомира. Критик Л. Данилкин усматривает в «Манараге» и некий политический памфлет на эту самую культуру: «“Манарага” – роман о тех, кто обладает привилегией формировать литературный канон… ”вопрос о книгах” – вопрос не эстетический, а политический... И поскольку – Сорокин, всю жизнь именно с этим феноменом работавший, прекрасно знает это – в литературоцентричной России тот, кто определяет и контролирует литературный канон, контролирует также и цайт-гайст, престижность или маргинальность политических практик, моральные критерии, по которым оцениваются внелитературные персонажи. Иными словами, через принятый канон транслируется власть правящего класса, обеспечивается его культурное доминирование, база для существующего общественного договора. Контроль за “списком книг” подразумевает контроль за тем, какая версия истории “правильная”, какой вариант будущего задается в качестве ориентира – как желательного, так и нежелательного: потому что смысл антиутопий как раз в том, чтобы пугать ими современников и подталкивать их к превентивным действиям, которые позволят им избежать этого неприятного для них будущего. Литература – это власть, вот что важно; и статус – тот или иной – книгам присваивают “жрецы”, они договариваются, кого брать в будущее»[591].

Именно в таком семиотически полизначном понимании романа содержится

---

[590] *Бурдье, П.* Homo academicus. М.: Изд-во Института Гайдара, 2018. С.35.
[591] *Данилкин Л.* О чем на самом деле «Манарага» Владимира Сорокина // Афиша Daily. 2017. 14 марта. URL: https://daily.afisha.ru/brain/4792-o-chem-na-samom-dele-manaraga-vladimira-sorokina-obyasnyaet-lev-danilkin/ (дата обращения: 31.01.2020).

ответ на вопрос о смысле коммерциализации книжной культуры в современном мире, когда формируемый социологически премиальный вектор провиденциально определяет будущий облик человека и мира. «Книги для сожжения» сегодня – это вся традиционная культура, не внедряющаяся в сознание подобно информационной «умной блохе», а заставляющая «осознавать сознание», думать, развиваться, совершенствоваться. По сути в символической форме «Манараги» Сорокина реципирует социологический библиоклазм, предсказанный в свое время Рэем Бредбери в образе тоталитарного общества, в котором все книги подлежат сожжению, в антиутопии «451 градус по Фаренгейту».

Рассматривая на примере другого провиденциального романа В. Сорокина «Теллурия» новую фазу постпостколониального дискурса, Э.Ф. Шафранская пишет: «Что же будет потом, когда постколониальность уйдет в историю? Возможно, постпостколониальность. Собственно, постпостколониальная фаза уже существует: в романе-антиутопии Владимира Сорокина “Теллурия” (2013) речь идет о середине XXI века, рассказчик делает экскурс в историю, где дореволюционная Россия видится страной с неприлично безразмерной колониальной географией[592]. <…> Это – из области художественных пророчеств…»[593].

В «Манараге» образ «некнижного мира» также может служить «символическим артефактом “цивилизаторского проекта”»[594], провиденциально означающего социоэнтропию постпостколониального мира, в котором «рукописи горят»[595].

Таким образом, определить специфику художественного проектирования миромодели по принципу анти-бартовской формулы «мир не текст», лежащей в

---

[592] *Сорокин В. Теллурия*: Роман. М.: АСТ: Corpus, 2013. С. 15.
[593] *Шафранская Э.Ф.* Фазы колониального дискурса в русской прозе о Туркестане // Филология и культура. 2017. № 2(48). С. 223.
[594] Там же.
[595] В 2002 году перед зданием ГАБТ был установлен муляж унитаза, в котором адепты молодёжного движения «Идущие вместе» сожгли специально отпечатанные брошюры с выдержками из книг В. Сорокина. Акция стала следствием подписания контракта между писателем и Большим Театром. Аналогичная акция с сожжением книг писателя (а также Э. Радзинского и В. Соловьева) была проведена в 2008 г. Союзом Православных Хоругвеносцев.

основе дистопии «посткнижного мира» в романе В. Сорокина «Манарага» возможно только посредством интегрального анализа культурфилософских, социологических, художественных составляющих миромодели «посткнижного мира», инициирующих эстетическую футуро-модель «цивилизаторского проекта» через провиденцию культурологической антиутопии (нуллификация традиционной культуры проецирует постапокалипсис будущего мира). Гипертекстовая семантика «возможных миров» представлена в романе через интертексты семиотического пространства «библиоклазма», имплицитно содержащие «скрытую логику» разрушения историко-литературной закономерности развития «культурного человечества».

4.3. Эстетический «взрыв» метафикциональной прозы в русской романистике: оппозиция «homo interpreter / homo scribens»

В русской литературе второй половины XX века отмечается особый интерес к метафикциональным стратегиям. Писатели включаются в процесс многослойного непрерывного процесса сказительства – через метапрозу реализуя «безбрежную текстуализацию» своего мира. Марк Амусин отмечает, что «в новейшей российской литературе ходы и приемы метапрозы используются преимущественно для сгущения той атмосферы зыбкости, двойственности, которая и является духовной средой обитания человека постмодерна. <…> Что ж, такая, видно, нынче культурная ситуация. Впрочем, констатация эта необязательно должна звучать безнадежно. Ситуации сменяют друг друга – литература длится. Здесь мы старались показать, что техника метапрозы заставляет нас порой ощущать себя на краю бездны (смысловой, сюжетной, композиционной) – и упиваться этим ощущением. И это дает нам основание повторить – разве что с вопросительной интонацией – пушкинские слова: “Бессмертья, может быть, залог”»[596].

---

[596] *Амусин М.* Метапроза, или Сеансы литературной магии // Знамя. 2016. № 3. URL: https://magazines.gorky.media/znamia/2016/3/metaproza-ili-seansy-literaturnoj-magii.html (дата обращения: 06.09.2016).

4.3.1. Homo interpreter и герменевтическая модель мира (роман-музей А. Битова «Пушкинский дом»)

В современном литературоведении аналитические позиции все больше завоевывают методы интерпретации или толкования текста (вытесняющие методику непосредственно текстового анализа) и связано это, на наш взгляд, с актуализацией ряда ключевых параметров постмодернистского мировидения, диктующих эстетику «смерти автора». Однако неверно было бы говорить об Абсолюте читательского Я при прочтении-интерпретации-сотворении новых смыслов авторского текста (в постмодернизме Читатель концептуализируется как Автор текста, который «со-творяется» заново при прочтении), поскольку присутствие Автора – Скриптора все же не отрицается.

Исходя из того, что герменевтика понимается как взаимообусловленность искусства истолкования, понимания и применения, то и дефиниция «Homo interpreter» представляется в системе взаимообусловленных измерений человека толкующего, человека понимающего и применяющего. В этом случае Автор и Читатель в равной степени соотносятся в статусе «Homo interpreter» – Автор-Скриптор через свой художественный текст произведения дает толкование своего понимания мира (текст – художественная картина мира), а Читатель интерпретирует воспринимаемый-понимаемый в процессе рецепции текст. Не случайно такие теоретики как П. Рикер, Р. Барт, Ю. Хабермас призывают строить новый дискурс на основе интерпретации и взаимного понимания.

В русской литературе второй половины XX в. возникает целый ряд концепций-произведений, построенных по принципу одновременного толкования-понимания текстовых смыслов и порождения новых «онтологизированных» смыслов. Такой подход, на наш взгляд, стал определенным посылом и к формированию особого жанрообразования – роман-комментарий, яркими образцами которого являются романы-комментарии А. Битова «Комментарий к общеизвестному», В. Набокова «Бледное пламя», Д. Галковского «Бесконечный тупик» и Е. Попова «Подлинная история “Зеленых музыкантов”». Несмотря на

определенную дифференциацию во всех случаях есть своего рода лабиринтная типология, определяющая как текстовую структуру, так и содержательный аспект произведений, развернутых в системе герменевтической модели – так называемой схемы «герменевтического круга». Автор через свое художественное комментированное толкование текста-первоосновы *(претекст)* формирует особый герменевтический нарратив, основанный на фрактальной логике – 1) авторского понимания-интерпретации картины мира, изображенной-переданной им как Homo Scribens в тексте-первооснове и 2) толкования того же текста-первоосновы для понимания Читателя. В каждом конкретном случае Автор подчеркивает независимость и самостоятельность своего комментария, – текст толкующий приобретает статус текста-понимания.

Попытка прочесть культуру как некую «мировую книгу», в лабиринтах-фракталах которой проступают другие книги (тексты-миры), реализуется в романе Д. Галковского «Бесконечный тупик». Заметим, что сама книга как бы есть и нет, поскольку существует она лишь как идея книги – комментарий к другой книге. Бесконечность формы словно отрицает ее existentia, делая ее «самостью» той первой книги-основы. А есть ли «самость» самости? Вот вопрос неразрешимого бесконечного тупика Галковского.

Интерес в этом плане представляет роман-музей А. Битова «Пушкинский дом», который структурируется в системе двух самостоятельных дискурсов-жанров – основной текст романа (определяемый нами как художественное сюжетообразующее тело или претекст) и интерпретационного текста-комментария, обозначенного как «Близкое ретро, или Комментарий к общеизвестному». Например, И. Скоропанова считает, что «непосредственным толчком к созданию романа “Пушкинский дом” явилось отчаяние, вызванное свертыванием “оттепели”, нарастанием удушья и репрессий. <…> “Пушкинский дом” стал и отчетом о смерти “оттепели”, и формой сопротивления воспрянувшему варварству, с новой силой обрушившемуся на культуру, и романом самовоспитания, в процессе работы над

которым писатель преображал архитектуру собственной души, искал для нее новое эстетическое тело»[597].

Впоследствии критика единодушно определила характер этого «эстетического тела» как постмодернистского, опираясь на константы поэтики бриколажа, цитации, игры культурными кодами, декодировки ценностей, пастиша, определенной доли иронизации и других элементов, которые сегодня уже однозначно определяются эстетикой постмодернизма. В романе «Пушкинский дом» характерные для прозы эпохи постмодерна отношения между автором и текстом, автором и героем: личность автора не тождественна личности героя, хотя в определенных внутритекстовых дискурсах автор и его герой представляют единое целое. Для нас в равной мере важны и личность автора, и личность героя, и то общее, что их связывает – это историческое время. Посредством герменевтической дифференциации дискурсивных и субъектных кодов репрезентация «множащегося» образа автора детерминируется образом «распавшегося времени» как символа «подневольной историчности» писателя А. Битова. Главный герой Лев Одоевцев, являясь alter ego автора, выполняет одновременно функцию сюжетного героя и кода-персонажа, реализующего некую персонификацию все того же «музейного» кода культуры, обозначившего и жанровую специфику романа-музея.

В «Пушкинском доме» много больше, чем в ранних рассказах и в романе «Улетающий Монахов», делается акцент на временно́й взаимозависимости автора и героя, вырастающей в проблему социальной обусловленности личности, что отмечает и сам А. Битов: «Наверно, было бы неправильно списывать все на время, но и отрицать то, что время входит в человека, что социальная атмосфера формирует его, тоже нельзя. С появлением «Пушкинского дома» целиком сразу стали очевидными какие-то важные исторические связи, и вместе с тем выявилась социальность этой вещи, главы из которой, опубликованные раньше, производили впечатление самодостаточного психологизма»[598].

---

[597] *Скоропанова И.С.* Русская постмодернистская литература. М.: Флинта; Наука, 2002. С. 114–607.
[598] В поисках реальности: Беседа корр. Евг. Шкловского с А.Битовым // Литературное обозрение. 1988. №5. С. 37.

Именно социально-историческая обусловленность романа, основная тема которого – осмысление описываемой эпохи и личности в ней, придала характер «комментаторства» этому произведению. Поэтому не случайно определение В. Курициным романа «Пушкинский дом» – ***«один большой структурно сложный комментарий»***: «Пушкинский дом» – это как бы три физически самостоятельных текста: 1 – книга «Статьи из романа», вышедшая в Союзе раньше самого романа и состоящая частью из вещей, вынутых из основного текста, а частью из не имеющих к нему внешнего отношения; 2 – собственно роман «Пушкинский дом»; 3 – написанный позже комментарий к тексту «Близкое ретро» <…> Это и комментарий к тексту романа, и комментарий к той действительности, что описана в нем, и, соответственно, к менталитету русской литературы, на которой настояны как эта действительность, так и текст романа»[599].

Центрация 1 «текста» и 3 «текста» вокруг собственно романа-музея «Пушкинский дом» позволяет выявить субъектный смысловой фокус: главный герой Лев Одоевцев, который конгениален Автору-литературоведу «Статей из романа» и Автору-комментатору Андрею Битову. Разграничение субъектных позиций в системе данного единого «эстетического» тела осуществляется не на смысловом содержательном уровне (где процессы смыслообразования стирают грань между уровнями Автора-Героя-Интерпретатора), а на дискурсивно-стилевом, дифференцирующем научно-литературоведческий, художественный и комментирующий уровни.

В этой связи хотелось бы отметить присущую битовскому стилю художественную интерференцию дискурсивного и жанрового характера. Интерференция дискурсов представляет собой наложение элементов одного дискурса (включенного) на другой (принимающий), в результате чего происходит их взаимовлияние и взаимодействие; при интерференции происходит вхождение в виде фрагмента в принимающий дискурс, наряду с текстом, нового социокультурного контекста, который включает в себя новых участников

[599] *Курицын В.* Постмодернизм – новая первобытная культура // Новый мир. 1992. № 2. С. 128.

коммуникации, их характеристики, а также процессы и обстоятельства производства такого рода включений.

Интерференция разных типов дискурсов и в первую очередь художественного и публицистически-научного приводит к определенного рода стиранию граней между концептуальными уровнями субъектной организации текста – *автор-литературовед, герой-литературовед, Homo interpreter.*

Все три позиции пересекаются в статье «Три пророка». Объективно юношеская статья молодого литературоведа Льва Одоевцева (героя романа «Пушкинский дом», но атрибутированная первоначально именем автора романа и напечатанная в журнале «Вопросы литературы»[600]) посвящена стихотворениям Пушкина («Пророк»), Лермонтова («Пророк»), Тютчева («Безумие»). Статья включена в основной текст романа по принципу метафикциональности – Автор-литературовед пишет роман о герое-литературоведе, который пишет статью «Три пророка» (ранее обозначенной авторством литературоведа Битова), которую пересказывает-комментируя-интерпретируя Сам Автор (субъективно представленный в матричном тексте как «голос Автора»). Так Автор-литературовед становится конгениальным Автору-герою и Автору- interpreter.

Художественные коннотации «автора» в тексте романа реализуются как в субъектных структурах, так и в дискурсивных. Для Битова герой становится способом метафоризации некоего сюжета, означенного историософией авторского бытия. Главный герой выполняет одновременно функцию сюжетного героя и кода-персонажа, реализующего некую персонификацию все того же «музейного» кода культуры, обозначившего и жанровое своеобразие романа: «(*КУРСИВ МОЙ. – А. Б.)… Я все больше чувствую по своему герою, который все больше превращается в коллективного героя, что даже, если и удастся написать самый сюжет, то будет это мнимым взрывом. То есть, может, и потрясающим, – но все останется на месте, лишь утихнет его гул и распространятся, затухая, волны… <…> Они же, как ком, у меня – авторская кома… едины в своих лицах. Так что уже и не они, и тем более ни один из них, не становятся героями повествования (если только не*

[600] *Битов А.* Три «пророка» // Вопросы литературы. 1976. № 7. С. 145–174.

отнестись к делу формально, приняв за главного того, о ком больше всего говорится, допустим, Леву). Так вот, так все развилось, как я и не ожидал, что ни один из них не герой и далее все они вместе – тоже не герои этого повествования, а героем становится и не человек далее, а некое явление, и не явление – абстрактная категория (она же явление), такая категория… которая, как по цепной реакции, начавшись с кого-то, и, может, давно, за пределами рассказа, пронизывает всех героев, их между собой перепутывает и убивает по одиночке, передаваясь чуть ли не в момент смерти одного в суть и – плоть другого; потому что именно у этой категории, внутри моего сбивчивого романа, есть сюжет, а у героев, которые все больше становятся, от протекания через них одного лишь физического (не говоря об историческом) времени, «персонажами» – этого сюжета все более не оказывается; они и сами перестают знать о себе, кто они на самом деле, да и автор не различает их, чем дальше, тем больше, а видит их уже как некие сгустки, различной концентрации и стадии, все той же категории, которая и есть герой… Но – что же это за категория?!»[601].

Несомненно, что категория эта соотносится с кодом «филолог», обозначающим не только профессию Автора и Героя, но и некое интертекстуальное поле, идентифицируемое жанровым понятийным «кодом» – роман-музей. «Музейный» «коллективный» герой Левушки Одоевцев есть некая литературная система, репрезентирующая авторскую историософию. Сам автор в одном из интервью говорит: «Я взял идеального героя, который у меня тут же, естественно, и погибал, как только обнаруживал себя во времени менее идеальном»[602].

Так Битов создает модель множащегося мира (глава «Версии и варианты»), развернутого в «ветвящемся» сознании «множащегося героя», детерминированного образом «распавшегося времени», как символа «подневольной историчности» самого Автора. Ономастический поток напоминает

---

[601] *Битов А.* Пушкинский дом. Роман. М.: Известия, 1990. С. 58–59. (В дальнейшем роман цитируется по данному изданию с указанием в круглых скобках номера страницы.)

[602] В поисках реальности: Беседа корр. Евг. Шкловского с А.Битовым // Литературное обозрение. М., 1988. № 5. С. 33.

игру в палиндромы и создает эффект «спутанного сознания» героя*:* «Я – Фаина – Любаша, Я – Фаина – Митишатьев, Любаша – Митишатьев – Фаина, Я – Альбина – Фаина, Я – Альбина – муж Альбины, Любаша – муж Альбины – Альбина…» Молекула, настоящая молекула… не хватает, чтобы Фаина сошлась с мужем Альбины, а Альбина – с Митишатьевым, ну, да все впереди! ФАЛ, ЛФМ, – бессмысленно думал Лева. – “ЯФМ и ЯЛМ…”» *(217)*),

Усиливая эффект «множественности» распавшегося сознания и времени, Битов использует в своем романе и такой прием, как «проза в прозе», концентрируя внимание на ипостаси Автора не Homo interpreter (комментатора), а Homo faber (Творца), который с одной стороны есть воплощение образа Автора-писателя, а с другой – *коллективного героя*, но дифференцированного на персонажные коды, соотносимые и с автором, и с героем. Один из героев-писателей – дядя Диккенс (сосед Левушки), а другой – Модест Одоевцев (дед Левушки). Автор и герой (Левушки) в данном случае совпадают как Читатели. Исходя из того, что герменевтика понимается как взаимообусловленность искусства истолкования, понимания и применения, то и дефиниция «Homo interpreter» представляется в системе взаимообусловленных измерений человека толкующего, человека понимающего и применяющего. В этом случае Автор и Читатель в равной степени соотносятся в статусе «Homo interpreter» – Автор-Скриптор через свой художественный текст произведения дает толкование своего понимания мира (текст – художественная картина мира), а Читатель интерпретирует воспринимаемый-понимаемый в процессе рецепции текст.

Проза Диккенса резко отлична от прозы деда Одоевцева. Новеллы и записки дневникового характера… Новеллы дяди Мити даны в авторском преломлении, из дедовой прозы приводятся лишь отрывки, сквозь призму Левиного восприятия. Но главным все-таки является то общее, что есть между ними – это философское осмысление жизни, которая отражается в культуре. Судьбу для своих героев Битов определяет в зависимости от способности к творчеству, к обладанию Словом. Он выстраивает особую метафору «судьба-слово». Судьба идентифицируется в художественной философии Битова как Время творения. Отсутствие возможности

или способности творить равнозначно для его героев энтропии. Проблема онтологии Времени для Битова выстраивается в ключе теории Эдварда Т. Холл, который в своей работе «The Silent Language» («Язык молчания») пишет: «Время говорит. Оно говорит полнее слов. То, о чем оно говорит, звучит громко и ясно. Вне зависимости от сознания человека, оно передает чистый смысл, поскольку на него нельзя воздействовать. Слова могут лгать, время говорит правду»[603]. Метапрограмма человека, в теории Холла, заключена в стремлении услышать Время и передать через язык. Поэтому так важно Битову зафиксировать в тексте романа-музея творческие откровения героев. Все концептуальные персонажи являются пишущими Homo scribens. Их творчество интерпретирует Время, поэтому они могут быть обозначены и как Homo interpreter. Битов создает особую форму миромодели – ***когнитивную систему***, в которой слово есть выражение Времени, а время определяет сознание. Молчание идентифицирует невозможность передать катастрофу бытийного времени, «нулевое письмо» есть форма отражения непонимания того, что происходит во времени эпохи, разрушающей истинные смыслы бытия человека.

Дядя Диккенс и дед Одоевцев живут не просто в пространстве Времени, избывая его, а в пространстве Слова. Лева стремится к осмыслению этого закона внутренней «чистоты» личности, но ему не дано. В образах дяди Диккенса и Модеста Одоевцева реализован метафорический код-антитеза Левушке – «целостное сознание», преодолевающее «распавшееся время» и «распавшееся сознание». Целостность идентифицирует Homo faber (Творца), а потому соотносится с «кодом» Бога. Решая максиму Жана Лакана «бессознательное структурировано как язык»[604], Битов выводит психологию «внутреннего» своих пишущих героев через формулу «смысл структурирован в форме “невозможности” языка». И вот записи деда Одоевцева – «Бог есть»: «Господи! Каким молчанием бываю я наказан! Шарю в темноте, пустоте, слепоте и звука шепота не слышу. Вот уж доказательство, что ничего-то вокруг нет. Когда тебя – нет. Поиски вне себя –

---

[603] *Edward T. Hall*. The Silent Language. New York, London, Toronto, Sydney, Auckland: Anchor books, 1990. P. 1 (перевод наш. – *Г.Г.*).
[604] *Lacan J.* Ecrits. Editions du Seuil, 1966. P. 249–289.

тщетны. Мир невидим в твое отсутствие. Наказание Божье, награда Божья – миром, существованием вокруг тебя… Когда совесть говорит – уста молчат. О чем?...» (126).

«Молчание» в антропософии битовского Homo faber играет роль не только метафоризации внутреннего состояния «смыслоутраты», формы сознательной трансгрессии во «внутреннее бытие», но и как особой формы эстезиса Слова, фиксирующего модель «мира без смысла». Рассматривая молчание как эстетический феномен, исследователь М.В. Михайлова пишет: «Кризис слова и порождает интерес к молчанию, который может быть рассмотрен как симптом рубежа тысячелетий. Культура достигла такой тонкости и искушенности в языковых играх, пришла к столь изощренному и детальному описанию мира в его разнообразии и богатстве, что утратила знание предельных оснований мировой и персональной жизни, которое и может быть достигнуто в безмолвии. Хотя мы все еще продолжаем искать золотое слово, становится очевидно, что найти его в языковом режиме, поддерживаемом современной цивилизацией, невозможно. Говоря в терминах Хайдеггера, облученность сущим привела к забвению бытия. В этой ситуации молчание как вечный коррелят языка, открывающий особые доступы к бытию, способно вернуть равновесие культуре и достоинство – человеку»[605].

Молчание как образ-знак семиотического отсутствия смысла проецирует во внешний бессмысленный «мир как абсурд» некий экзистенциальный протест, вызреваемый в «мире-во-мне». Онтоэстетический статус молчания как формы «небытия слова» усложняется за счет наращения экзистенциальных смыслов: невозможность творить для деда Одоевцева – трагедия, для его внука – привычное состояние духа. Дед обрел веру в Бога через слово, а слово приходит к человеку через бога. Молчанием творит дед Одоевцев, лишенный права Слова, утративший его в неволе, не утратил он способности созидать. Лева же, всегда свободный (по Модесту Одоевцеву – ***это мнимая свобода***), обретая способность писать (*статья «Три пророка»*), ничего не созидает. Для Левы молчание оборачивается безверием

[605] *Михайлова М.В*. Эстетика классического текста. СПб.: Алетейя, 2012. С. 120.

в себя, для деда Одоевцева в молчании кроется возможность общения с Богом. И в этом кроется суть того непонимания, которое владеет Левой при чтении записей деда. Михайлова не случайно акцентирует в феноменологии неозначенного словом смысла онтологически-гносеологические концепты, подчеркивая, что «молчание – онтологически предшествующее формообразованию состояние познающего духа, возможность рождения формы и условие ее существования. Оно предстает уже не как нулевая степень языка, но как независимый модус отношений человека со смыслом, который позволяет воспринять мир конкретно и целостно, причем именно эта интегральная картина мира и создает возможность множества его различных интерпретаций в естественных и культурных языках»[606].

Так «интерпретирующее сознание» автора-читателя, подобно Богу, «пишет» книгу, что зовется миром, ибо текст рождает мир при каждом новом прочтении. Битов решает проблему «интерпретирующего сознания» автора как одну из форм интеллектуального мифа-игры. Ю. Лотман подчеркивал диалогическую природу художественного мышления: «Элементарный акт мышления есть перевод. Элементарный механизм перевода есть диалог»[607]. В романах Битова в процессе «перевода» смыслов через прочтение-интерпретацию инициируется смыслопорождающая функция Человека пишущего и в ходе диалога-«интерпретации» происходит нейтрализация оппозиции «Homo interpreter / Homo scribens».

Таким образом, герменевтический метод трансформируется в герменевтическую модель мира как основу художественной картины мира текста-произведения, автор которого одновременно становится Толкующим Скриптором и Понимающим Героем. Так Автор-Скриптор становится конгениален Автору-Интерпретатору, ибо понимание «…не есть просто восприятие информации. Цель его – проникнуть за систему знаковых символов, из которых складывается речь (и

---

[606] *Михайлова М.В*. Эстетика классического текста. СПб.: Алетейя, 2012. С. 122.
[607] *Лотман Ю.М*. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 193.

записанное слово), с тем, чтобы возможно более адекватно постичь скрытый в них смысл».[608]

4.3.2. Homo narrans и метафикциональные эксперименты в этнолитературе: «археология письма» или сложноорганизованный смысл метасознания Х. Исмайлова

В современном литературоведении исследования, связанные с русским литературным андеграундом XX в., представлены достаточно широко. Однако в этой системе практически не учитывается творчество писателей, которые относятся к инонациональным «межлитературным общностям», но и могут соотноситься с собственно русской андеграундной культурой в силу особой транслитературной и транслингвистической принадлежности к русской литературе (советской и постсоветской), и в результате транскультурации, маркированной полилингвальностью и полилитературностью (термин Д. Дюришина), создают такую «новую сферу» литературного текста, в котором прослеживается со-присутствие сразу нескольких сознаний-идентичностей авторского Я. Трансформационные процессы постсоветской эпохи породили целый ряд интегративных би-, поли- , транслингвальных модификаций, позиционирующих принцип прямого или опосредованного слияния/вхождения/растворения родного языка и трансдоминантной лингвокультуры. Наиболее глобальным среди них является би(поли)лингвизм, с выходом на коррелирующие, но не тождественные явления транслингвизма, полилитературности, мультикультурализма, связанные с эстетической задачей представить ту или иную национальную картину мира через вербально презентируемый образ (главный вопрос – в системе какого языка). Применительно к данному явлению С. Чупринин вводит понятие «этнолитература»[609] и акцентирует внимание на некой особой форме

---

[608] *Мень А*. Библиологический словарь: В 3 т. М., 2002. Т. 1. URL: http: slovary. Yandex.ru/dict/men/article (дата обращения: 12.02.2016).

[609] *Чупринин С.И*. Жизнь по понятиям: русская литература сегодня. М.: Время, 2007. 766 с. URL: https://readli.net/chitat-online/?b=140002&pg=165 (дата обращения: 11.10.2020).

полимодального опыта, трансформированного в модели «этнолитературного текста»: «У этого термина, явно образованного по аналогии с этникой, этнической музыкой, очень неплохие перспективы. Во-первых, его все чаще используют ученые как политкорректный синоним устаревшего понятия “литература малых (или малочисленных) народов”. Во-вторых, его употребляют, когда ищут характеристику для произведений, которые вобрали в себя жизненный опыт, полученный в среде интенсивного межъязыкового, межкультурного общения – например, в Восточной Украине, где спорят друг с другом и друг в друга проникают русский и украинский языки, русская и украинская ментальности. Или в Узбекистане, где возникло такое уникальное творческое образование, как “ферганская школа”, представленная, прежде всего, Шамшадом Абдуллаевым, Хамдамом Закировым, другими яркими русскоязычными поэтами»[610].

На наш взгляд, современный писатель Хамид Исмайлов вполне соотносится с подобной транслитературностью, открытой в силу метакультурного эстезиса – на русском языке в системе западноевропейского художественного сознания об узбекской традиции. Хамид Исмайлов может быть представлен как русский писатель (пишет на русском языке и активно печатается в российских журналах), узбекский писатель (пишет на узбекском и является фактом узбекского литературного процесса в системе векторов виртуального узбекского андеграунда и культурного зарубежья/эмиграции), пишет на английском, французском языках, несколько лет пребывал в статусе английского писателя-резидента. Художественное сознание Хамида Исмайлова предопределено социокультурным размыканием границ языковых и художественно-национальных картин мира, коды которых в полной мере представлены в его творчестве.

Рассматривая творчество писателя двойной литературной принадлежности Тимура Пулатова, исследователь Э.Ф. Шафранская подчеркивает, что «писатель, находясь в зоне двух, а то и трех языков (и метаязыков), способен создать в

---

[610] *Чупринин С.И.* Жизнь по понятиям: русская литература сегодня. М.: Время, 2007. 766 с. URL: https://readli.net/chitat-online/?b=140002&pg=165 (дата обращения: 11.10.2020).

художественной форме модель мира одного народа…»[611]. На наш взгляд, этот же принцип, вариативно развитый в гипертекстовые и метафикциональные стратегии, организует художественное метасознание Исмайлова, принадлежащего нескольким национальным литературным и «особым межлитературным» системам, в «целостного», «соборного» Homo faber, который, в понимании самого писателя, совпадает с самоощущением себя как Homo narrans[612] (storytelling human). Идентификация метасознания Исмайлова осуществима только в системе принципов метафикциональной текстовой репрезентации Homo narrans (storytelling human) в системе иноязыка и иноэстетики. Метапоэтика Исмайлова дефинируется как диссипативная (открытая) метафикциональная макросистема, идентифицируются уровни жанровой системы, мироподобной системы, миромоделирующие константы в качестве основы нарративной стратегии построения художественного постколониального эмигрантского неомифа об изгнанничестве – андеграундной форме литературного сознания. Человек рассказывающий обретает себя в системе любого национального миробытия, сохраняя свое генетическое национальное само- и миросознание, которые он способен средствами любого иноязыка и иноэстетики воссоздать в художественном тексте. В нем – как в человеке и как в писателе – воплотилась сама идея синтеза: наций, языков, культур, творческих методов и стилей. В писательском метатексте они проявлены через дискурс языка и «внутренний» культурный текст (большинство произведений построены на основе метафикциональной композиционной модели «текст в тексте»). Синтезирование Хамидом Исмайловым в своем творчестве традиций русского психологического романа (от Ф. Достоевского до В. Набокова), модернистской и постмодернистской эстетики, традиций экзистенциальной западноевропейской прозы (Ф. Кафка, А. Камю) и восточного сказово-притчевого повествования не могло не сказаться и на художественном методе и стиле его прозы: в ткань эпического повествования

---

[611] *Шафранская Э.Ф.* Мифопоэтика прозы Тимура Пулатова: национальные образы мира. М.: УРСС, 2005. С. 6.

[612] Научный статус термина атрибутирует немецкий этнолог Курт Ранке в 1967 году.

(рассказ, повесть, роман), с одной стороны, вплетены элементы лиризма, исповедальности, притчевых конструкций, с другой – элементы самоанализа и психологического философствования. Порой это провоцирует нарративное резонерство, которое становится способом погружения в особое «изломанное» состояние сознания своего героя, как правило alter-ego Homo narrans. Совмещение в метафикциональных условиях текста-самоповествования психологических принципов реалистического изображения, литературно-аналитического философствования и рефлексирующего самоэкзистирования привело к характерному для Исмайлова «размышляющего» стилю, выражающему «бытие-самого-себя» рассказывающего Автора-героя. Активно используемая тенденция неомифологизации текста позволяет писателю быть более свободным в выборе различных форм синтезирования реального и ирреального, а также в выборе различных взаимоотношений в структуре «автор-герой». Мифологизм сосуществует с особым метафикциональным психологизмом «я – через другое – я», что способствует национально-фольклорному характеру воссоздания «мифо-синкретических» структур изображения «мира как текста»: условное совмещение времен и пространств, двойничество, метапревращения, гипертекстуальность и т. д. Но главной константой творческого самосознания Исмайлова становится понятие «соборности» узбекского сознания, фиксируемого не только на уровне национального языка, но и в наднациональных символических формах (возможно, проявленных через другие-чужие языки), как основе его художественного метасознания.

Независимо от того, на каком языке и в категориях какой поэтики написано произведение, в нем обязательно будет проявлен некий культурный пракод узбекского сознания, фиксируемый на уровне языкового артефакта или образного архетипического знака. В этом плане практически все тексты на узбекском языке становятся манифестарными, метафикционально создающими символическую основу для любого «внутреннего» текста в иноязычных произведениях, структурированных по метафикциональному принципу. Так выстраивается особая авторская архитектоника метафикционального лабиринта: формально

организуемое средствами метафикциональной композиционной стратегии внешнее пространство «текста в тексте» становится формообразующим содержанием «текста о тексте в тексте». Подобная логика центрирует все (*вне зависимости от языка, жанра, литературной принадлежности*) тексты Исмайлова в систему единого метатекста, кодирующего национальное узбекское сознание в «некий инвариант единой судьбы»[613] в межлитературном пространстве, трансформированный в метафикциональный гипертекст по принципу полимодальности этнолитературы.

Генезис метафикциональных стратегий писателя восходит к восточной литературной традиции шашмаком[614] и концептуализируется как структурообразующий не только в рамках одного текста, но и всей лабиринтной архитектоники, стирающей грань между писателем и героями, между текстами и текстами, между реальностью и арреальностью. Возможно, что генезис метапрозы Исмайлова восходит, в первую очередь, к метафикциональным принципам поэтики полифонического романа А. Кадыри, и только потом соотносится с современными постмодернистскими установками на метафикциональный гипертекст. Метапроза Исмайлова ориентирована в мировоззренческом плане именно на джадидские стремления реконструировать национальную модель мира в новых жанровых фикциональных границах, не осуществить «переоценку ценностей», а восстановить утраченное и центрировать в метапрозе, и менее всего связана с постмодернистской апелляцией к деструкции и деоценке/переоценке, деориентации классических моделей. Марк Амусин объясняет современный интерес к метафикциональной прозе (синонимизируя с понятием «метапроза») особой культурной ситуацией: «…Резюмируя, скажем, что в новейшей российской

---

[613] *Шафранская Э.Ф.* Мифопоэтика прозы Тимура Пулатова: национальные образы мира. М.: УРСС, 2005. С. 5.

[614] Шашмаком (перс. شش مقام, узб. shashmaqom, тадж. шашмақом) – тип восточной вокально-инструментальной музыки, структурированной в системе шести основных ладов (бузрук, рост, наво, дугох, сегох, ирок), то есть «шести макамов». При переходе между макамами используется модуляция через побочные макамы, которых насчитывается более двадцати. Маком как универсальный многоуровневый музыкальный термин аналогичен макаму и является вершиной среднеазиатской классической суфийской музыки, наследие высоких традиций дворцового искусства средневекового Востока; основной жанр узбекско-таджикской профессиональной музыки устной традиции. Один маком – это песня из 25–30 газелей, которая по времени растягивается до полутора часов.

литературе ходы и приемы метапрозы используются преимущественно для сгущения той атмосферы зыбкости, двойственности, которая и является духовной средой обитания человека постмодерна. Границы между реальным и виртуальным размываются. Камень не прочнее слова, явь не надежнее бреда, воображаемое ничем не уступает сущему. <…> Что ж, такая, видно, нынче культурная ситуация»[615].

Метафикциональность организует в творчестве Исмайлова характерную нелинейность и процесс ветвления текста в другие тексты как особую форму выражения сознания человека, отъединенного в силу ряда внешних причин от национальной генетической традиции и в то же время постоянно реконструирующего его в своем творчестве. Национальная картина мира, реализованная средствами родного и иных-других языков и литературных систем, составляет основу писательской «философии языка». Так, одной из важнейших работ становятся «Очерки узбекского сознания». Философия языка постулируется во всех текстах Исмайлова, в том числе и на русском языке, и на английском языке. Но, пожалуй, наиболее открыто представлена в системе романа (на русском языке), написанного под псевдонимом Алтаэра Магди «С о б р а н и е у т о н ч е н н ы х и л и элитарный роман литературного сознания». Композиционно роман соответствует принципам шашмакома, посредством которого автор обозначает важнейший для него транскультурный код «стоянка за стоянкой, степень за степенью» – «Ташкент-Москва-Лондон. 1986–1996». В главе «Введение в жанр» alter-ego автора, герой протагонист (ключевой метафикциональный образ-сигнал Исмайлова) Алтаэр Магди постулирует жанр метаромана: писатель (Хамид Исмайлов) пишет о себе, номинативно обозначенном гетеронимом Алтаэр Магди, который, выступая в роли автора-героя, пишет о герое-писателе Хамиде Исмайлове. Метафикциональный герменевтический круг, обозначенный позициями «писатель Хамид Исмайлов – герой Алтаэр Магди – критик Хамид Исмайлов», замкнулся: «В 1987–1990-х годах во многих литературных газетах и журналах то и дело мелькали статьи Хамида Исмайлова. Имя вряд ли широко известное, хотя, скажем, за ряд статей это имя

[615] *Амусин М.* Метапроза, или Сеансы литературной магии // Знамя. 2016. № 3. С. 193–203.

упоминалось среди лауреатов «ЛГ» – 90. Как бы там ни было, я насчитал что-то около 20 статей, подписанных этим именем.

Но я не только пересчитывал эти статьи, я собрал их (почти все!), расположил хронологически и перечитал. И вдруг меня осенила идея: а что, если взять эти статьи, как продукт достаточно “типическоголитературногосознания” в довольно интересное – как бы мы его ни называли: перестройкой, неореабилитансом, новой оттепелью и т. д. – время и попытаться дорисовать это сознание как героя – в его противоречиях, исканиях, заблуждениях, откровениях – как того самого Хозяина, оставившего дом и двор, которые он построил и в которых жил»[616].

В заставке «ДВА СЛОВА о группе, которую я условно назвал “Собранием Утонченных”...» к личной «Странице Хамида Исмайлова и его круга на сайте Ферганской поэтической школы» писатель представляет Алтаэра Магди – участника группы довольно странно, обвиняя его в плагиате: «Алтаэр Магди – писатель, первоначально скандально прославившийся тем, что на основе моих статей 80–90 годов написал роман “литературного сознания”, который назывался Собранием Утонченных. В ответ я перевел на русский язык его второй роман – Железную Дорогу. <…> Я бы мог посчитать, что мы квиты, поскольку я использовал здесь его название для обозначения литературно-философской группы, однако авторское право на это выражение древнее обоих нас и принадлежит Алишеру Навои. Последний роман Алтаэра Магди – Хай-ибн-Якзан (“Живой, сын Бодрствующего”) я уже перевел с французского на узбекский»[617].

Интересно, что только что вышедший на английском языке роман Исмайлова под названием «О Странниках и Пчелах» имеет подзаголовок «Повесть о Хайе ибн Якзане» – это тот же роман, что писал Алтаэр Магди и «переводил» Хамид Исмайлов. Так, в новый текст вводится национальный метакод «собрания утонченных» как пространства метасознания писателя и одноименного метафикционального романа «литературного сознания», который, в соответствии с законами жанра, становится текстом Хамида Исмайлова о тексте Алтаэра Магди в

[616] ДВА СЛОВА о группе, которую я условно назвал «Собранием Утончённых»... // Собрание утончённых. URL: http://library.ferghana.ru/uz/ (дата обращения: 16.11.2019).
[617] Там же.

метатексте Алишера Навои. Метафикциональная стратегия позволяет Исмайлову замкнуть в авторский герменевтический круг три писательских кода Homo-interpreter Исмайлов – Homo scribens Магди/Исмайлов – Homo faber Навои. Поскольку в замкнутом круге точки начала и конца совпадают, то толкующее сознание Исмайлова совпадает с философствующим сознанием Навои, являющимся национальным культурным прасознанием узбекского народа, интерпретация специфики которого предоставлена Алтаэром Магди на основе той самой последней-первой статьи Хамида Исмайлова «О чем не сказал Ходжа Насреддин?» и обозначена как Логос «узбекского Космоса». Эта особенность диктует и стилевую вариативность романа, обусловленную метафикциональностью произведения, построенного на переплетении нескольких фикциональных дискурсов. Каждый из дискурсов не только дает свою оригинальную трактовку метасознания узбекского Логоса как системы координат языка, но и представляет свое понимание психологического, душевного состояния «коллективного узбека» как alter-ego Хамида Исмайлова-Алтаэра Магди, обозначенного в конце Собрания 1 под ссылкой «От литературного героя»: «Собственно, я и есть тот самый Хамид Исмайлов, автор статей и владелец того самого “литературного сознания”, о котором этот роман. Надо сказать, что Алтаэр Магди сыграл со мной в некотором роде довольно каверзную шутку. <…> Нет, не тому, что было написано мной и использовано как литературный материал А. Магди, а тому, как он поразительно логично выстроил психолого-социологическую концепцию моего развития в эти годы. Я никогда не задумывался о некоей сверхлогике творимого собой, а просто писал эти статьи, что называется, на случай: там журнал даст командировку, там деньги изведутся, там нахлынет вдохновение. А. Магди же нашел и провел в них логику развития типичного интеллигентского маргинально-национального сознания»[618].

Гетероним Магди – важнейший в системе «коллективного» alter-ego писателя, поскольку соотносится с мессианской концепцией, генезис которой восходит к

[618] ДВА СЛОВА о группе, которую я условно назвал «Собранием Утончённых»... // Собрание утончённых. URL: http://library.ferghana.ru/uz/ (дата обращения: 16.11.2019).

русской литературной мессианской традиции. Метафикциональность Исмайлова «обыгрывается» не только в композиционной архитектонике, но и выстраивает особый контекстуально-герменевтический гипертекст. Так, например, концептуальная для писателя мессианская проблематика «вписана» в систему сразу нескольких культурно-философских и межлитературных традиций. По сути дела и страничка Хамида Исмайлова «со-товарищи» в дигитальном пространстве виртуального сайта «Фергана», и авторский со-коллектив гетеронимов «Собрания утонченных», и роман «литературного сознания» «Собрание утонченных…», и практически все тексты Исмайлова, построенные по принципам метапрозы или содержащие отдельные метафикциональные сигналы, вот об этом «типичном интеллигентском маргинально-национальном сознании», которое определило экзистенциологему Я писателя, выпавшую из «Книги отсутстви» (сборник визуальной поэзии Исмайлова) и так трагично рефлексирующую в полилитературном пространстве культуры-сознания. Сознании, которое стало следствием и знаком распада «советской межлитературной общности» и системы ее породившей, определило характер культуры и ее героя писателя-эмигранта вне- и внутри своей и не-своей страны постколониальной эпохи, в которой «русский писатель» (бывший им вне зависимости лингвопризнаков долгие 70 лет) вдруг стал чужим, пусть даже и пишущим на русском, и еще зн*а*ком много чего…

Важно, что распавшееся по alter-«личностям» «Собрания утонченных» национально-маргинальное метасознание Исмайлова определило его главный метафикциональный статус – Магистр игры. Созданное им «игровое» пространство, рождающее «мир как текст», множится еще и внутри каждого отдельного текста в силу логики метафикциональной архитектоники, не имеет не только границ, поскольку вбирает в себя культуру эпох-эпохи, дома-домов, языка-языков, но и затягивает в эту «интеллектуальную игру» Читателя-игрока. Одним из доказательств тому является обзор сетевой литературы Сергея Костырко в журнале «Новый мир» (2000. №11), в котором, «попав» в логику игры «в прятки» Хамида Исмайлова, автор так и не «угадал» Автора: «Автором его на титульной странице значится Алтаэр Магди. Имя мне незнакомое. На первых же страницах романа появляется имя еще

одного его автора – поэта, эссеиста и прозаика Хамида Исмайлова (это имя реально существующего литератора), тексты которого легли в основу романа Алтаэра Магди. А чуть позже возникает в тексте и фигура третьего автора – русско-узбекского философа с “философским” именем – Сократа Шаркиева, чья книга “Очерки узбекского сознания”, написанная в соавторстве с Исмайловым, “утоплена” в содержании романа Магди.

Сведений об авторе (авторах) романа на сайте я не нашел. <…> Ничего не проясняют и справки об авторах, подвешенные тут же: для знакомства с Сократом Шаркиевым нужно открыть его с Исмайловым “совместную книжицу” “Очерки узбекского сознания”; Алтаэр Магди представлен как писатель, скандально прославившийся как раз вот этим романом “литературного сознания”, а также среди всего прочего как автор романа “Хай-ибн-Якзан” (“Живой, сын Бодрствующего”), который Исмайлов уже перевел с французского на узбекский. И так далее. Ну что ж, если автор захотел укрыться в трех именах – его право. Это отнюдь не мешает тексту романа выступать от имени вполне реальной творческой личности и литературной судьбы»[619].

Все гетеронимы сгенерированы Исмайловым в некий субъектный метакод человека-рассказчика, по определению самого писателя – Homo narrans, выстраивающий некую единую «судьбу как текст», в призме которой преломляется судьба Хамида Исмайлова через тексты авторов-двойников. Это своего рода «развенчивающие двойники», принадлежащие, в соответствии с теорией М. Бахтина, «карнавализованной литературе», представляющей «мир наизнанку». Основная задача – это выявление единства Творца «судьбы как текста». Основное отличие авторов-гетеронимов от Homo narrans заключено в том, что их «текст как судьба» есть следствие несовпадения с Творцом. Они есть условие раскрытия Творца через творения в этом мире. Homo narrans Хамида Исмайлова сгенерирован на синтезе суфийской духовной практики и классической каббалистической

---

[619] *Костырко С.* Сетевая литература. О романе Алтаэра Магди «Собрание утонченных» и о «статусе кроны» русской литературы. О «виртуальной Фергане». Об Интернете как книгоиздателе // Новый мир. 2000. № 11. URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2000_11/Content/Publication6_4464/Default.aspx (дата обращения: 06.12. 2019).

теософии – раскрытие Творца возможно только через его текст, который есть его мир и предопределенность. Возможно, что генезис метапрозы Исмайлова восходит не только к суфийскому учению о предопределенности для Творца пути духовного совершенства как обретения божественного откровения, но и к каббалистической истории, по которой Моше де Леон написал Книгу Зоар, а выдал ее за творение Шимона бар Йохая. Чем не гетероним, чем не метафикциональность. Кроме того, известно, что еврейский мыслитель и основатель пророческой каббалы Авраам Абулафия, создавая практику медитации «хохмат га-церуф», вносит в каббалу элементы суфизма и позиционирует идею о том, что Божественный язык (иврит) составляет сущность действительности. Возможно, все представленные в «собрании утонченных» alter-ego Хамида Исмайлова и образуют инвариант суфийских братств (тарикат) как высшей формы суфийской философской практики. Именно с братствами связан расцвет философского суфизма XIII–XIV вв. с акцентацией на концепции «совершенного человека», «единства Бытия», «эманации»… Homo Narrans – это своего рода мессия, роль которого как духовного провидца неоспорима в суфизме и в каббале. Мессианская семантика прозрачна во многих гетеронимах Хамида Исмайлова.

Нарративная семантика «мессианских» художественных текстов писателя референциально выводит в философский контекст религиозных систем, соотносимых с идеей прихода Мессии в человеческий мир[620]. Принято считать, что это авраамический религиозный код, наиболее системно и концептуально проявленный в иудаизме, христианстве и исламе. Однако, на наш взгляд, с подобными идеями связаны и другие религиозные культы. В частности, в зороастрийских системах (собственно зороастризм, манихейство, маздакизм и т.д.), генетически связанных с ведической религией древних ариев, мессианская составляющая ономастикона концептуальна. Основанный зороастризмом культ

[620] Мы уже рассматривали во второй главе вариативность мессианской семантики в русской литературе начала XX века. Достаточно вспомнить Вл. Соловьева с его «Чтениями о богочеловечестве», трилогию Д. Мережковского «Христос и Антихрист», антиутопические настроения Л. Андреева, чтобы говорить о ярко выраженной утопической религиозности в художественной семантизации мессианства в контексте эсхатологических антиутопических настроений в предреволюционной действительности.

поклонения Ахура Мазде, Владыке Мудрости предопределил суфийское религиозное признание мессианской роли духовного Провидца с выраженным творческим началом. В этом плане ислам, генетически соотносимый с древнееврейскими взглядами, занимает особое положение. Актуализация мессианской проблематики в русской литературе в ситуации катарсического нового «антропологического поворота» конца XX в. связана с распадом СССР, детерминировавшим и распад единого литературного метаобразования *«советская межлитературная общность»*.

Социальная феноменология мессианизма в конце XX в., так же, как и в его начале, предопределяла появление новой историософской формы «дегуманизации культуры» (Х. Ортега-и-Гассет), которая находила благоприятную почву среди народов, этноконфессиональных групп, подвергшихся гонениям и преследованиям в ситуации тоталитарной системы нового социального миропорядка, фиксируемого в колониальном и постколониальном дискурсах русской литературы. Но этот художественный «эстетический взрыв» мессианской символики традиционно детерминирован еще проповедью мессианства в иудаизме периода разрушения еврейского государства, когда евреи находились в плену в Египте и Вавилоне. Интересно, что идеи мессианизма в исламе наиболее активно сегодня развиваются шиитами, и связано это не с их культурными провиденциальными концепциями, а с их социально-политическими гонениями. Мессианские ожидания появления Махди в шиитском учении, помимо общего для мусульман ожидания пришествия пророка Исы, связывались с надеждами об установлении на земле царства справедливости. Именно в этой позиции шииты реципируют модели арабо-исламской философии, связанной с образом Мессии. Об этих же утопических идеях говорили и «чистые братья», и аль-Фараби в трактатах о Добродетельном Граде. Но исторически именно в суфизме находит наиболее системное зороастрийское ожидание прихода духовного Мессии, несущего нравственное и духовное возрождение Человека и мира.

Семиотика художественных мессианских конструкций в творчестве Хамида Исмайлова связана в первую очередь с религиозным контекстом – авраамическим

и суфийским. В большей степени, ключевые мессианские миромоделирующие метаметафоры соотносятся с древнееврейскими представлениями – о мессии как «коллективной личности» (в отличие, например, от конципирования русскими символистами идеи мессии как человеческой Личности).

Хамид Исмайлов, выстраивая отдельно метафикциональную стратегию первичного внешнего текста романа-фантазии «литературного сознания» как самодостаточного, не изменяя авторской логике метафикционального лабиринта, встраивает его как вторичный внутренний текст в архитектонику метаметапрозы всего своего творчества. Роман на русском языке «Железная дорога», о котором Хамид Исмайлов говорит как о переводе текста Алтаэра Магди, становится стратегическим этапом «макома» в «макоме» следующего текста. Следует отметить нелинейную в хронологическом аспекте стратегию в создании метаметапрозаической архитектоники. «Принцип матрешки» становится концептуальной игровой метафикциональной стратегией создания целостности романного пространства, состоящего из внешнего текста и ряда «внутренних текстов», реализующих интерференцию личностного сознания (*existence* Хамида Исмайлова; в некоторых переводах Хамид Исмаилов, Hamid Ismoilov/Ҳамид Исмоилов/Абдулҳамид Исмоил) и художественного литературного метасознания (объединяющего псевдо-авторские коды Алтаэра Магди, Сократа Шаркиева, Мира Калигулаева, Ноумэна Смайлза, Белги…).

Дискурсивная гибридность становится вторым важнейшим метафикциональным способом поддержания модели «большой игры», которая реализована как на содержательном уровне, так и на формальном. По мнению К. Корчагина, в этом заключено особое положение Хамида Исмайлова в литературе: «Все эти лица – гетеронимы Хамида Исмайлова: какие-то из них почти совпадают с ним самим (как Алтаэр Магди), другие, напротив, почти отделились от него, так что в разных внешних источниках они фигурируют как самостоятельные авторы (прежде всего Белги, переводы которого на русский можно встретить без всякого упоминания Исмайлова). <…> Судьбы гетеронимов Исмайлова сложно переплетаются друг с другом: Магди пишет роман об

Исмайлове (“Собрание утонченных”), а Кулигулаев – о Белги (“Дорога к смерти больше, чем смерть”), который якобы закончил свою жизнь бойцом-талибом, и т. п.»[621].

Один из семантических кодов этого гетеронима, на наш взгляд, связан с процессом стилизации, обозначенного писателем как «археология письма». В московском издательстве «Евразия» в 2006 г. опубликована книга Хамида Исмайлова «Спичрайтер или Книга семи стоянок». Метафикциональную основу составляет принцип радикального удвоения «зеркальных авторов» в системе «бесконечных» текстов одного автора-героя, организующего некий семинар-конференцию и пишущего для всех выступающих тексты докладов и затем слушающего их: «В предисловии к книге литературовед Глеб Алтаевич пишет: Вот что написал недавно мне по электронной почте Хамид Исмайлов, когда узнал, что я собираюсь написать предисловие к этой книге. Театр одного спичрайтера. <…> И теперь я должен был стилизовать Уйгуна под Уйгуна, Яшена под Яшена. Но верх моих стилистических изысков пришелся на самого “тостуемого”, дореволюционные рукописи которого держались под семью печатями в самых страшных архивах ЦК, а то, что было пущено в оборот, существовало опять же революционно по-русски. Вот это была “археология письма”, вот это была реставрация, вот это была мистификация»[622].

Метафикциональная мистификация «множащегося» автора усиливает свойственный Хамиду Исмайлову эффект саморефлексирующего самоповествования, поддержанного «гетерогенностью» Собрания утонченных, состоящего почти из одного реального автора-героя, но множества семантизированных ономастикой «внутреннего текста» сознаний – антропоцентрическая философия восточного Сократа (Сократ Шаркиев), религиозное исламское сознание последнего преемника пророка Мухаммеда,

---

[621] *Корчагин К.* «Когда мы заменим свой мир…»: ферганская поэтическая школа в поисках постколониального субъекта // Новое литературное обозрение. 2017. № 2. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2017/2/kogda-my-zamenim-svoj-mir-ferganskaya-poeticheskaya-shkola-v-poiskah-postkolonialnogo-subekta.html (дата обращения: 06.11.2019).

[622] В московском издательстве выходит книга Хамида Исмайлова // Фергана. Информационное агентство. URL: https://www.fergananews.com/articles/4198 (дата обращения: 06.11.2019).

мессии (масих) Имама Махди, который появится перед концом света (Алтаэр Магди) и т. д. В предисловии к книге литературовед Глеб Алтаевич пишет: «Даже из того, что я прочел лишь по-русски и отобрал для этой книги, я вынес мерцающее ощущение сродни тому, когда рисуешь свою руку, рисующую руку, рисующую руку, уходящую в дурную бесконечность… То есть эти романы, повести, эссе – написаны о пишущих»[623].

«Мерцающее сознание» писателя Хамида Исмайлова и есть та самая причина обращения к метапрозе, следствием которой является писательская «галерея» alter-ego автора, уходящая в «дурную бесконечность» великолепных внешних и внутренних текстов. Некоторая метафизичность авторского «мерцающего сознания» объясняется попыткой преодолеть внутренний разрыв, когда автор внешнего текста оказывается автором внутреннего текста, ветвящегося в иные вложенные внутренние тексты, но все того же автора – Хамида Исмайлова.

Логика герменевтического круга Хамида Исмайлова построена на принципе саморефлексии – объектом метафикциональной рефлексии становится метафикциональный текст, образующий бесконечный лабиринт саморефлексий автора по поводу своей метапрозы. Эта замыкающаяся на себе кольцевая композиция и есть, на наш взгляд, авторский способ реализации метафикциональности в тексте. Исследователи Е.В. Полховская и Е.Н. Мазина считают, что «вызывает сомнения вопрос об осознанном выборе повествовательной стратегии автором, поскольку процесс творчества далеко не так однозначен»[624]. В ситуации с метапрозой Хамида Исмайлова выбор стратегии осознанно или неосознанно связан, на наш взгляд, с неким внутренним стремлением не столько выявить отношения литературного текста с реальностью через нарративную стратегию размывания фикциональных границ, сколько с поисками целостности в распавшемся мире-доме-Саде, в котором только и

---

[623] В московском издательстве выходит книга Хамида Исмайлова // Фергана. Информационное агентство. URL: https://www.fergananews.com/articles/4198 (дата обращения: 06.11.2019).

[624] *Полховская Е.В., Мазина Е.Н.* Способы реализации категории метафикциональности в драматическом тексте // Ученые записки Крымского федер. ун-та им. В.И. Вернадского. Филологические науки. 2016. № 2. Т. 2(68). Ч. 2. С. 130.

обретается изгнанником «свобода и связанная с нею ответственность упорядочить созданный автором мир, “вчитать” в него смысл и ценность»[625]. Для этого автору необходимо быть и героем, и читателем, и писателем, и критиком одновременно. Множественность Я писателя объясняется тем, что ни одна из его литературных масок не исчерпывает глобального конфликта между Я и миром, спровоцированного не только личностными, но в большей степени социокультурными факторами: «…Предпосылки этого перманентного изобретения субъекта стоит искать в разрыве, структурирующем постколониальную субъективность: как представители ферганской школы подчеркивают параллельное существование двух реальностей, так Исмайлов изобретает все новые субъективности, словно бы стремясь компенсировать невозможность достичь оставшейся в прошлом целостности»[626].

Природа ее много сложнее и глубже, и выражает она специфику метасознания Хамида Исмайлова, целостность которого и складывается из внутренних кодов и текстов, позиционируемых разными alter-ego писателя, метафикционально организующего авторский континуум «традиция-сознание-действительность». Проблема перевернутого отражения и множащегося сознания была одной из концептуальных в русском модернистском сознании. А. Белый даже хотел назвать свой роман «Петербург» «Мозговая игра», подчеркивая тем самым и специфику текстового пространства, и его содержательность. Мозговая игра сознания «в себе, из себя и для себя» стала и основой эстетической системы В. Набокова: «Ведь меня нет, – есть только тысячи зеркал, которые меня отражают. С каждым новым знакомством растет население призраков, похожих на меня. Они где-то живут, где-то множатся. Меня же нет…»[627]. А. Битов создает модель множащегося мира (глава «Версии и варианты», роман-музей «Пушкинский дом»), развернутого в сознании «множащегося героя». Хамид Исмайлов идет глубже в преодолении личного и творческого кризиса – он персонифицирует фантомы

---

[625] *Колобова К.С.* Метафикциональная игра в произведении Г. Грасса «Мое столетие» // Litera. 2017. № 4. URL: http://e-notabene.ru/fil/article_24595.html (дата обращения: 10.11.2019).
[626] Там же.
[627] *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 2. С. 344.

сознания своего героя, оживляет их и дает им самостоятельность. Кроме того, они начинают тоже множиться и порождать новые зеркальные призраки: «И преодоление этого кризиса, наверное, и есть творчество. У меня очень много брошенных произведений, потому что в какой-то момент я начинаю чувствовать, что повторяюсь. Что такой тон был взят мною в другом произведении. У меня есть роман “Мбобо”. Он был опубликован в журнале “Дружба народов” как один из лучших постмодернистских романов XXI века. Это рассказ об африканском мальчике, своего рода Пушкине, который появился в 90-е годы прошлого столетия. Что случилось бы, появись Пушкин с его абиссинскими кровями в Москве в момент развала СССР? Это трагический рассказ об этом ребенке. Написав 40 страниц, я вдруг почувствовал, что повторяю одну из предыдущих своих историй. Тогда я перестал его писать. Прошел год, и я нашел ключ к этому произведению. Через этого мальчика я понял, что в произведении на самом деле идет речь о любви к Москве. Я восемь лет прожил там, и она стала для меня родным городом, поэтому где-то я должен был выписать свою горькую любовь к ней. Горькую потому, что мне было там трудно, жестко, но, тем не менее, я жил. В итоге я написал совершенно новую вещь»[628].

Свойственное Хамиду Исмайлову мышление антимирами стало попыткой обретения гармонии в окружающем человека хаосе жизни (со знаком анти-), способом в мире подмен понятий «свой»/«чужой» найти то общечеловеческое, вечное, что и есть культура как антиформула внутреннего духовного разлада человека. Тема Homo narrans (поэта, писателя, художника) присутствует в его метапрозе в разных эстетических формулах проявленности – Homo scribens (человек пишущий), Homo faber (человек творящий), Homo interpreter (человек толкующий). В катарсическом для писателя романе «Железная дорога» и других книгах все ипостаси Homo narrans совпадают в экзистенциальной формуле «*где я, там и центр мира*», в которой отражена «очень узбекская», да и любая не-

[628] *Исмайлов Х.* Мбобо // ЛитМир. Электронная Библиотека. URL: https://www.litmir.me/br/?b=572458&p=1 (дата обращения: 09.11.2019).

маргинально национальная ментальность (*вспомните глобус на ташкентской центральной площади с одной страной на нем* – примечание Х.И.).

Русский язык и Россия, в частности Москва, как некий центрированный локус-дух российской пространственной и языковой идентичности одновременно, играют важнейшую роль в системе метакодов Хамида Исмайлова, пишущего, думающего, переводящего сразу на нескольких языках. И для писателя это, в первую очередь, «охота» за разными способами сказительства как способа познания и изображения особого «андеграундного» сознания. Один из знаковых романов-андеграундов писателя «Мбобо» начинается так: «*Я – нагулянный сын Москвы. Мать моя – уроженка какого-то сибирского городка, то* ли Абакана, то ли Тайшета, носившая в паспорте это странное имя – Москва (хотя все звали ее за глаза Марой, Марусей), понесла меня от одного из дружественных спортсменов-африканцев в год московской Олимпиады, а может быть и раньше, на стадии подготовки к ней. <…> Мать моя умерла, когда мне было восемь, я сам – четыре года спустя. Вот и вся моя московская жисть. А все остальное – одни тленные, позднего цветения воспоминания…»[629].

Первая глава романа обозначена как «Хиазм», что означает «(от греч. chiasmos – крестообразный) – вид параллелизма, своеобразное построение предложения, когда в первой его половине слова расположены в одной последовательности, а во второй – в обратной»[630].

Включаясь в процесс семантической игры, предложенной автором сильной смысловой позицией заголовка (первая литера, то есть буква), получаем в процессе трансформаций-перевертышей «семантически осложненный хиазм»[631] имени главного героя Мбобо – Бобом, что в переводе с узбекского есть «мой отец/дед/прадед», которого в реальности у «нагулянного сына Москвы» нет. Используя хиастическую игровую стратегию применительно к узбекской

---

[629] *Исмайлов Х.* Мбобо // ЛитМир. Электронная Библиотека. URL: https://www.litmir.me/br/?b=572458&p=1 (дата обращения: 09.11.2019).
[630] *Русова Н.Ю.* От аллегории до ямба: терминологический словарь-тезаурус по литературоведению. М.: Флинта: Наука, 2004. URL: https://rus-literaturologiya.slovaronline.com/ (дата обращения: 06.10.2019).
[631] *Береговская Э.М.* Очерки по экспрессивному синтаксису. М.: РОХОС, 2004.

ономастической традиции, имя «Мбобо» можно разбить на две части – М-бобо, что будут означать «дед М». Префикс «бобо» в именах собственных может таить и пожелание «чтоб был похож на деда» (глубже – предков, Праотца), «чтоб был такой же, как и они, чтоб не опозорил их доброго имени». Интересно, что тогда можно рассматривать имя героя в значении «быть похожим на М». Учитывая, что отец точно не известен, то это означает на мать – «Москва (хотя все звали ее за глаза Марой, Марусей)». Важность значения буквы имени подчеркнута композицией романа, в котором главы обозначены как «Литеры», то есть устаревшее название буквы, которая может быть и частью адреса для идентификации здания-дома. Этимология очевидна – мальчик такой же многоликий и разный как она… Москва – его род, его дом, его сознание. Глубинное сознание, метафизическое, поскольку выражено запредельной реальностью андеграунда городского хронотопа, сознание русского андеграунда XX века, пытающегося укорениться в противостоянии с властью, в попытке создания иной неофициозной культуры, продолжающей модель «уединенного сознания» постсимволизма (В. Тюпа). Этот культурный андеграунд и есть главный центральный «внутренний» текст метафикции Хамида Исмайлова. Мбобо – некий симулякр, пракод которого в его отсутствии. Это образ человека без корней, без глубинной национальной памяти. Как тут не вспомнить лирического героя поэтической «Книги Отсутстви» Хамида Исмайлова. По сути Мбобо – это метафикциональный гетероним автора. Отсутствие Я подкреплено отсутствием мира-пространства, замещенного в романе образом городского метро: «И не потому, что, когда тебе исполнилось пять лет, протрезвевшая мать за неимением денег подарила тебе разноцветную схему метро и сказала: “Это твой портрет, мое топырчатое солнышко, Мбобо!” <…> Позже мой первый отчим, которого мама велела называть не дядь-Глебом, а уже “папой”, подарил мне книгу с рисунками сказочного подземного города под названием “метро”, а потом и букварь с похожими картинками. <…> В те же три или четыре года мне приснился подземный город, полный разноцветных огней. Причем именно в силу своей подземности или подпольности он был расцвечен куда ярче, чем все то, что я видел наяву, и почему-то именно этот город мне хотелось назвать самым близким мне

словом – “Москва”. Лампочки светили в нем как звезды, гранит и мрамор сверкали благородной полировкой, и в нем была та особая нездешность, когда даже темнота становится теплой и жилой»[632].

В отличие от сокращенной журнальной публикации романа «Мбобо»[633] («Дружба народов». 2009. №6), в которой главы обозначены просто как Литеры без названия (за исключением первой – Хиазм), в полном варианте каждая глава-Литера имеет дополнительную номинацию: Литера первая «Хиазм»; Литера вторая «Арка»; Литера третья «Модель»; Литера четвертая «Истерия»; Литера пятая «Долготы»; Литера шестая «Истома»; Литера седьмая «Скитание»; Литера восьмая «М»; Литера девятая «Ассонанс»; Литера десятая «Йота»; Литера одиннадцатая «Лета»; Литера двенадцатая «Омут»; Литера тринадцатая «Веч…».

На первый взгляд, заглавные номинации Хамида Исмайлова соотносятся с определенной традицией «алфавитной» заглавной ономастики. Так, главы в романе-антиутопии Т. Толстой «Кысь» дефинированы буквами старославянского алфавита, обуславливающего образно-лингвистическую специфику построения «мироподобной» архитектоники романа, отражающей ценностно-национальные координаты русского бытия. В повести-притче «Глиняные буквы, плывущие яблоки» С. Афлатуни буквы-образы обеспечивают «мироприемлющее начало» национального мироздания, которое определяется «уважительно-бережным отношением к живым человеческим душам, к тем феноменам национального бытия, которые обладают неоспоримой ценностью…»[634]. Таким феноменом становится позиционирование особого «глиняного» мироустройства узбекского национального Дома-бытия. Глиняные дома, окруженные высокими глиняными дувалами[635], образующими узкие и кривые улочки глиняного города создавали сакральный потаенный мир узбекского народа, а теперь стали символами

---

[632] *Исмайлов Х.* Мбобо // ЛитМир. Электронная Библиотека. URL: https://www.litmir.me/br/?b=572458&p=1 (дата обращения: 09.11.2019).
[633] *Исмайлов Х.* Мбобо: Роман // Дружба народов. 2009. № 6. С. 6–64.
[634] *Хализев В.Е.* Ценностные ориентации русской классики. М.: Гнозис, 2005. С.7.
[635] Дувал –забор или стена из глины (глинобитный), распространённый в Средней Азии, служащий для отделения внутреннего двора дома от улицы. Дувал строился вокруг домиков и дворов, распространён в кишлаках (деревни) и в частной застройке городов, именуемых сегодня как «старый город».

искорененности, отчужденности «людей листопада». Глиняные буквы мусульманского алфавита, кодирующие древнюю национальную семантику в ономастиконе, становятся образом изломанного современной историей национального миробытия, по определению Э.Ф. Шафранской, «новой мифологией повседневности “глобальной деревни”»[636].

Буквы-образы в текстах Т. Толстой и С. Афлатуни есть способ создания художественного мифомироподобия как «некоего аналога упорядоченного, целостного бытия» (В. Хализев). Есть и иная мифостратегия «буквенной» архитектоники текста – моделирование распавшегося «тайного», «подпольного», «андеграундного» бытия.

В повести Сигизмунда Кржижановского «Клуб убийц букв» герои-авторы, скрывающиеся за бессмысленными буквенными масками – Зез, Дяж, Тюд, Хиц, Шог, Фэв, Рар, организуют некое тайное сообщество, играющее культурными кодами и через их разрушение сотворяющее новые миры-смыслы. Авторы ненаписанных произведений и есть рассказчики-«убийцы замыслов». В основе антиутопии. Кржижановского буквы становятся способом структурирования эсхатологических антиценностей этого мира, разрушающего ценностность личности, ее целостность, превращение человека в пресловутого «эксона»-овоща. В романе Хамида Исмайлова содержится ответ на вопрос: как избежать этого – уйти в андеграунд, где литера это не буква, а литература «собрания утонченных» как «создателей замыслов»: 1) в традициях Ф. Достоевского – исправить, восстановить «рефлексирующего» человека, возродить через букву-слово-литер(атур)у в нем Божий образ, найти его в новых условиях «треснувшего» бытия, распавшейся культуры; 2) в соответствии с суфизмом – найти тот духовный путь совершенствования, который определит новые ценности для «национал-маргинального интеллигента». Андеграунд Кржижановского начала XX века равен андеграунду Исмайлова конца XX века, пусть даже в разных условиях социально-политического, культурного, национального миростроительства. Оба писатели

---

[636] *Шафранская Э.Ф.* Современная русская проза: Мифопоэтическсий ракурс: Учеб. пособие. М.: ЛЕНАНД, 2014. С. 139.

совпали в метафоре – литература бессмертна, и та, которая ушла в подполье андеграунда, и та, которая стала убийцей замыслов. Это приводит к переориентации «мироприемлющего начала» на художественное миростроительство или миромоделирование как стратегии художественного текстообразования. «Феномен национального бытия» и есть тот самый «Бессмертья, может быть, залог», который становится основанием для построения художественных наднациональных онтологических миросистем, главной ценностью которых становится аксиологическая заданность на “аксиому внутрицелостности”»[637].

В романе «Мбобо» каждая глава обозначена как «литера», но не определена ономастически, а только пронумерована. Писатель словно заново создает новый алфавит, буквы которого обозначены названиями станций метро, проговаривая которые, он сотворяет некий новый мир и нового человека – подпольный герой андеграундного мироздания, в котором литера-литература есть форма сознания, раскрывающаяся автором через семантику названий станции метро, представленных как некие бытийные социокультурные коды. «Вначале было слово, и слово было мир». Каждая отдельная глава, обозначенная литерами (часть из них словами, часть – буквами), имеет дополнительный подзаголовок и содержит в себе также внутренний текст с другими вложенными внутренними текстами, которые обозначены не только локальными текстами (дневниковые записи, рассказы, письма…), но и «семантикой» литеры, создающей состояние пространства андеграунда, в которое помещено сознание Мбобо – истерия, скитание, смерть. И тут важно заметить, что литера шестая «М», отрывающая все же «М» от «бобо», усиливает ощущение отчаянного сиротства, отчужденности, изгойничества. Глава о потере дома, которого никогда и не было: «В год своей смерти мама моя – Москва, так и не разобравшись сама в себе, жила попросту поочередно то у дяди Назара, то у дяди Глеба. Я при этом оставался все в той же школе на Левобережной, куда мы переехали с Гончарова, и когда мама уходила под разными предлогами к

[637] *Моисеев В.И.* Лекция 8. Онтология живой телесности. 2010. URL: http://docplayer.ru/45946500-3-holomereologicheskaya-simmetriya-zhivoy-telesnosti.html (дата обращения: 06.10.2019).

дяде Назару, в его все тот же дом под слом, в котором кроме него оставались одни лишь привидения, меня по договоренности забирали то соседка, то почтальонша из почты под нашим балконом, а то и пьяный, но смирившийся и оправославившийся дядя Глеб. Тем мартом к маме приехала ее младшая сестра с безыскусным именем Эмма (мама называла ее просто “Эм”), но я испугался ее имени, поскольку уже знал, что все имена, начинающиеся на “Э”-оборотную, несут в себе отзвук потусторонности: Эрлик, Эрешкигаль, Энке…»[638].

Интересно, что каждое имя в текстах писателя ономастически отсылает к контекстуальному «внутреннему тексту» с танатологическим значением «сироты-народа»: Георгий Чегодаев – к герою платоновского «Джан», пытающийся спасти сироту-народ от смерти; Эрлик – дьяволический демиург загробного мира монгольских народов и саяно-алтайских тюрок; Эрешкигаль – богиня смерти (в шумеро-аккадской мифологии); Роберт Энке – трагически погибший под поездом немецкий футболист, вратарь, которого передавали-продавали из клуба в клуб, который потерял свой национальный дом, и отчаяние «одиночества», страх потерять семью и работу привел его в психиатрическую клинику, а потом к смерти. Хиастическая попытка через логику риторических перевертышей вытащить смысл, пусть даже, наоборот, из андеграунда сознания, перевернутого сознания целого бездомного поколения дефинирует особое качество стиля «потока сознания». Следуя ономастической логике нашего хиазма «бобо М», совершенно очевидна его психоаналитическая составляющая, связанная с неким всеобщим «андеграундным сознанием», поддержанным особым резонерством героя и зафиксированным в значении культурного феномена метро: «Метро – это мое нутро: мои мысли, переживания, моя жизнь. Метро, по которому вы ездите, это мое нутро: мои каверны, мои жилы, мое кровообращение. Разрежете меня на анатомическом столе и найдете внутри меня разноцветную схему станций московского метрополитена, а не синие вены и красные артерии. <…> Глеб заставлял меня думать о русской литературе. В этом “заставлял” есть момент и побудительности, и страдательности,

[638] *Исмайлов Х.* Мбобо // ЛитМир. Электронная Библиотека. URL: https://www.litmir.me/br/?b=572458&p=1 (дата обращения: 09.11.2019).

иными словами, он не только провоцировал меня на это своими словами или беседами, но и своей непутевой жизнью. Я часто задумывался, почему именно Пушкина русская литература избрала своим солнцем, солнечным человеком. Я говорил уже об этом и раньше, повторю еще раз, да потому, что он был нормальным, как всякий нерусский. Нельзя быть русским и не быть с вывихом. В лучшем случае всю жизнь будет держаться такой, а под самый конец жизни возьмет и выбросит фортель, как Толстой... Вот и остается литература, как героическая попытка балансировки разбалансированной жизни, несбалансированной души»[639].

Роман Хамида Исмайлова реконструировал в судьбе Мбобо литературное сознание русского андеграунда второй половины XX в., но и внутреннее сознание узбекского литературного андеграунда, который начинался внутри страны, а заканчивается далеко за ее пределами и длится по сей день. Андеграундным стало не только творчество Хамида Исмайлова – *бобо М* современной культуры, – но и всей ферганской и ташкентской поэтических школ, и творчества целого ряда современных русских писателей – этнических узбеков и других «обескорененных» нерусских. Исторический феномен культурного «обескоренения», обозначенный историком В.Г. Хоросом применительно ситуации начала XX в., как «результат культурного “обескоренения” – выпадения из системы ценностей, существующих классовых, сословных или групповых структур, которые давали человеку не только фиксированный социальный статус, но и определенную культурную ориентацию»[640], повторился на новом витке и обозначил андеграундное состояние социокультурной эпохи конца XX века. Ученый отмечает, что «“обескоренение” оказывается негативным процессом, ибо не сопровождается укоренением в новых структурах (буржуазного общества), в новой (современной) системе ценностей. “Обескоренение” и приводит к тому “внутреннему босячеству”, о котором писал Мережковский»[641].

---

[639] *Исмайлов Х.* Мбобо // ЛитМир. Электронная Библиотека. URL: https://www.litmir.me/br/?b=572458&p=1 (дата обращения: 09.11.2019).
[640] *Хорос В.Г.* Процесс социально-культурного обескоренения в России // Хорос В.Г. Русская история в сравнительном освещении. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Horos/07.php (дата обращения: 16.10.2019).
[641] *Там же.*

Хамид Исмайлов, восстанавливая в своем «подпольном» национал-маргинальном человеке утраченное Я, добавляет новые смыслы, новые ценностно-культурные ориентиры. Образ Мбобо разрушил представление о мононациональной традиции русско-узбекского андеграунда XX в. и стал основой для создания в метапрозе Хамида Исмайлова метафикционального варианта «маргинально-интеллигентного подпольного героя», отлученного от своих культурных корней, от духовного опыта нации, который в 1920–1930-е и 1960–1980-е гг. ушел в сам- и тамиздат (ленинградские ЛИТО и МЕТРО, Клуб-81, московские концептуалисты, хиппи, ленинградские Товарищество Экспериментального Изобразительного Искусства, Митьки), а в 1990-х спустился в реальное московское/питерское метро, чтобы выразить его психоаналитическую суть (группы Ленинградского рок-клуба и Московской рок-лаборатории). Узбекский андеграунд второй половины XX в. создал целый проект так называемого «Восточного шелкового пути», в рамках которого выходили сборники «Фергана и поэзия», а андеграунд 90-х гг. эмигрировал из страны, локализовавшись в виртуальном пространстве (сайты «Ферганское сообщество», «Библиотека ферганской школы», «Крымский клуб», «Вавилон» и т.д.). Этакий феномен «андеграунда в эмиграции».

Хиастический образ перевернутого сознания подпольного «героя-маргинала» поддержан и рассказами «Старые русские»[642], «Каменный гость»[643], повестью «Вундеркинд Ержан»[644], книгой «ГЕОРГИЙ ЧЕГОДАЕВ: Вторая душа или Письмо в Лондон» и в ряде других произведений, в совокупности выводящих на понимание метафикциональной имагологии Хамида Исмайлова как особой стратегии складывания, восприятия и преобразования образов своей страны/чужих стран, колониальной/постколониальной эпох, национальной/мировой культуры и т. д. в Я-образ героя, который по принципу матрешки содержит в себе свои и чужие экзистенциальные и литературные пракоды сознания. Так и в рассказе «Ночь предопределения», эпиграфом к которому слова из 55 Суры Корана «Какую из

[642] Знамя. 2009. №3. С. 88–95.
[643] Новая Юность. 2016. №6. С. 28–44.
[644] Дружба Народов. 2011. №9. С.63–101.

щедрот вашего Владыки вы будете отрицать?», помимо текстовой «матрешки» появляется еще и сюжетная, организующая метафикциональный «внешний» рассказ писателя Х. с вложенными внутренними своими текстами и текстами героини «молодой женщины гиппиусовского вида» как «внутренний текст» «коллективного» текста о курортных романах, как особого литературного феномена западноевропейской и русской литератур. Однако коранически означенный «внутренний текст» сур вновь возвращает читателя в пратекст узбекского метасознания автора: «Начну-ка вот как: в последние дни священного месяца Рамазана писатель Х. был приглашен на поэтический фестиваль в канадскую франкоговорящую провинцию Квебек. Ехал он туда в двойственном расположении духа: с одной стороны, этот суетный фестиваль разбивал размеренное и замедленное течение его поста, но, с другой стороны, разом вылетало пять дней из последней, самой тягостной части уразы и он оказывался у самых последних дней, которые пролетают уже одним ожиданием. На фестивале ему не предстояло ничего грешного – обычно на этом мероприятии с двухгодичной регулярностью собирались уже безобидные старики да бесплотные старушки – обсуждать, почему умирает поэзия. <…> В первый день сразу же после ранней регистрации, когда кроме самих регистраторов по фойе Зала Поэзии одиноко и неприкаянно ходила единственная молодая женщина гиппиусовского вида – “наверное, поэтка-парижанка”, подумал Х., – он быстро получил все необходимые бумаги, удостоверился, что вечером он читает стихотворение на открытии фестиваля, и, не задерживаясь, ушел тут же в свой номер, где сел читать очередную часть Корана, слушая одновременно его восхитительный распев на CD в исполнении Шейха Абу Бакра аш-Шатери»[645].

В соотнесении с предметом исследований имагологии – *образное восприятие «чужого» представителями разных культур (стран, народов); предметом имагологии также являются: 1) устойчивые образы, объективированные в литературе (в литературоведении); 2) национальные образы и этнические*

[645] *Исмайлов Х.* Ночь предопределения // TextOnly.ru. № 26 (2’08). URL: http://textonly.ru/self/?issue=26 (дата обращения: 12.02.2020).

стереотипы, их влияние на общество (в этнологии), 3) стереотипы в том или ином языке (имагология лингвистическая); 4) представления участников культурного диалога друг о друге (в культурологии); 5) социальные функции представлений (в социологии)[646] – в метапрозе Исмайлова оппозиция свой-чужой выстраивается в системе устойчивых литературных образов (маргинал-интеллигент, сирота-народ); внутреннего содержания национальных мифообразов одиночества, отчуждения и смерти; андеграундного хронотопа, стиля «потока сознания», хиастическими приемами, поддерживающими «перевернутость» и взаимообратимость главного хиазма эпохи становления и крушения колониального и постколониального мира – чужой среди своих, чужой среди чужих.

Метафикциональность Исмайлова – своего рода форма интеллектуальной игры, как в романе Германа Гессе «Игра в бисер». Игра «большая» центрирует метатекст всего творчества, игры «маленькие» (условное понятие, то есть локализованные в единичном «внутреннем» тексте) определяют метапоэтику произведений гетеронимов писателя. Homo faber («человек творящий») в философской теории Ханны Арендт и Макса Шеллера соотносится с человеком, контролирующим внешний мир с помощью определенных инструментов. В современной антропологии Homo faber противопоставляется Homo ludens («человеку играющему»), то есть развлекающемуся. Но Йохан Хейзинга в работе «Homo ludens», Герман Гессе в романе «Игра в бисер» и Хулио Кортасар в романе «Игра в классики» заложили литературно-философские основы к пониманию Человека играющего как Творца. Хамид Исмайлов смыкает это понимание со своим – Человек играющий как рассказывающий. Сам писатель в этой истории выступает в роли Магистра метафикциональной игры, создающего новую игру-роман с литературным сознанием. Не случайно Хамид Исмайлов вводит к сборнику книги-объекта «POSTFAUSTUM / ПОСТФАУСТУМ» эпиграф из романа Г. Гессе «Игра в бисер», который многократно перечеркнут.

---

[646] Имагология. Понятия и категории // Вспомогательный проект портала Хронос. URL: http://ponjatija.ru/node/10342 (дата обращения: 04.11.2019).

Все субстанции «внутреннего человека» Исмайлова обладают равными сознаниями, пересекающимися в пойманном автором пространстве метафикционального текста, воплощающего мифологическую память мира о смысле и сути человеческой жизни. Э.Ф. Шафранская пишет: «Не только автор движет и развивает свой текст, но сам текст, материализуясь, движется по своим внутренним законам, питаясь энергетикой мирового дискурса. А всякое восприятие и толкование художественного текста – лишь один из возможных вариантов толкований и прочтений»[647].

Хамид Исмайлов – это Magister ludi, который организует особую нарративную «сознательную пространственность» как интеллектуальное игровое поле, метакоды которого позиционируют авторский «мир как текст». Метафикциональная игра (*в эстетическом плане составляющая основу интертекста метапрозы писателя*) обеспечивает литературе регенеративную функцию, которую выполняют «культурные коды», варьируемые посредством игры в новые литературные модели. Система интеллектуальных игр, по Г. Гессе, основана на логике познания: «Читатель, не знающий языка Игры, может представить себе такую запись несколько похожей на запись шахматной игры, только значение фигур и возможностей их взаимоотношений и взаимодействия тут во много раз больше, и каждой фигуре, каждой позиции, каждому ходу надо придать фактическое содержание, символически обозначенное именно этим ходом, этой конфигурацией, и так далее»[648].

Мы уже отмечали, что нечто подобно структурировал Битов в гипертекстовом пространстве романа-музея «Пушкинский дом», гетерогенно фиксируя свое авторское Я в героях-двойниках (своего рода гетеронимов писателя, вписанных в текст в качестве героев) Лев Одоевцев – дядя Диккенс – Модест Одоевцев, творящих свою-битовскую прозу, также построенную на основе игровой эстетики метафикциональности. Центрация 1 «текста» и 3 «текста» вокруг собственно романа-музея «Пушкинского дома» позволяет определить и

---

[647] *Шафранская Э.Ф.* Мифопоэтика прозы Тимура Пулатова: национальные образы мира. М.: УРСС, 2005. С. 6.
[648] *Гессе Г.* Избранное. М.: Радуга, 1984. С. 158.

субъектный смысловой фокус – главный герой Лев Одоевцев, который конгениален автору-литературоведу «Статей из романа» и автору-комментатору Андрею Битову. Роман начинается со смерти героя, открывая большую игру. Разграничение субъектных позиций в системе метафикционального «эстетического» тела осуществляется не на смысловом содержательном уровне (где процессы смыслообразования стирают грань между уровнями Автора-Героя-Интерпретатора), а на дискурсивно-стилевом, дифференцирующим научно-литературоведческий, художественный и комментирующий уровни.

Оказавшись в пространстве своеобразного полидиалогизированного творческого поля мировой литературы с ее экзистенциальными, модернистскими, абсурдистскими течениями, Хамид Исмайлов воплотил знаки «памяти культуры» XX в. в метафикциональном «эстетическом шифре» в форме диалогизированных перекличек, выполняя субъектную функцию медиатора-переводчика. Не случайно целый ряд его героев (часть из которых собственно авторские гетеронимы) являются «метафикциональными» переводчиками. Э.Ф. Шафранская определяет данный феномен как одну из характеристик постколониальной русской литературы: «Особо надо отметить специфику субъектной организации постколониального повествования, которое ведется от лица переводчика, в его символическом значении: когда повествователь, сформировавшийся в русской культуре и языке, становится транслятором иной этнической культуры и ментальности, существовавших на колониальных окраинах. Характерно, что именно в этом символическом значении – посредника – Людмила Улицкая называет своего персонажа, Даниэля Штайна, переводчиком, однако в более широком – глобальном контексте. Такие же смыслы присутствуют и в других текстах, например, в романах Аркана Карива “Переводчик” и “Однажды в Бишкеке”»[649].

Все это позволяет говорить о реализованности в метафикциональной стратегии Исмайлова модели зазеркального коридора (так определил структуру

[649] *Шафранская Э.* Постколониальная проблематика современной русской литературы // Respectus philologicus. 2015. № 28(33). С. 12.

романа В. Набокова «Дар» Ж. Нива), выстраивающего все романные уровни по принципу отражения в отражении: автор – текст – герой – читатель; бытие – миф – культура – текст или человек – мир – текст и т.д. Так художественное расширение границ сознания выводит писателя в область чистого пространства и саморефлексирующего текста рефлексирующего автора-героя, карнавальное мироощущение которого есть выражение андеграундного сознания, характерного для любой эпохи «культа личности», когда власть есть форма бесовщины.

Таким образом, метасознание «маргинально-национального интеллигента», зафиксированное в его полилингвальной транслитературной метапрозе, есть отражение колониального и постколониального метасознания эпохи начала XX – начала XXI в., – «колониального» метасознания русской литературы, объединившей в особую межлитературную общность национальные советские литературы, дву- и полидомных писателей, которые и сегодня, после распада целостности, продолжают оставаться для нас русскими писателями. Метапроза Хамида Исмайлова – это доказательство абсурдности той ситуации, которая, по мнению критики, может быть обозначена в рамках «…уникального культурного явления – обретения русской литературой некоего нового качества. Можно сказать – нового статуса. Я бы назвал его “статусом кроны” – единой кроны, образованной множеством деревьев, каждое из которых имеет свой ствол, свои корни. <…> Есть и другая составляющая этой проблемы, не менее, а может, и более значимая: русские писатели Средней Азии, Кавказа, Украины, Прибалтики вдруг обнаружили себя в новой культурной резервации, созданной идеологами их новых независимых государств. <…> Ситуация, в которой оказался автор “Собрания утонченных”, – это, если называть вещи своими именами, ситуация отречения русской культуры от выращенного ею же самой явления. Отказ от собственного богатства, от собственной “всемирной отзывчивости”, от собственных перспектив»[650].

---

[650] *Костырко С.* Сетевая литература. О романе Алтаэра Магди «Собрание утонченных» и о «статусе кроны» русской литературы. О «виртуальной Фергане». Об Интернете как книгоиздателе // Новый мир. 2000. № 11. URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2000_11/Content/Publication6_4464/Default.aspx (дата обращения: 06.10.2019).

Итак, Хамид Исмайлов, писатель полилингвальный и полилитературный, представляет собой характерное явление современного литературного процесса, поскольку вбирает в себя основные тенденции развития литературы наших дней. Его творчество, наиболее активно формирующееся в итоговое для XX в. десятилетие, тем не менее, вписано в мировую литературную традицию, соотнесено со многими классическими сюжетами и образами. Самоповествование выступает в таком контексте как инструмент познания, точнее самопознания, поскольку невозможна устойчивая граница между теми признаками мира, которые зависимы от дискурса, и теми, которые от него не зависят. Метапоэтика Исмайлова может быть охарактеризована как диссипативная (открытая) макросистема, которой присущи бифуркационные характеристики по нескольким уровням: *жанровая система* определяется соотнесением нарративного метаповествования и принципов авторского жанрообразования; *мироподобная система* – размыванием фикциональных границ реального и арреального, реализованным в метафикциональной лабиринтной архитектонике; *миромоделирующие константы* – системой религиозно-философских мифологем ислама (суфизма), антропоцентричных нравственно-духовных философем и историософем социальной Энтропии, разрушающих колониальный миф о неком культурно-национальном единстве и абсолютизирующих постколониальный эмигрантский неомиф об изгнанничестве как форме сознания.

Структура художественного метасознания Исмайлова выстраивается в системе взаимопересечений национальной узбекской лингвокультуры (непосредственно национальное языковое сознание + модель мира), современного эмигрантского мифа о человеке, изгнанном из «родового Сада» (как основы метапоэтики текста многочисленные внесюжетные мифы, притчи, легенды; система архетипических образов, оживляющих бытийно-мифологическую историю развития сознания человека) и постмодернистской гипертекстовой эстетики, вариативно представленной стратегией шашмакома (хиастические принципы, архитектоника лабиринта, зеркальный коридор). Концентром метасознания становится метафикциональный текст.

4.4. Интермедиальный палимпсест как принцип художественного проектирования модели «мир как образ» (А. Битов, Д. Гранин, Х. Исмайлов)

В русской литературе традиция проектирования миромодели по метафикциональному принципу «текст в тексте» достаточно ярко представлена в системе интермедиального палимпсеста, вполне способного стать механизмом для анализа такого сложного и многомерного в своих вариантах явления как вербально-живописный экфрасис, активно используемый в русской литературе и изучаемый в современном литературоведении[651].

Одним из самых ярких проявлений интермедиального (вербально-живописного) экфрасиса становятся «портрет» и «пейзаж», в разной степени репрезентирующие в художественном тексте через живописную «модель» художественную антропологическую/онтологическую картину мира. Генезис использования экфрасиса как образного континуума хронотопа «параллельных миров» восходит к русской классической традиции живописного «портретного» текста. Вербально-живописный *экфрасис позволяет дифференцировать собственно-текстовые художественные формы «портрета» (психологический, речевой)* и интермедиальную форму экфрастического «портрета», интерферирующего не только виды искусств (живопись+литература), но и хронотопологию «параллельных миров». В этом случае живописный «портрет» расширяет горизонты художественного приема и обретает особое качество

[651] См. работы: *Геллер Л.* Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. 216 с.; *Дефье О.В.* Концепция художника в русской прозе первой трети XX века: типология, традиции, способы образного воплощения: дис. … д-ра филол. наук. М., 1999. 450 с.; *Бочкарева Н.С.* Роман о художнике как «роман творения», генезис и поэтика: на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII–XIX вв.: дис. … д-ра филол. наук. Пермь, 2001. 390 с.; *Криворучко А.Ю.* Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2009. 19 с.; *Постнова Е.А.* Экфрасис в творчестве В.А. Каверина 1960–1970-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2012. 19 с.; *Мещерякова А.В.* Экфрасис и его функции в романной прозе рубежа XIX–XX веков (на материале романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» и романа Д.С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи»): дис. … канд. филол. наук. Владимир, 2015. 233 с.; *Бочкарева Н.С., Загороднева К.В.* Экфрасис и иллюстрация в книге «Окна» Дины Рубиной и Бориса Карафелова // Вестник Пермского университета. 2013. Вып. 3(23). С. 172–181; *Прохорова Т.Г., Фаттахова Р.Р.* Экфрастичность как способ выявления мировидения героя-художника в романе Дины Рубиной «Белая голубка Кордовы» // Вестник Томского гос. ун-та. Филология. 2015. № 6(38). С. 147–156 и ряд других исследований.

метафоричности или символичности, позволяющее говорить о нем как о семиотической знаковой системе. Ряд исследователей обнаруживают связь экфрасиса с классическими для литературоведения XX в. понятиями –метафорой, знаком и образом, выявляя тем самым возможность расширения понятийного содержания практически всей категориальной основы теории метафоры: «И метафора и экфрасис тесно связаны с образом и образностью, и обе фигуры выделяются в своем синсемантическом поле. Однако в отличие от метафоры, которая в прямом смысле обозначает не реально существующий предмет, а образ, экфрасис непосредственно изображает конкретный объект. Вопрос о его образности ставится лишь на уровне макротекста. На этом же уровне экфрасис обнаруживает свойство, в котором мы видим воплощение одного из существенных принципов художественного текста»[652].

Художественный текст с его возможностью вербальной визуализации значительно расширяет, на наш взгляд, экфрастические приемы интермедиальной интерференции различных типов нарратива. Несомненно, что экфрасис «конкретного объекта» живописного портрета, введенный в художественный текст, соотносящий живопись и литературу, художника и писателя, зрителя и читателя, выявляет его сакральную природу. Субъектный палимпсест, посредством экфрасиса осуществляющий наложение на сознание художника вербальную авторскую нарративную сознательность, в этом случае расширяет восприятивно-рецептивное поле интерпретаций не только самого экфрасиса, но и представленной в тексте художественной картины мира. В этом аспекте мы разделяем точку зрения С. Зенкина, который подчеркивает сакральность любого типа экфрасиса: «...поскольку русская культура верна своим исконным традициям, она видит в экфрасисе выделенное место в тексте, где проступает его высший, священный смысл»[653].

В литературе эта сакральность трансформируется в вербально обозначенную «вторичную моделирующую систему» (Ю. Лотман). Живописная «фактура»

---

[652] *Ходель Р.* Экфрасис и «демодализация» высказывания // Экфрасис в русской литературе. М., 2002. С. 23.
[653] Зенкин С. Новые фигуры. Заметки о теории. 3. // Новое литературное обозрение. 2002. № 5. С. 349.

портрета несет в себе сакральность визуального плана, ориентированную на эмоциональное восприятие зрителя. Но функционально вербальная рецепция экфрасиса портрета в художественном тексте ориентирована точно так же на эмоциональное восприятие читателя. Экфрасис маркирует в художественном тексте фрагменты, демонстрирующие роковую мистическую тройственную связь между: а) художником и портретом; б) художником и объектом портретирования; в) человеком и его портретом. Между человеком и миром встает образ-медиатор – портрет. Сложность в воссоздании экфрасиса заключается в его интермедиальном, посредническом характере, где образ живописный и образ словесный даны в неразрывном единстве. Так, исследователь А.Ю. Тимашков, обозначив «интермедиальность» как «некие взаимодействия, возникающие между медиа»[654], теоретические основания интермедиальности позиционирует как «приложение концептуально-методологической базы теории интертекстуальности к исследованию проблем синтеза и взаимодействия искусств»[655].

Проблема коррелятивного соотношения интертекстуальности и интермедиальности в литературоведении сегодня остается актуальной. Возможно, что палимпсест позволит конкретизировать уровни соотношения в этой системе модальности первичного и вторичного текста, в соответствие с принципами обоснования метафоры палимпсеста Жерара Женетта в исследовании «Палимпсесты: литература во второй степени» (1982). Так, Женетт под второй степенью письма понимает современную литературу, развивающую рецептивно тенденции, заложенные в романе Пруста «В поисках утраченного времени», который, в свою очередь, концептуализируется как закономерный этап всей истории развития литературы.

---

[654] *Тимашков А.Ю.* О соотношении явлений интермедиальности и интертекстуальности: философский аспект // Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок. СПб., 2009. С. 42–43.

[655] *Тимашков А.Ю.* Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX–XX веков: автореф. дис. … канд. искусствоведческих наук: 17.00.09. СПб., 2012. URL: http://www.dslib.net/teoria-kultury/intermedialnost-kak-avtorskaja-strategija-v-evropejskoj-hudozhestvennoj-kulture.html (дата обращения: 08.05.2020).

Он отмечает, что после создания романа литература переживает состояние исчерпанности и способна лишь интерпретировать модель, дефинируемую как «палимпсест» и представленную в прустовском тексте. Женетт выделяет в качестве основных аспектов палимпсеста (как особого способа организации письма) интертекстуальность, паратекстуальность, метатекстуальность, гипертекстуальность, архитекстуальность, продуцирующие проявление в новом тексте элементов более ранних слоев[656]. Женетт также вводит понятие «транстекстуальность», идентифицирующее совокупность всех потенциально возможных отношений между текстами. Таким образом, палимпсест выводит многослойные отношения между текстами за рамки литературных отношений и позволяет говорить об интердискурсивных и интернарративных моделях взаимоотношений.

В случае использования живописного экфрасиса в художественном тексте могут проявляться более ранние слои, связанные непосредственно с живописью. Однако интермедиальные стратегии могут быть прямыми (когда вербально представлено реально существующее произведение живописи) и вымышленными (когда в тексте описывается произведение искусства, придуманное писателем). Не случайно исследователи «экфрасисного дискурса» отмечают, что «экфрасис... переводит в слово не объект ... а восприятие объекта и толкование кода. Экфрасис – это не исключительно, но в первую очередь – запись последовательности движений глаз и зрительных впечатлений. Это иконический образ не картины, а видения, постижения картины»[657]. Особо отмечает Л. Геллер такую важную черту экфрасиса, как логика описания вымышленных картин, которая «подчиняется либо нарративной, либо топической, но не живописной логике»[658].

Портрет, например, в этом случае выполняет двоякую функцию. С одной стороны, портрет становится своего рода межпространством, обозначающим некую мистическую грань «параллельных» миров – реальности и метафизического инобытия. Но самое поразительное, когда портретный фантом превращается, а

---

[656] *Genette G*. Palimpsestes. La litterature au second degree. Paris: Editions du Seuil, 1982. 468 p.
[657] Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума. М., 2002. С. 10.
[658] Там же. С. 9.

точнее материализуется, в более реальное existence, нежели сам человек – приобретая экзистенциальный статус, он как бы поглощает в свою портретную «телесность» душу человека, сохраняя при этом способность к астральным метаморфозам. Не случайно в различных древних религиозных системах строго запрещалось делать изображения людей. Для многих художников именно «телесность» их творения становилась реальностью, обладающей живой духовностью. С подобной мистикой «живой телесности» связан не один сюжет в мировой литературе. Писатели, пытаясь проникнуть в тайну «портретной» мистификации, создают совершенно такие же мистические литературные мистерии, в которых слияние портретного изображения и портретного описания рождают новую метафизическую логику взаимосвязи человека и его портрета. Наверное, наиболее ярким примером подобной мистификации в литературе XIX в. является повесть Н.В. Гоголя «Портрет». Писатель подчеркивает ***незаконченность*** портрета, разрушающего сознание не только своего творца, но и своих обладателей. Именно эта незаконченность деперсонализирует конкретную личностную составляющую портрета и наделяет его обобщающим онтологическим статусом Абсолюта зла, который на уровне модусов сознания (подсознание, бессознательное, самосознание) **человека** обретает способность к разрушению личностной духовности уже на уровне бытийного сознания **мира**. Ощущение некой мистической инфернальности телесно-духовной ретрансляции «герой-портрет» усиливается Гоголем за счет включения действия в онейросферические измерения. Гоголь смешивает три пространственных уровня – реальность, «портретную» и сновидческую пространственность – в единое «бытийное» сознание, в котором портретный фантом преодолевает грань между реальностью и материальностью портрета и начинает жить в одном с Чартковым мире. Фактически пространство портрета и сна совпадают в ключевой художественной функции – материализация в тексте подсознательной копии внутреннего мира, а точнее желания Чарткова. Такой сложный рисунок пространственной организации текста повести дает Гоголю возможность решить сложнейшую художественную задачу – синтезировать модель реалистического изображения действительности

«во всей сумме ее противоречий» и одновременно концептуализировать экзистенциальный уровень, выводя проблему метафизики сознания не в плоскость «фантастических» способов раскрытия действительности, а на идейный уровень произведения. Претекстом к многослойным интерпретационным смыслам, на наш взгляд, становится референция обрядовых традиций, связанных с верой в сакральную мистичность «изображения» человека (душа воплощается в рисованный портрет) и рецептивное соотнесение с текстом повести А. Пушкина «Пиковая дама». В связи с этим основная семиотика палимпсеста повести Гоголя определяется метафизикой живого сознания «портрета», которая осуществляется посредством выхода фантомного сознания изображенного старика за свои портретные «телесные» пределы, – экспансия в мир фактически обозначает экспансию энтропийного сознания портрета в сознание Чарткова. В таких знаменитых текстах, как «Штосс» М.Ю. Лермонтова и «Упырь» А.К. Толстого также осуществляется механизм трехмерной пространственной организации сновидения, портретного топоса и реальности. Как и в повести Гоголя, это становится ключевым способом создания «сквозного пространства» сознания, в котором посредством бессознательного позиционируется истинный психообраз героя. Однако только у Гоголя данный психообраз соотносится с нравственно-этической составляющей портрета. Толстой в повести «Упырь» ломает схему энтропийного влияния «портрета» на судьбу героев и создает оппозиционную концепцию – «портрет» помогает герою. «Портрет» в повести не выполняет функций энтропийного воздействия на сознание героя, кроме того, в отличие от Гоголя, у Толстого «портрет» не становится причиной нравственной или физической смерти. Наоборот, именно «портрет» выполняет роль оберега жизни и Даши и Руневского, становясь залогом их счастья. Гоголевский Чартков в погоне за богатством утратил именно эту способность вписывать человека в «портрет» мира (в дальнейшем в литературе возникнет миромоделирующая формула «человек в пейзаже»), он пытается вписать мир выдуманных иллюзий и алчных желаний в «портрет» своей души и тем самым уничтожает ее. Утрачивая свободу «творить мир», он попадает в жестокую игровую реальность экфрастических

перевертышей[659] – когда мир (идеологически воплощенный в повести в портретном фантоме) творит, а точнее уничтожает его.

Следуя логике теории палимпсеста Женетта, художественные произведения посредством интермедиальной смысловой «транстекстуальности», репрезентируют практически все основные потенциально возможные художественные смыслы семиосферы экфрасиса «портрет», которые могут являться вторичным претекстом для модернистских и постмодернистских художественных произведений. Описанная стратегия, на наш взгляд, предопределила появление особой формы экфрастического палимпсеста «отсутствие человека в “портрете” мира» в ряде произведений русской литературы второй половины XX в.

Если во всех вышеприведенных произведениях «портрет» является способом представления личностной картины мира писателя и позиционирования его антропологической концепции, изображенной через уровни того или иного соотнесения образа личности (героя) и «портретного» фантома, то **отсутствие** человека в «портрете» мира (обозначенного как «пейзаж») является способом создания «онтологического» портрета современного бытия – мира вне человека и человека вне мира. На наш взгляд, в этом прослеживается явная тенденция экзистенциального способа художественного миромоделирования – способа духовного обретения бытия-в-себе и себя-в-бытии. Примерно так мыслит художник А. Битова (повесть «Человек в пейзаже»), пытающийся вписать человека в пейзаж мира не просто как «телесную» часть картины, а именно как личность: «Не может человек как личность, как черт-те что, как царь, видите ли, природы, уместиться в пейзаж – никогда вы такого не найдете… А любые попытки вписать личность в пейзаж будут убогой пародией» (521). Художественный «пейзаж» выявляет те слои палимпсеста Битова, которые соотносятся с библейским текстом, с одной стороны, и «Философией общего дела» Федорова с другой. Через экфрасис

[659] Феномен игрового портрета-перевертыша гениально обыграл в начале XX в. Д. Хармс в рассказе «Загадочный случай», в котором портрет на стене в перевернутом виде оказался портретом другого человека – Карла Ивановича Шустерлинга, а это – псевдоним Хармса. Символичность данного «оборотничества» очевидна.

вымышленного «пейзажа без человека» Битов раскручивает в системе метатекстов слои ряда художественных значений, связанных с федоровскими идеями «сиротства», «имманентного воскрешения» и другие. Так, палимпсест «человека в пейзаже» актуализирует многоуровневый интертекст произведений А. Платонова.

Человек по библейским установкам – это духовность веры как условие связи человека и Бога, в соотнесении с федоровской традицией и через это с «энергетическим императивом» платоновских героев, человек – это энергия, передаваемая от поколения к поколению. Невозможность выразить через свою картину истинную духовность человека – божьей твари и привела Павла Петровича к гипотезе, по которой Бог «сотворил пейзаж и пририсовал человека». Человек воспринимается им лишь как разрушитель творения божьего, и лишь после смерти наступает истинная реальность. «Там начинается другое – там вера». Но признавая существование жизни после смерти, он отрицает ее для человека, как не способного самостоятельно творить: «В творении не предусмотрены наши блага, блага – это дело наших рук! Голос Павла Петровича звучал отчаянно, словно он уже не догонял мысль, а убегал от нее, и она его нагоняла. – Было предусмотрено столько, чтобы мы успели выполнить назначение, – любовь, смерть. Это конец программы. А мы то полагаем, что наше познание только начинается, когда мы покидаем свою программу…» (540). Павел Петрович не видит возможности сотворить «человека в пейзаже», поскольку в современном мире он разрушил божественную связь с Высшим, перестал быть творцом «по образу и подобию», заместил экзистенциальным одиночеством «программу» всеобщего братства, избыл Бога в себе и предал его, продолжая чрез это первое «евангельское» предательство. Павел Петрович через своего «человека в пейзаже» приходит к мысли о сиротстве Бога: «Бог – сирота, болван! Он – отец единственного сына, и того отдал нам на растерзание. Каково ему, от вечности лишенной родительской заботы, той же участи подвергнуть дитя свое единокровное!» (543).

Бог не Отец человеку, и не любит его, наказывая его смертью, награждая жизнью. Здесь звучит совсем иная концепция отношений Бога и личности, ставящая под сомнение разумность существований человека, как не рожденного, а

как сотворенного: «Адам был создан по образу и подобию… Можно ли считать его сыном Бога? – А вот нельзя! – ликовал Павел Петрович. – Потому, что он сотворен, а не рожден! А Иисус – рожден! Иисус – сын… Творение любить нельзя, а сына – нельзя не любить… Творец не может войти в контакт с творением, когда оно закончено, как бы оно ни огорчало его. Он может его лишь уничтожить. Но ведь оно живое! Единственный способ находит господь – отделить себя от себя, послать другого себя, сына своего… Он отдает нам единственное и самое дорогое, чтобы тот доделал то, чего не мог сделать сам. Учти еще и то, что не только Иисус – человек, но и создатель, не нисходя к нам, становится человеком, ибо он отец человека Иисуса и этим он приносит еще одну жертву, обожествив творение, усыновив его» (544).

Павел Петрович незаметно для себя приходит к мысли о том, что через Иисуса человек все же становится сыном божьим. Но человек прерывает свое продолжение в будущем продолжении Бога в себе, ибо совершает «генетический» грех предательства – измену Богу: «И тогда мы, бывшие лишь созданием, подобным ему и сыну его, становимся и детьми его, ибо его сын – наш брат по матери и крови. Но, став братьями Иисуса, не старше ли мы Иисуса? Адам старше Иисуса во времени, и, как дети его – Каин старше Авеля, и Каин убивает Авеля, – не Каином ли стало Адамово человечество, распяв божьего сына, а брата своего?» (544).

Именно в этой теории «человека в пейзаже», оппонирующей с «философией общего дела», и кроется разгадка проблем неродства, трагедия которой захватила в себя всех героев «психологической» прозы Битова. Ведь и несостоятельность Алексея Монахова (герой романа-пунктира «Улетающий Монахов) как личности от предательства самого себя в отце своем, и Лев Одоевцев (герой романа-музея «Пушкинский дом») с этой измены Отцу начинает свой путь, который может привести лишь к духовному разрушению. Мысль о том, что он неродной отцу своему и создает ту вечную закомплексованность своим одиночеством, которая порождает инфантильную неспособность творения своей личности, свойственную «амбивалентному герою» шестидесятников. Человек расплачивается

неродственными отношениями за измену Богу его предков. Он предает отца, который предал своего отца (деда Одоевцева). Грех этот передается через поколения и приводит он к личностному одиночеству и смерти.

Живописный экфрасис в системе «романов о художниках» (например, В. Каверин, «Художник неизвестен»; Д. Гранин, «Картина»; Д. Рубина, «На солнечной стороне улицы» и «Белая голубка Кордовы» и т. д.) становится принципом создания «экзистенциального» портрета героя в системе онтологии бытийного «пейзажа». Как и в романе Битова важной становится мысль о божественном таланте человека, способного «вписать» в картину мир, задавая ему экзистенциальные константы и онтологические формы. Так, художник А.Г. Астахов (герой романа Д. Гранина «Картина»), ощутив в себе этот талант – писать пейзаж мира, приравнял себя к Богу: «Когда я пишу, я свободен как никогда, я сам – господь бог, ничто не властно надо мною, я творю мир таким, какой мне нравится. Вот он предо мною»[660].

Именно осознание в себе божественного дара творить мир и позволило Астахову сделать то, чего не смог битовский художник, – в конце романа он все-таки вписал в пейзаж «плывущего мальчика» и трансформировал его в бытийную картину мира.

Среди обилия экфрастических литературных палимпсестов стоит отметить форму метафикционального «экфрасиса об экфрасисе» с ярко выраженной «вымышленной» интермедиальностью, разворачивающей, однако, емкую смысловую полимодальность. В определении живописного экфрасиса Н.Г. Морозова акцентирует на дифференциации интермедиальных претекстов: «Живописный экфрасис – это описание вымышленного, либо реального произведения живописного искусства, включенное в нарративную структуру художественного текста, либо в структуру эпистолярных и публицистических произведений, выполняющее в них различные функции, определяемые авторскими целями и задачами»[661].

---

[660] *Гранин Д.* Картина: Роман. М., 1987. С. 213.
[661] *Морозова Н.Г.* Экфрасис в прозе русского романтизма: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Новосибирск, 2006. С. 10.

Один из ярчайших образцов вымышленного экфрасиса «человека в пейзаже» представляет картина (висящая на стене комнаты героини Веры, что очень символично) в повести «Джан» А. Платонов, в образно-символической семиосфере которой зафиксированы мифоконцепты суфизма, вписанные в общий нарративный интертекст федоровской религиозно-философской концепции «всеобщего дела»[662].

Билингвальный (русско-английский) текст повести Хамида Исмайлова «ГЕОРГИЙ ЧЕГОДАЕВ: Вторая душа или Письмо в Лондон» может быть представлен как интермедиальный палимпсест, структурированный по принципу метапрозы. Воспоминания героя Георгия Чегодаева (гетероним Хамида Исмайлова) о некой картине составляют основу «детективного» сюжета, в который встроены «внесюжетные» экфрастические пересказы-описания-анализ картины, совпадающей с реальным «вымышленным» экфрасисом из повести Платонова «Джан» из исследования на английском языке Роберта Чандлера. Уже отмеченная нами метафикциональная мистификация «множащегося» автора (концепированный автор, автор-герой, автор-мистификация и т. д.), распадающегося на ряд гетеронимов Исмайлова, расширяет палимпсестные слои интерпретаций и выводит читателя из «платоновского» и «суфийского» интертекста в семиосферу историко-культурного контекста феномена «андеграунд в эмиграции», биографически соотносимого с судьбой писателя (и целого «незамеченного» поколения культурного диссидентства советской и постсоветской эпохи) и реального андеграундного «Государственного музея искусств имени И.В. Савицкого» в Нукусе: «Я и сейчас помню этот рисунок, висевший над моим деревянным топчаном в ставропольской станице, может быть, самое раннее воспоминание о моей жизни: долговязый человек нелепых пропорций высовывает непомерно тяжелую, эмбриональную голову за редкие жестяные облака; за спиной его торчит рюкзаком тощая лестница, которая выше его самого, и с нее за спину, за его вытаращенный в пустоту взгляд скатывается другая голова, повторяющая голову уставившегося в обрез картины – какая-то Сизифова круговерть, то, что мы

[662] Смысловые составляющие живописного экфрасиса частично рассматривались нами в Главе 2 в связи с иконическим экфрасисом в романе Д.Мережковского «Воскресшие боги (Леонрадо да Винчи») и экфрасисом картины в повести А. Платонова «Джан».

называем в физике Perpetuum mobile, так бы я сказал сейчас, но тогда в детстве я страшно пугался этой картинки, с которой эта отрезанная голова, казалось, скатывалась ко мне на топчан, и этот долговязый, смотрящий ввысь, ничем мне не мог помочь… <…> Почему-то этого человека, все же держащего скатывающуюся голову на привязи, когда я открывал свои зажмуренные глаза вновь, я привык считать своим отцом, о котором в метрике было записано: “Об отце сведений не имеется”»[663].

Архитектоника палимпсеста Исмайлова структурирована по принципу транстекстуальности двойной модальности – национальная суфийская философия транслитерирована через билингвальный платоновский «вымышленный» экфрасис, помещенный в реальное «музейное» пространство, что расширяет свои биографические, этнокультурные и социоисторические коннотации: ««Может быть бессмыслица происшедшего, происходящего и есть самый смысл его?! И вдруг, сейчас, уважаемый Роберт, когда стало светать за моим долгим письмом и две одиноких звездочки в моем голом окне стали тускнуть от неба, оглядываясь с тоскою назад, я увидел, что Устюрт и Сарыкамыш, худосочный скот, растаскиваемый по базарам, и овцы, ходящие по кругу, релейная вышка номер 16 и коммунизм, поезд – греющий кровь угрюмой нации и осел для согрева личной крови Суфьяна, списки Нур-Мухаммада и зловещий Джаслык, путь моего иллюзорного отца и мой к нему – все это – одно, как человек, притороченный ногами к земле парит головой в небо, все это – одно, разве помеченное разносторонним направлением сил полярного буравчика, который кружится бабочкой над поверхностью земли, а врезается острием все глубже и глубже в мясо и кровь боли человеческого сердца…»[664].

Писатель персонифицирует фантомы сознания своего героя, оживляет их и дает им нарративную самостоятельность, поддержанную билингвальной дискурсивностью. В основной текст «внешнего сюжета» писем на русском языке вписан литературоведческий текст анализа Георгия Чегодаева повести Платонова

---

[663] *Исмайлов Х.* ГЕОРГИЙ ЧЕГОДАЕВ: Вторая душа или Письмо в Лондон // Собрание утонченных. URL: http://library.ferghana.ru/uz/cheg1.htm (дата обращения: 19.11.2019).
[664] Там же.

с эпиграфами и «внесюжетными» вставками доклада разыскиваемого Исмайлова на английском языке, «анализирующего» те же самые «локусы» текста Платонова в системе стилистики эссеистического дискурса, маркированного литературоведческой аналитикой и исповедальностью: «Я технарь и словесам не обучен, но Вы наверняка видели в своей жизни обугленный трансформатор, так вот я чувствовал себя подобной силовой установкой, которая от замыкания перегорела навсегда… <…> I tried, but couldn't imagine this picture as a picture; it is the invention of Platonov himself, and this characteristically Sufi intention to see beyond good and evil, to look through conventional or traditional truths may be read as the main theme of Dzhan. The story's title, "Dzhan" – a word that Platonov himself glosses as "a soul that searches for happiness", could hardly be more Sufi: the soul's search for happiness, for its own perfection, is the ultimate definition of Sufism»[665].

В повести «Джан» Платонов конструирует вымышленный экфрасис картины, в образно-символической системе которой зафиксированы мифоконцепты суфизма. Исмайлов, используя платоновские «подходы к построению экфрасиса», на основе его «картинной ситуации» (А.В. Марков[666]) моделирует метафикциональный «экфрасис об экфрасисе» – он разворачивает литературоведческой анализ-сказ на английском языке о картине Платонова, но предваряет это «русскими» воспоминаниями героя о некогда проданной Савицкому (реальный основатель андеграундного «Государственного музея искусств имени И.В. Савицкого») картине с тем же сюжетом-образом. Так суфийская базисная «восточная» составляющая транслитерирована через транслингвизм «двойной модальности» (русский и английский), функционально работающий как основной культурный маркер родной национальной традиции, центрирующей авторское этнометасознание через биязыковую наррацию. Подобная стратегия расширяет задачи транслингвизма и позволяет говорить о

---

[665] *Исмайлов Х.* ГЕОРГИЙ ЧЕГОДАЕВ: Вторая душа или Письмо в Лондон // Собрание утонченных. URL: http://library.ferghana.ru/uz/cheg1.htm (дата обращения: 19.11.2019).

[666] *Марков А.В.* Поэзия до и после экфрасисов. Антология переводов. М.: Литагент «Ридеро», 2015. URL: https://www.libfox.ru/638791-aleksandr-markov-poeziya-do-i-posle-ekfrasisov.html (дата обращения: 20.12.2020).

транскультурации (суфизма в систему русской и западноевропейской художественных парадигм), усиленной в тексте повести за счет двойной ономастической номинации «Суфизм»-«Sufism»; использования перевода-посредника лексемы «джан» (*вост., узб*) – «душа, ищущая счастье» (*русский перевод с конкретизирующей семантикой*) – “a soul that searches for happiness” (*английский перевод второй номинации*); аллюзий на многочисленные прецедентные тексты и газетные статьи. Транслитерация метакодов авторского сознания, позиционируемых национальной суфийской философией, сразу в систему двух языков – русского и английского, и двух литератур – в рецептивном поле «русского сознания» Платонова и «английского сознания» переводчика Роберта Чандлера, за счет включения символических мифообразов (в том числе – экфрасиса), обладающих этнокультурной коннотацией, в архитектонику полидискурсивного билингвального текста с яркой выраженной «гетерогенной» субъектной организацией реализует многоуровневую транскультурацию.

Выводы к четвертой главе. Антропософские и онтософские концепции в русском литературном процессе второй половины XX – начала XXI в. семантизируются через гипертекстовое моделирование особых форм гиперреальности (онтомиры) и «множащегося сознания», инициирующего метаморфозы сознания (текста, мира, героя). Художественные практики образно-метафорической эстетизации ИСС связаны с мифологическими представлениями о возможностях проникновения в сознание человека Иных и о трансперсональной реальности «разрушенных границ». В литературе эпохи постмодернизма на эти представления накладывается также понимание онтологического статуса культурного пространства, обладающего особым «текстовым сознанием», способным в своих творческих инвективах впитывать в себя не только все смыслы мира, но и расширять свои границы, используя борхесианские техники «сада расходящихся тропок», миромоделирующих принципов «безбрежной текстуализации». Так, в системе сознательного расширения «мира как текста» до «текста как мира» проектирование «возможных миров», поглощающих «жизненные миры», продуцирует аархитектонику «лабиринтного» мироздания

как сквозной принцип формальной и содержательной организации текста. Чаще всего путь-движение героя по лабиринту текстового метафорического мироздания представляет собой игру, связанную с разгадыванием гипертекстовых цепочек, переходов и смыслов. Таким образом, лабиринтная архитектоника организуется в соответствие с принципами «мир как игра». В роли homo ludens одновременно могут выступать автор, герой и читатель.

Наиболее ярко в русской литературе второй половины XX – начала XXI в. представлены мирообразы «книга как сознание» (метафикциональная модель в романе В. Набокова «Отчаяние») и «мир как книга» (в романе-пунктире А. Битова «Улетающий Монахов» и в романе «Преподаватель симметрии»), реконструирующие культурно-эстетический статус бытия. «Мироподобная структура» «книжного» мирообраза предопределена художественно-символическим моделированием архетипа «мировая книга» как смыслового концепта синкретической идеи сотворения мира посредством Слова Бога.

Миромоделирующие свойства культурфилософского гипертекста представлены в эстетической проекции посткнижного «возможного мира» в романе В. Сорокина «Манарага». Художественная миромодель культурфилософского «библиоклазма», представленная в романе В. Сорокина «Манарага», при всей парадоксальности фантасмагорической модели «конца света», укладывается в общую антиутопическую тенденцию начала XX в. – если художественное проектирование идеалистических миромоделей начала столетия строилось по принципу инициации «возможной утопии» будущего мира, связанного с ожиданием прихода Мессии – духовного Спасителя человечества, то современная литература проецирует антиутопическую футуро-модель (с вариантами дистопии и ретротопии), провиденциально связанную с ожиданием Апокалипсиса. У Сорокина он имеет социологическою гипотетику, детерминированную культурологией «посткнижного» Апокалипсиса.

Эстетический «взрыв» метафикциональной прозы в русской романной системе второй половины XX – XXI вв. привел к структурированию особой субъектной оппозиции «homo interpreter / homo scribens», представленной в

жанровой модели «романа-комментария». В процессе аналитического исследования романа-музея А. Битова «Пушкинский дом», который структурируется в системе двух самостоятельных дискурсов-жанров – основной текст романа (определяемый нами как художественное сюжетообразующее тело или претекст) и интерпретационного текста-комментария, обозначенного как «Близкое ретро, или Комментарий к общеизвестному», мы пришли к выводу о возможностях снятия границ оппозиции «homo interpreter / homo scribens».

Подобный метафикциональный демонтаж границ «герменевтической модели мира» представлен в этнолитературном творчестве Хамида Исмайлова, который вводит тип Homo narrans, по сути выполняющий особую архетипическую роль культурного психопомпа (водителя душ, по Юнгу), интерферирующего различные гетеронимы писателя и организующего целостность метафикционального «мира-текста».

Метафикциональная основа авторского жанра «роман литературного сознания» вписывает произведение Хамида Исмайлова и в русскую жанровую традицию второй половины XX века, когда метафикциональность как принцип авторских жанрообразований определяет одну из важнейших тенденций формирования новых принципов романной организации текста. Достаточно вспомнить роман-музей «Пушкинский дом» А. Битова, ряд романов-комментариев (А. Битов, «Близкое ретро, или Комментарий к общеизвестному»; В. Набоков, «Бледное пламя»; Д. Галковский, «Бесконечный тупик»; М. Веллер, «Ножик Сережи Довлатова» и «Не ножик не Сережи не Довлатова»; Е. Попов, «Подлинная история “Зеленых музыкантов”»; С. Богданова, «Комментарии. Маргинальное повествование» и другие). Мы уже отмечали, что в герменевтической модели мира Автор подчеркивает независимость и самостоятельность своего комментария – текст толкующий приобретает статус текста-понимания. Таким образом, герменевтический метод трансформируется в герменевтическую модель мира как основу художественной картины мира текста-произведения, автор которого одновременно становится Толкующим Скриптором и Понимающим Героем. Так

Автор-Скриптор (Homo scribens) становится конгениален Автору-Интерпретатору (Homo interpreter).

Характерная для современной научной гуманитарной парадигмы знания интегральная тенденция к синтезированию и интерференции междисциплинарных явлений в системе художественной семиосферы приводит и к необходимости создания ряда методик, представляющих «аналитический язык», построенный на наложении нового на старое. На наш взгляд, в системе исследования художественных моделей мира, структурированных на основе конвергенции вербально-медиальных (интер)текстов, вполне актуально использовать палимпсест как методологический стержень для продуцирования подобных интегральных методологий. Одной из таких метафикциональных форм палимпсеста является экфрасис. В повести А. Битова «Человек в пейзаже», в романе Д. Гранина «Картина», в повести Х. Исмайлова ««ГЕОРГИЙ ЧЕГОДАЕВ: Вторая душа или Письмо в Лондон» вербально-живописный э*кфрасис позволяет дифференцировать собственно-текстовые художественные формы «портрета» (психологический, речевой)* и интермедиальную форму экфрастического «текста», интерферирующего не только виды искусства (живопись+литература), но и хронотопологию «параллельных миров».

Исследование способов «встраивания» экфрасиса в художественный текст как принципа миромоделирования – *одна из новационных сфер в формировании методологии интермедиального анализа художественного текста в аспекте интегрального литературоведения* – может стать и методологическим инструментом в изучении интермедиального палимпсеста. Экфрасис идентифицирует в художественном тексте смыслы, демонстрирующие транстекстуальность между интермедиальными слоями палимпсеста. Следовательно, живопись и вербальный художественный текст интерферируются в системе интермедиальных стратегий посредством медиатора-экфрасиса, позволяющего внелитературную референцию «картина (портрет/пейзаж/икона…) – художественный образ» перевести в систему текстовой семиосферы, разворачивающей модальность художественной картины мира писателя.

ГЛАВА 5. АРХИТЕКТОНИКА «ЛАБИРИНТНОГО» МИРОЗДАНИЯ И МЕТАМОРФОЗЫ СОЗНАНИЯ В РУССКОЙ ПРОЗЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Одной из ключевых *гносеологических* целей художественного познания в XX в. становится стремление постичь тайну мироустройства. В результате в литературной парадигме столетия родилась целая система культурологических метафор, в той или иной степени проецирующих модели мироздания. На наш взгляд, самой логически оправданной становится культурологическая метафора «лабиринт», конгениально продуцирующая в художественную систему артефакты пространственно-временной модели «мира в мире». В русской литературе художественная архитектоника «лабиринтного» онто-кода очень разнопланова. Константные признаки инварианта определяются на основе критериев «паракатегории неклассической эстетики» *лабиринт*, среди которых В.В. Бычков выделяет *многоаспектность* и *полисемии: «*В XX в. ***лабиринт*** становится символом запутанности, сложности, многоаспектности культуры и бытия человеческого, полисемии культурно-бытийных состояний»[667].

При этом онтологический семиогенезис «лабиринтного мироздания» восходит к мифическому мышлению, а его антропософская миромоделирующая конституционализация связана с социокультурной экзистенциализацией эпохи, когда «личность в состояние экзистенциального кризиса – растерянного метания по жизни и культуре, по ***ландшафтам*** (тоже значимый термин в нонклассике) своего сознательно-бессознательного континуума (породившие многие направления и арт-практики XX в., в частности) как в некоем жутком лабиринте, за каждым поворотом которого ее подстерегают непредсказуемые опасности, страдания, абсурдные события, смерть, что экспрессивно показали в своих произведениях писатели-экзистенциалисты и абсурдисты Кафка, Камю, Сартр, Ионеско, Беккет»[668].

---

[667] *Бычков В.В.* Эстетика: учебник. М.: КНОРУС, 2012. С. 428.
[668] Там же. С.428

Модель «лабиринтного мироздания» представляет собой многоуровневую комбинаторику (систему систем), сопрягающую мифологический концепт «блуждания по миру» и экзистенциальный – «блуждания в поле сознания». Лабиринт как миромоделирующий структурный принцип организует систему трансперсональных (*авторских*) онтологических «лабиринтных» универсалий, соотносимых с художественной концептуализацией того или иного «лабиринтного» артефакта (образа/символа/знака): *пространственного* – линия, стена, круг, тупик, геопространство, зеркало и т.д.; *временно́го* – прошлое, настоящее, будущее; *сознательного* (поля сознания) – сознание, самосознание, подсознание, бессознательное, Супра-сознание и т.д. Введенные в систему семиотического поля «лабиринтного мироздания» они обретают антропо-онто-моделирующие комбинаторные значения «временно́й пространственности», «сознательной пространственности», «полиреальности», «метафикциональности», «палимпсеста», «гипперреальности» и других многоаспектных и полисемантических мироорганизаций.

Эстетическое освоение мира в призме моделей «лабиринтного» мироздания (с акцентом на хронотопическом бинариусе «лабиринт мира – мир лабиринтов») восходит в основе своей к мифологическому сознанию. Литературная версия лабиринта предполагает попытку образно-символического отражения в тексте идеи языческого мифологического космогенеза (В. Руднев), то есть конструирование текстовой модели рождения мира из хаоса или религиозно-апокалипсической модели «погружения мира в хаос» в предверии Страшного Суда. Хаотическое блуждание по лабиринту в мифологии соотносится со стремлением обрести себя и познать Истину мира. В связи с этим процесс прохождения лабиринтов, как правило, связан с моментами судьбоносного плана и носит маргинальный характер, как во временно́м, так и в пространственном аспектах. Кроме того, в мифологии испытание лабиринтом становится средством двупланового спасения – себя и мира. Это придает мифологеме не только онтологический статус, но и антропологический. И что очень важно, лабиринт предполагает структурную гармонию «дорог» и «тупиков», что онтологически

упорядочивает хаос пути Спасителя и расширяет инвариантные возможности судьбоносного движения к Истине. Только после гармонизации параллельного движения по «дорогам» и «тупикам» приходит герой к выходу из лабиринта – высшей точки обуздания Хаоса. Так своеобразно была интерпретирована в мифологическом сознании теория пространственно-временной параллельности, оформившаяся в XX веке в идее «теории вероятности» Эйнштейна и «временной пространственности» М. Хайдеггера.

Художественная модель мира складывается на основе принципа пространственно-временной параллельности ряда «возможных» и «жизненных» миров. Ж.-Л. Нанси точно выразил в семантике множественной единичности суть данного методологического принципа: «Мир – это всегда столько миров, сколько требуется для создания одного мира»[669]. Таким образом, нарративно создаваемая художественная модель мира может включать в себя потенциально бесконечное число внешних миромоделей (действительных, жизненных, возможных, мыслимых, воображаемых и т.д.), фиксируемых в текстовой архитектонике произведения и организующих претекст версий/вариаций мира воспринимаемого (принцип соотносится с теорией Н. Гудмена[670]). Взаимодействие миров в художественно созданной модели определяется логикой авторской мысли, диктующей эстетический алгоритм организации их множества в единый текстовой мирообраз. Перспектива «возможной» миромодели определяется лабиринтной организацией пространственно-временного континуума и их сюжетно-композиционным полилогом. Ю. Лотман в работе «Выход из лабиринта» определяет структуру подобно полилога, представленного романом У. Эко «Имя роза», так: «Итак, обе двери, распахнутые перед читателем коварным автором, ведут не в просторные и ясные залы, а в некоторый запутанный лабиринт. Слово это употреблено нами не случайно: образ лабиринта – один из сквозных для самых разных культур символов – является как бы эмблемой романа У. Эко. Но “лабиринт – это в сущности перекрещение дорог, из которых некоторые не имеют выходов,

---

[669] *Нанси Ж.-Л.* Бытие единичное множественное. Минск: Логвинов, 2004. С. 35.
[670] *Гудмен Н.* Способы создания миров. М.: ЛогоS, Идея-Пресс, Праксис, 2001. 376 с.

заканчиваясь тупиками, через которые надо пройти, чтобы открыть путь, ведущий к центру этой странной паутины”[671]. Далее этот автор отмечает, что, в отличие от паутины, лабиринт принципиально асимметричен. Но каждый лабиринт подразумевает своего Тесея, того, кто “расколдовывает” его тайны и находит путь к центру»[672].

В русской прозе XX в. художественная архитектоника «лабиринтного» мироздания очень разнопланова. Очень важное место в русской литературе занимает «лабиринтное» геопространство. Так, одним из важнейших генетических онто-кодов в русской литературе становится «лабиринтное» мироподобие Петербурга. Например, при всей дифференциации содержательных аспектов образа Петербурга в XIX в., – *в поэме А. Пушкина «Медный всадник», в «Петербургских повестях» Н. Гоголя, в романе Ф. Достоевского «Преступление и наказание»* и уже в произведениях XX века – *романе-апокалипсисе «Петербург» А. Белого, трилогии Д. Мережковского «Христос и Антихрист» и т.д. (в этот ряд можно включить «Прогулки с Пушкиным» Абрама Терца, рассказы А. Битова – «Но-га» и «Аптекарский остров»)* – геопространство города-лабиринта символически означает некую внебытийность обычного мира, его непостижимость и «фатумность». Кроме того, Петербург во всех этих художественных моделях представлен в зеркальной системе четвертого измерения – «лабиринта в лабиринте». «Лабиринтное» сознание города соотносимо с уровнями «лабиринтного» сознания героев, – плутая по которым, в пространстве своего Я *(«внутренний человек»),* практически все герои приходят к обретению себя. Лабиринтность Петербурга проявляет себя как ономастически (***Санкт-Петербург – Петроград – Ленинград – Санкт-Петербург****; Петербург, Северный Рим, Парадиз, Северная Венеция, Петрополь, Северная Пальмира, Новый Вавилон*), так и образно-символически (*город-мистика, город-культура, город-сознание, город-апокалипсис, Град Антихристов*).

---

[671] *Brion M*. Leonard da Vinci. Paris, 1952. P. 197.
[672] *Лотман Ю*. Выход из лабиринта // Эко У. Имя розы. М., 1998. С. 650–669.

Принято считать, что своеобразным претекстом ко всем «петербургским текстам» в русской литературе является образ города, созданный Пушкиным в «Медном всаднике», хотя его интертекстуальная основа по отношению к большинству текстов сомнительна. Но именно Петербург Пушкина впервые обозначил актуализацию модели ***«город-мир-сознание»***. Причем «город» в этой триаде соотносим с исторической конкретикой Петербурга, «мир» чаще всего с образом России, «сознание» с онтологическими или анропологическими константами в разных авторских моделях. Взаимоперетекаемость обозначенных уровней триады и позволяет говорить о ветвящейся «лабиринтности» мирообраза «город Петербург».

В связи с этим очень интересна многоплановость «лабиринтной» символики Достоевского, не случайно поместившего героя романа «Преступление и наказание» в пространство лестниц и перекрестков и определившего в качестве орудия убийства (и билета в «лабиринт») топор. Древние греки связывали происхождение названия **лабиринта** – *«labyrinthuos»* – с Критом, а характерный для критского религиозного культа (связанного с обрядами инициации и посвящения) топор называется **«лабрис».** Родственность этих слов очевидна. И именно действие топором (убийство) означило для Раскольникова вхождение в лабиринты круговорота «жизнь – смерть – жизнь» – триады, выражающей в Древней Греции центральную идею лабиринта.

Однако наиболее ярко модели «лабиринтного» круговорота жизни и смерти в хаотическом движении по гармоническим измерениям «четвертой пространственности» воплотились в XX в. в разноплановых «лабиринтах» Х.-Л. Борхеса. Это и «сад расходящихся тропок», и «бесконечная книга», и метафорические «1001 ночи», и «письмена Бога», и «Вавилонская библиотека» и т. д. Борхес обнаруживает один из способов образного воплощения «лабиринта» мироздания в архетипической модели «библиотеки» и «мировой книги», непрерывность которых означает вечность, бесконечность и бессмертие как форм Божественного проявления. Онтологический статус данных образов-моделей постулирует и У. Эко в романе «Имя Розы». Онто-код «ветвящихся миромоделей»

Борхеса и Эко составляет основу традиционных миро-лабиринтов в русской литературе второй половины XX в.

В мифологии прохождение через лабиринт означает, как правило, процесс обновления, преображения или нового рождения. Именно метаморфозы такого порядка свойственны «лесным» лабиринтам А. Кима, концептуализирующего в качестве центра-входа-выхода «мировое древо». Инициация героя через оборотничество в «лесном» хронотопе символизирует (*в интерпретации индийской мифологии*) возвращение к собственной оси, обретение чрез это смысла жизни как круга перевоплощений, и тем самым избавление от сансары и законов кармы. Испытание «темной онтологией» леса приводит к познанию абсолюта свободы. Ярко это прослеживается в повести «Белка» и романе-притче «Отец-лес».

Продолжает подобную тенденцию метаморфоз в рамках своей трансперсональной модели «лабиринтного» мироздания, вариативно представленной лабиринтами оборотнического (*териантропического, ликантропического, инсектного*) бытия, онейросферы или фантасмагорических игровых хронотопов В. Пелевин. Все это порой объединяется в систему «зеркального лабиринта», как например, в рассказе «Затворник и Шестипалый»: «Все семьдесят миров, которые есть во вселенной, называются Цепью Миров. <…> В каждом из миров есть жизнь, но она не существует там постоянно, а циклически возникает и исчезает. Решительный этап происходит в центре вселенной, через который по очереди проходят все миры. <…> Когда завершается решительный этап и обновленный мир выходит с другой стороны Цеха номер один, все начинается сначала»[673].

«Проживание» героя в эстетической лабиринтной миромодели, как правило, организовано по принципам *игровой поэтики*, динамика которой диктуется правилами игрового мира, функционально фиксируемого авторской нарративной стратегией онтологизации модели «мир как игра», логикой «экзистенциального» сознания Homo ludens, восприятивным мышлением читателя. О.С. Наумчик выделяет три аспекта использования игры в литературе – «это творческая

[673] *Пелевин В*. Синий фонарь. М.: Текст, 1991. С. 23.

деятельность художественного сознания, выражающаяся в конструировании или деконструкции элементов художественного целого и проявляющая себя на трех уровнях: 1) автор, создающий текст как игровое поле для читателя, 2) читатель, декодирующий текст или непосредственно играющий в него, если произведение построено по принципам текстового квеста, 3) персонажи, представленные играющими в различные игры (детские, психологические, социальные или по правилам, заданным высшими силами)»[674].

5.1. Homo ludens и литературный дискурс «игровой» модели мира (В. Набоков, В. Пелевин, Е. Зайцев)

В литературе XX в., особенно в ее неклассической (модернистской) линии развития, принципиально доминирующую роль приобретает категория игры, которая не только интерферирует онтологические и эстетические модусы в художественный текст, но и становится философско-эстетическим концептуальным инструментом в процессе художественного познания Личности, ее психологических и этических составляющих. Нас интересует определенная феноменологическая модель игры – «мир как игра». Моделируется данный мирообраз не только в системе игровой эстетики (как эстетического шифра литературы модерна и постмодерна), но и при помощи проектирования особого антропософского и онто-кода «игровое ИСС», конституирующего метаморфоза сознания автора (как со-творяющего мирообраз игры *Magister ludens*), героя (*Homo ludens*, играющего по законам «текст как мир игры») и читателя (интерпретирующего движение текстового лабиринта *Interpreter ludens*).

Антропософский характер Игры признавали и ее теоретики Ф. Ницше и Й. Хейзинга. Ницше считал, что в процессе игры человек способен преодолеть не только свою одномерность, но и «линейность» своих отношений с миром. Тем самым он наделял Игру способностью к воздействию на сознание и подсознание

---

[674] *Наумчик О.С.* Миромоделирующие функции игры в художественной системе английского фэнтези: автореф. дис. … д-ра филол. наук: 10.01.03. Н. Новгород, 2020. С. 25.

человека. Именно Й. Хейзинга вводит в эстетику и философию XX в. новый тип «игровой» личности **homo ludens,** являющейся одной из дополнительных ипостасей homo sapiens (*человека разумного*) и homo faber (*человека творца*). Кроме того, по теории Хейзинга вся культура человечества возникла из игры.

Абсолютизация игрового начала в природе человека, мира и культуры позволяет утверждать существование некой «игровой» модели бытия, культурологически воплощенной в ряд литературных дискурсов. Именно игра (*в эстетическом плане составляющая основу интертекста*) обеспечивает литературе регенеративную функцию, когда процесс разрушения литературного направления сопровождается образованием новых течений и направлений (*синдром «вечного эмбриона»*). Если в биоприроде регенерация осуществляется за счет стволовых клеток, то в литературе их функцию выполняют «культурные коды», варьируемые посредством игры в новые литературные модели. Это прекрасно доказывает М. Бахтин, парадоксально анализируя романы Достоевского в призме своей теории полифонического романа, открытой им применительно к романному мышлению XX в.

Попытками моделирования «игры с сознанием» отмечен уже XVIII век. В.И. Майков в иро-комической поэме «Игрок Ломбера» моделирует два игровых пространства – (метафизическое – сон, ад…) и реальное, в котором Леандр выстраивает разные стратегии игры в карты. Майков структурирует метафикциональный лабиринт «игры в игре» через метафорику соотнесения ходов картежной игры *с* сражениями, знаменитыми в древности. Интересно, что Майков не случайно останавливается именно на игре в ломбер, которая зародилась в Испании и называлась «el hombre» («человек»). На наш взгляд, Майков одним из первых ставит задачу не описания игры как формы развлечения, а исследования анропософии homo ludens, метаморфозы сознания которого продиктованы особым свойством азартных игр разрушать границы реальностей. Так, червонная дама в образе Юдифи воспринимается Леандром уже не как карточная масть, а как исторически реальный образ Олоферна, убитого Юдифью. Игра с сознанием Игрока становится свойством Игры как некой метафизической силы, дарующей

удачу, но отнимающую разум. Игра в ломбер становится псевдоигрой «перевертышем» – не Леандр играет, а Игра по своим правилам выстраивает судьбу homo ludens.

Подобная концепция разворачивается в большинстве сюжетных линий XIX столетия, развивающего традицию моделирования художественной концепции игры в рамках творчества А. Пушкина («Уединенный домик на Васильевском» и «Пиковая дама»), М. Лермонтова («Штосс» и «Маскарад»), Н. Гоголя («Игроки»), в произведениях Н. Некрасова, А. Чехова, Л. Толстого и т.д.

В начале XX в. феномен «игры с сознанием» постепенно трансформируется в культурологическую метафору «мозговой игры», вариативно представленной в романах А. Белого («Петербург»), Л. Андреева («Большой шлем» и «Дневник Сатаны»), «абсурдистских» текстах Д. Хармса, трансформируется в метафизическую игру онтологическими смыслами у М. Булгакова («Бег», роман «Мастер и Маргарита»), превращается в постмодернистскую «игру-в-игре» как метаморфную метафору «культуры измененных состояний сознания». Но, на наш взгляд, именно экзистенциально-онтологические константы игровой миромодели в романе Ф. Достоевского «Игрок» могут быть обозначены как **претекст** игрового мирообраза столетия.

Феномен игры инвариантно определяет специфику двух уровней романа «Игрок» – образной структуры и пространственно-временной организации текста. Игра выявляет и два психологических концепта романа – сознания Игрока и «игрового» мирообраза изображенной действительности, возможность существования которого определяется только свойством национальной русской ментальности (по концепции Достоевского). Игра образует некую грань не только между разными жизненными измерениями, но и уровнями сознания личности. Для Игрока Достоевского дилемма Сартра «быть ничем или играть» не просто актуализирована жизненной позицией, а становится моделирующим его сознание фактором. Именно поэтому для него так важно играть **для себя**, а не **для других**.

Дилемма «игра для себя – игра для других» принципиальна для учителя Алексея Ивановича в силу его внутреннего восприятия игры в двухуровневой

типологической системе: «Есть две игры, одна – джентльменская, а другая плебейская, корыстная, игра всякой сволочи».

Пафос «игры для себя» заключен не в отсутствии цели «ради выигрыша», а в перевернутости внутренней составляющей самого выигрыша – не игры во имя выигрыша и выигрыша во имя игры. В этом смысл жизни (*не игры, а именно жизни*) для Игрока Достоевского. И лишь в конце своей жизни-игры он понял, что выигрышем для него стал проигрыш – он проиграл любовь Полины, той самой Полины, ради которой он подменил когда-то свою жизнь игрой, ставкой в которой была любовь – логика данного умозаключения-перевертыша высвечивается через фабульно-сюжетную структуру романа. Галлюцинаторное предощущение огромной суммы выигрыша не дало Алексею Ивановичу возможности осознать истинной сути и цели его судьбоносной игры – именно игра **для другого Я** и должна была бы стать для него **игрой для себя.** Жажда обрести свободу через выигранные деньги обернулась антицелью – герой попадает в абсолютную зависимость от игры, лишается свободы мысли и сознания.

При противопоставленности моделей азартной игры в карты и интеллектуальной «игры в бисер» генетическое родство Игрока Достоевского и homo ludens Г. Гессе (роман «Игра в бисер») достаточно прозрачно, и осуществлено оно, в первую очередь, на уровне метафизического совпадения измененных игрой состояний сознания (ИСС) при полном несовпадении психологических состояний игроков. Если Достоевский всячески подчеркивает психологическую нервозность и неадекватность Алексея Ивановича (например: *«он был бледен; у него сверкали глаза и тряслись руки…»),* то Гессе вовсе не концентрирует внимания на эмоциональной составляющей психологического состояния, для него главным становится выявление сути ИСС homo ludens, трансформирующего в своем сознании посредством игры в бисер гносеологический универсум бытия, концептосферу которого составляет сумма игровых культурологем (*а в романе Достоевского – это сумма случайных совпадений, в «больном» сознании игрока представляющихся логическими расчетами*). Система игры, которую пытается выстроить игрок Достоевского,

основана на иллюзии логики, в основе ее лежит «своенравие случая». В отличие от которого система игры в бисер основана на логике познания: «Читатель, не знающий языка Игры, может представить себе такую запись несколько похожей на запись шахматной игры, только значение фигур и возможностей их взаимоотношений и взаимодействия тут во много раз больше, и каждой фигуре, каждой позиции, каждому ходу надо придать фактическое содержание, символически обозначенное именно этим ходом, этой конфигурацией, и так далее»[675].

Вводя в идейную линию романа буддийскую теорию непрерывности жизни (на уровне открытых внесюжетных философских сентенций) и тем самым прогнозируя игровую систему «конец есть начало нового», Гессе моделирует концепт игры-жизни в семиотических знаках мифемы *круг.* Но фактически та же самая модель определяет и структуру игры-жизни героя Достоевского, но смоделирована она на уровне сюжета (а не в вербально фиксируемых философских умозаключениях, как у Гессе) и выявляет себя в катарсическом конце романа: *«Завтра, завтра все кончится!»***.** Однако вполне очевидно, что завтра – это начало новой, еще одной (последней ли?) игры Алексея Ивановича. Вполне открытый финал определяет всю степень фатального исхода жизни Игрока – конец игры есть конец жизни, то есть самым большим выигрышем может быть только Смерть.

Смерть становится и свершением большой игры Кнехта. Однако духовная состоятельность его игры снимает идею конца, ретранслируя идею-образ смерти как созидания нового – это не конец Игры, а начало новой, ставка в которой – вечность. Именно вечность (награда вечностью) стала конечной ставкой и для Лужина, героя романа В. Набокова «Защита Лужина». Безумие и смерть – вот что выиграл Игрок Набокова, превративший свою жизнь в одну единственную бесконечную шахматную партию, в которой соперником была Судьба, не простившая подмены жизни на игру и разменивания свободы на зависимость шахматных ходов – иллюзия власти: «Стройна, отчетлива и богата приключениями была подлинная жизнь, шахматная жизнь, и с гордостью Лужин замечал, как легко

---

[675] *Гессе Г.* Избранное. М.: Радуга, 1984. С. 158.

ему в этой жизни властвовать, как все в ней слушается его воли и покорно его замыслам»[676].

Та же самая призрачная власть, обретаемая в конце выигрышной партии, манила Игрока Достоевского. Он так и не понял, что Полина не простила ему именно желания власти над ней, – власти, которая в измененном игрой сознании Алексея Ивановича мыслилась как любовь. Метаморфоза игры и заключена в десакрализации любви, составляющей и по Достоевскому, и по Набокову истинную суть жизни. Игрок Достоевского, как и Лужин Набокова, проиграл главную партию своей жизни, поскольку любовь не входила в логическое обоснование его игровой системы. Герой Гессе, как и все игроки в бисер, изначально и осознанно отказался от любви земной (заменив ее духовную составляющую на физическую), чтобы возможность ее десакрализации не грозила сакральным знаниям Игры.

Выводя «идеологические схемы» к «Пиковой даме» Пушкина на уровне анализа соотношения с игровыми концепциями О. Бальзака и Стендаля, В. Виноградов подчеркивает важность тех «внутренних форм», которыми определяется в тексте взаимодействие образов игры и рока: «При анализе форм построения существеннее всего отыскание принципов конструктивной общности в смысловой композиции произведений. Эти соответствия <…> не сводятся только к односторонним функциям заглавий, но заключаются и в смысловом подобии тех “внутренних форм”, которыми определяется символическое соотношение литературной действительности обоих произведений с образами игры и рока. <…> Для понимания тех социально-идеологических основ, на которых вырастали игорные образы жизни и судьбы, рока, характерен факт однородности, общности этих символов в произведениях, не находящихся ни в малейшей зависимости одно от другого»[677].

Так вот, в романах Достоевского и Гессе такой «внутренней формой» становится игровой хронотоп, символически соотносимый с социально-

---

[676] *Набоков В*. Собр. соч.: В 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 2. С. 77.
[677] *Виноградов В.В*. О языке художественной прозы. М.: Наука, 1980. С. 200.

идеологическими схемами жизненных пространств городов Рулетенбурга (т.е. город рулеток) у Достоевского и утопической Касталии (страны «игры в бисер») у Гессе. Для Лужина иллюзорный мир «потерянного рая» (хронотопичный метаобраз всего творчества В. Набокова и социально-идеологическая схема «счастливого *прошлого*») также соотносит рок и игру в символически обобщенный образ некой недостижимой мечты о счастье.

В конце XX в. диктат «ситуации постмодерна» и актуализация виртуального пространства как «жизненного мира» принципиально трансформирует схему эстетических конструкций модели «мир как игра» в мирообраз «игра-жизнь-сознание». Рассматривая игру как один из ключевых константов культуры (пост)модерна, М.А. Султанова опирается на теорию Л. Миннелы, конституирующей особый (пост)модерновый статус «игры самой по себе», образованной в динамике «от игры как феномена с определенным эвристическим потенциалом к игре как особому феномену самому по себе и, в частности, как постмодернистскому феномену огромной эвристической важности»[678]. Абсолютизация игры как феномена уже не замещения, и поглощения реальности, ее избывания в сознании homo ludens порождает особое провиденциальное свойство произведений с ярко выраженной антиутопической направленностью.

В повести В. Пелевина «Принц Госплана» главный герой живет параллельно в двух мирах. В одном он служащий-компьютерщик Госплана, во втором – самый настоящий Принц. В виртуальном пространстве компьютерной игры цель виртуального выигрыша тоже виртуальна – «У игры много уровней, с нижних можно переходить вверх, а с высших проваливаться вниз – при этом меняются коридоры, меняются ловушки, по-другому выглядят кувшины, из которых фигурка пьет, чтобы восстановить свои жизненные силы, но все остается по-прежнему – фигурка бежит среди каменных плит, факелов, черепов на полу и рисунков на стенах. Цель игры – подняться до последнего уровня, где ждет принцесса…»[679], а вечные вопросы бытия – (*любовь* (концепт Достоевского), *знания* (концепт Гессе),

---

[678] *Султанова М.А.* Лоуренс Миннела. Игра и культура (пост)модерна: Очерк об изменениях в научном интересе к феномену игры // Психология и психотехника. 2014. № 11(74). С. 1186.
[679] *Пелевин В.* Синий фонарь. М.: Текст, 1991. С. 76.

власти-свободы (концепт Набокова) – нейтрализуются до виртуальной победы над компьютером… или самим собой? Слияние виртуальной реальности и жизненного пространства в некую единую онейросферу снимает с Игрока Пелевина этическую ответственность за систему Игры (которую несут герои Достоевского, Набокова, Гессе), выстраивающей саму себя и определяющей сознание, а точнее бессознательное Игрока. Подмена реальной жизни психологическим ощущением ее «проживания» становится концептом подобной игры – социально-идеологической схемой конца XX в., ее выигрышем, а не проигрышем как в «Игроке» Достоевского. В. Пелевин уловил и раскрыл истинную суть феномена виртуальной игры – наличие особого игрового сознания (не ИСС, а абсолютного, уже не способного к изменениям), снимающего границы между уровнями *Эго, Суперэго, Оно*, что приводит к стиранию граней между «реальностями» в действительности.

Подобное гибридное сознание формирует особое восприятие «игры как мира», а «любое выпадение из него – в одноплановый «серьезный» или одноплановый «условный» тип поведения – разрушает его специфику»[680]. И тогда homo ludens вырабатывает особый тип игрового поведения. Ю. Лотман о природе данного феномена пишет: «Игра – особого типа модель действительности. Она воспроизводит те или иные ее стороны, переводя их на язык своих правил. <…> Игра подразумевает реализацию особого – «игрового» – поведения, отличного и от практического и от определяемого обращением к научным моделям. Игра подразумевает *одновременную* реализацию (а не *последовательную смену ко времени!)* практического и условного поведения. <…> Искусство игры заключается именно в овладении навыком двупланового поведения»[681]. Игрок переносит в действительность поведенческую модель своего «проживания» в мире-игре и одновременно ведет себя в «игровом мире» так, словно это реальная жизнь. «Двуплановое поведение» постепенно приводит к обретению «спутанного сознания» и выходу через него к «расширенному сознанию», в котором стираются

---

[680] *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста М.: Искусство, 1970. 384 с. URL: https://www.litmir.me/br/?b=109657&p=20 (дата обращения: 12.07.2020).
[681] Там же.

границы между «мирами». Так, homo ludens выходит за пределы существующих границ восприятия.

Виртуальная «игра в жизнь» создает эффект настоящей жизни, и тогда реальность воспринимается сознанием Игрока как фиктивная, подмененная – псевдожизнь. Антиутопическая катастрофичность такой модели определена П.А. Новиковой как отсутствие будущего: «Псевдо-настоящее “фиктивного” мира не оторвано от настоящего времени “реального” мира, оно связано с ним не только реальностью всего произошедшего (описываемого), но и тем, что оба настоящих момента замкнуты на себе, у них нет будущего»[682].

«Игровой мир» задуман как выдуманный, фиктивный, но постепенно превращается в реальный для героя. Действительность, в которой он не реализовал себя, начинает восприниматься как «невозможный мир», мешающий, разрушающий. Герой стремится совершить переход в игру как в единственно возможный жизненный мир. Реальное пространство поглощается игровым, в котором «возможное» определяется как «жизненное». Необходимость периодически возвращаться в реальность Госплана воспринимается как трагедия. Неслучайное упоминание Оруэлла проецирует в смысловое поле рассказа антиутопическую идею о приближающемся конце. Но Пелевин не дает ответа – реального или виртуального мира. Экзистенциальная перспектива погружения героя в виртуальное пространство как в единственно возможное пространство жизни означает провиденцию апокалиптического конца реального мира. Кажущаяся созидательной в плане эволюции личности героя «жизнь-игра» энтропийна.

Пелевин создает некую эстетическую модель смешанной (гибридной) реальности, проектируя игровое пространство в системе континуума реальности-виртуальности, элементами которой являются виртуальная реальность (VR) и дополненная реальность (AR). В последние 30 лет эти понятия активно используют в развитии технологий «цифрового мира». Модель подобной «цифровой»

---

[682] *Новикова П.А.* Игровое пространство и игра с пространством в романе Ф. Бегбедера «Windows on the world» // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. М., 2006. С. 173.

смешанной реальности была описана как целостная система «mixed reality» еще в 1994 году[683]. А.В. Иванова подчеркивает, что в представленной исследователями модели «Смешанная реальность определена как система, в которой объекты реального и виртуального миров сосуществуют и взаимодействуют в реальном времени, в рамках виртуального континуума. Промежуточными звеньями в этой модели являются дополненная реальность и дополненная виртуальность. Дополненная реальность ближе к реальному миру, а дополненная виртуальность – ближе к виртуальному. Авторы модели выделили ее основные элементы: *Полная реальность* – привычный мир, который нас окружает; *Виртуальная реальность* – цифровой мир, полностью созданный с помощью современных компьютерных технологий; *Дополненная реальность* – реальный мир, который «дополняется» виртуальными элементами и сенсорными данными; *Дополненная виртуальность* – виртуальный мир, который “дополняется” физическими элементами реального мира»[684].

Современная актуализация цифрового пространства как некой формы взаимодействия человека с миром представлена в повести «Принц Госплана» в игровом континууме смешанной реальности, которая не включает в себя привычную «полную» реальность действительности жизненного мира, а замещает ее собой как модель «возможного» мира. Процесс игрового прототипирования в рассказе реализует гибридизацию *виртуальной реальности* «цифрового пространства» мира-игры, *дополненной реальности* сознания главного героя Александра Лапина, *дополненной виртуальности*, мир которой он дополняет вовлечением в игру-жизнь своих сослуживцев. Внутренний мир игрока-создателя Лапина проецирует онтологическую модель смешанной реальности в гибридное сознание реального героя-программиста (magister ludens) и «виртуальное сознание-программу» протагониста компьютерных игр *Prince of Persia*[685].

---

[683] *Milgram P., Kishino F.* (1994) A taxonomy of mixed reality visual displays // IEICE Transactions on Information and Systems. Vol E77-D, № 12. P. 1321–1329.

[684] *Иванова А.В.* Технологии виртуальной и дополненной реальности: возможности и препятствия применения // Стратегические решения и риск менеджмент. М.: Реальная экономика, 2018. С. 89.

[685] Принц – прозвище медийного героя-протагониста серии компьютерных игр Prince of Persia, одноименных графического романа и фильма.

Исследователь литературы постмодернизма А.Г. Коваленко систематизирует специфику бинарно сконструированных Пелевиным миров так: «Динамический, движущийся мир противостоит статичному “загробному” (поезд в “Желтой стреле”), земная обыденность – космосу (“Омон Ра”), виртуальности (“Принц Госплана”, “Акико”), животному миру (“Жизнь насекомых”), мистическому миру чисел (“Числа”). “Достоверный мир” – жертва своих антиподов; он может быть поглощен искусственно созданной человеком зловещей реальностью новых технологий СМИ. И, наконец, одно иллюзорное пространство противостоит другому, такому же иллюзорному»[686].

Современные технологии проектирования смешанной реальности нацелены на задачу создания дружественного человеку «цифрового мира», способного реагировать на присутствие пользователя естественным образом. Виртуальная реальность проецирует модель нового мира, искусственно имитирующего биоритмические свойства человека, в том числе: зрение, слух, осязание и другие. Трехмерные эффекты данного виртуального мира способны породить эффект соприсутствия VR и действительности настолько близко, что человек-пользователь воспринимает виртуализованную тектонику как реальный мир. Максимальное слияние VR и реальности действительности в системе воспринимающего сознания пользователя есть наиболее перспективная задача развития современных технологий. В этом плане повесть Пелевина предрекает невозможность осуществления этой задачи в полной мере, поскольку смешанная реальность приводит к перезагрузке «полной реальности» (*Loading...* – так начинается рассказ), к расщеплению личностного сознания и к подмене проживания жизни как онтологической данности симулятивными прохождениями игровых уровней-level. В этом гибридном симулякре Человек утрачивает главное качество своего мира – свободу: Теперь не Лапин управляет разработанной им игрой, а игра управляет им. Антиутопия грядущей цифровизации была провиденциально зафиксирована

[686] *Коваленко, А.Г.* Литература и постмодернизм: учеб. пособие. М.: Изд-во Рос. ун-та дружбы народов, 2004. С. 108–109.

Пелевиным в модели «мир реальность-виртуальность» еще в 1991 г., за три года до создания теории «mixed reality» (P. Milgram, F. Kishino).

Модель гибридной реальности проецируется и в рассказе-эссе Евгения Зайцева «Игра»[687]. Но в ее матрице изменена схема ценностного смыслового дополнения «возможным» игровым миром реального «жизненного», и наоборот. Автор-создатель «игры в жизнь» выступает в особой роли философствующего Magister ludens, сотворяющего виртуальный мир компьютерной игры «по образу и подобию» божественного мира, примеряя на себя роль Бога: «Я придумал сюжет компьютерной игры под названием “Жизнь или путь”. Просто, но забавно.

Цель игры: за отведенное время надо вырасти в максимально “большого человека”, чтобы при следующем “компьютерном рождении” не с нуля.

Условия роста:

– жизненный путь надо выбрать самому среди холмов, болот, гор и оврагов, лесов и бескрайних равнин;

– Любое продвижение вверх по предполагаемому ландшафту позволяет “вырасти” играющему и тем самым открывает новые горизонты для обзора и выбора пути дальнейшего;

– Любая вершина подразумевает в дальнейшем только спуск, а это неизбежно приводит к уменьшению собственного роста и сужению собственного горизонта;

– Спуск или иные действия, сводящие рост игрока до нуля, означает и конец данного круга жизни.

Я давно играю в эту игру в своих мыслях…

Начало игры спокойное и ясное – младенец сидит на дне неглубокой воронки, откуда ровный несколько подъем во все стороны ведет в Жизнь и в Путь…» (189).

Модель «игры в жизнь» структурирована в соответствии с законами даосских практик, которые понимают жизнь человека как путь, вечное движение к цели, которая и есть тоже Путь. И из всех заповедей-условий этого пути-жизни важным

---

[687] *Зайцев Е*. Игра // Звезда. 1995. № 12. С. 189–200. (В дальнейшем текст цитируется по этому изданию с указанием в круглых скобках номера страницы.)

является закон Добра, и «чтобы при следующем “компьютерном рождении” не с нуля, начать свою жизнь, необходимо именно правильно осознать цель Добра. За границами виртуальной модели Дао-пути, автор «размещает» свой «личный сюжет» трансформации жизненных событий в философию. Нарративная фрагментарность «сюжета игры» и «сюжета жизни» конструирует экзистенциально-онтологическую дополненную виртуальность, совпадающую с кармическим кругом вечного движения к высшей цели: «Долго разглядывать и бездействовать не стоит – меньше успеешь. Цель – вырасти во взрослого в этом круге и помнить о круге, следующем…» (190).

Зайцев создает гибридную «содержательную форму» модели мира на уровне его формальной организации (реальность+дополненная виртуальность+сознательная пространственность), наполненной философским космополитизмом. Буддистская идея кармического перевоплощения при каждом новом рождении накладывается на каббалистические откровения, переосмысленные в экзистенциальном ключе с выходом на тринитарные основы православного канона всепрощения и всеобъемлющей любви: «Земля наша – как чистое и светлое добро, на которое только все сыплют мусор и разбрасывают грязное зло. <…> Как славно, что Мир действительно тройствен. В нем не только Добро и зло, в нем есть еще что-то, без чего Добро и зло камня на камне не оставили бы от мира. <…> Истинная любовь начинается и можется только при со-участии, со-переживании, со-страдании человека внешнему Миру. Если устремления и способности обращены внутрь, в себя, из них вырастают только ненасытная жадность обладания и своя самость.

…Тетраграмматон, или тетраграмма еврейской Каббалы – непроизносимое и неведомое ВСЕМ имя Бога – очень нужная каждому тайна. Само знание о том, что такая тайна есть, сподвигает человека на душевную работу. И вспышка, что разгадал сам, сумел и постиг, – это миг счастья. Это миг могущества – потому что тот, кто узнал истинное имя Бога, получил весь Мир…» (191).

Мир в модели Зайцева становится не онтологической данностью, а некой Existence: метафорическая персонификация, усиленная ономастическим акцентом

«Мир», проецирует экзистенциальную формулу «мир-во-мне» в некую бытийную Сознательность – «Мир начал крепчать…», «Мир вставал на крепкие ноги…», «Эти двое были одинаковы для Мира…» (190) и т.д. Мир в виртуальном пространстве начинает со-творять себя сам, совпадая с Богом в статусе Homo faber. Энтропия человеческого сознания, сыплющего мусор и разбрасывающего зло, разрушает истинный Дао-путь к слиянию Человека с Миром и Богом в единое целое. Антропософия Зайцева носит гносеологический характер. Мир «дополненной виртуальности» в модели «игра-жизнь» есть опыт эпистемологического построения умственного «возможного мира», проецирующего в себя и во вне аксиологии «жизненной» реальности: «Все ошибки и страхи человеческие происходят от слабости, слабость – от незнания, незнание – от отчуждения себя от окружающего Мира. Единение себя с окружающим Миром приводит к Богу, единому для всех, всего и во всех и всем. Потом растет Знание, дальше приходит Сила. Последним кончается страх и смерти, и жизни. <…> Но только став частью Мира, можно обладать всем Миром. Это расширение БЕЗ ЖАЖДЫ ОБЛАДАНИЯ. Я не боюсь жить, поэтому для меня нет смерти. <…> …я имею лишь то, что Мир помог открыть в себе. Остальное я имею тоже, но пока не знаю об этом. <…> Внутри оставшихся из не оставшихся виден весь Мир. <…> … я могу потерять Мир, если не стану Миром. <…> Пока разделены в человеке Красота, Любовь, Бог и Истина – игра продолжается» (199–200).

Зайцев дифференцирует Жизнь и Мир, чертой является время – «Шло лишь время, время игры…» (197), разграничивающее внешнее течение жизни как формы игры в Дао-путь, в процессе которой окружающий Мир перерастает внутренний Мир, который есть интенция Знания. Обретение Знания как формы экзистенциализации трансцендентной метафизической сущности божественного бытия – есть цель Игры. Фантомный мир виртуальной игры не имитирует, но идентифицирует жизнь, авторское сознание Magister ludens ретранслирует в текст Мир-Я. Таковы конструкты игровой модели «возможного» онто-мира Е. Зайцева.

5.2. «Homo dreamer» и сомнологическая модель мира: формы сна-эйдоса в онейросферической архитектонике текста (Ю. Мамлеев, В. Пелевин, П. Алешковский, Д. Гранин, Е. Абдуллаев)

Эстетическое «поле» культуры, искусства и любой сферы современной гуманитаристики, в первую очередь, связано с парадигмой смыслопорождения «восприятие – осмысление – изображение». Эстетическая форма детерминирует смыслопорождающие процессы «осмысления бытия» и тем самым концептуализирует в качестве эстетической матрицы именно содержание формы, которое воплощается в образ, порождает образ, и осмысляется/раскрывается через образ. Исключительная функция образа была отмечена А.Ф. Лосевым, позиционирующим в своей работе «Философия имени» содержательность его формы: «Чтобы иметь образ чего-нибудь, необходимо уже сознательно отделять себя от иного, ибо образ есть сознательная направленность на иное и сознательное воздержание от этого иного, когда субъект, воспользовавшись материалом иного, уже пытается обойтись в дальнейшем без этого иного...»[688].

А.Ф. Лосев подчеркивает важнейшую роль субъективного, точнее сознательного восприятия содержания образа, которое выводит на первый план в смыслопорождающую семантику его эстетической формы. А поскольку содержательная форма идентифицирована целостность *план выражения* и *план содержания*, то несомненно утверждение о том, что внутреннее осмысление и содержание образа есть его эстетическое поле. Так, на наш взгляд, выявляются три основополагающие константы эстетического образа: объективность, онтологичность и субъективность/сознательность. В системе этих констант и может быть идентифицирован важнейший вопрос-коллизия о соотношении дефинирующих признаков эстетики логоса, софии и эйдоса, который А.Ф. Лосев, с опорой на концепцию Плотина, определяет как основополагающий критерий эстетики: «Основным понятием является понятие эйдоса, получаемое не эстетическими, но общефилософскими методами. <…> Примем понятие эйдоса как

[688] *Лосев А.Ф.* Философия имени. М.: Изд-во МГУ, 1990. С. 81.

данное. Эйдос есть смысл (или сущность), наглядно явленный; это – существенный вид, существенная форма, лик, идея, физиономия бытия, его облик. Из них Плотин и исходит»[689].

Эйдетическая образность, как «содержательная форма» эстетического эйдоса, есть наиболее яркий способ отражения/выражения в художественном тексте картины мира, в которой активно интегрированы смыслы объективно-субъективной онтологичности. На наш взгляд, эстетическое поле художественного эйдетического образа сконцентрировано на пересечении сознания Бытия (*чаще всего реализуемого в художественном тексте через мифологию*) и сознания Человека (*автора – героя – читателя*), наиболее полно воплощенного в экзистенциально заданных образах онейросферического плана. Именно художественный эйдетизм позволяет раскрыть одну из наиболее концептуальных типов плотиновского эстетического эйдоса, заключенного в сфере сознания: «Этот эйдос не просто дан для кого-то, будучи сам плоскостным бытием. Но он дан еще и себе самому, для себя. Он *для себя* есть то, что он есть вообще. Но это значит, что ему имманентно коррелятивное ему сознание; он “мыслит”, “созерцает” себя самого. Однако эйдос есть эйдос просто и эйдос внутренний, выразительный. Следовательно, он таит в себе и сознание чисто эйдетическое, и сознание эйдетически-становящееся, гилетически-эйдетическое»[690].

Художественный эйдетизм онейросферических образов, репрезентируемых в художественных текстах, на наш взгляд, есть эстетический способ через форму личностного сознания (образы сна, безумия, видений…) осуществить содержательную рецепцию онтологических смыслов Бытия, которые, по Юнгу, воплощаются в мифоформах бессознательного (архетипы, символы, мифологемы, мифообразы…). Именно эйдетизм позволяет формы бессознательного декларативно матрицировать в художественной сознательности, фиксируемой в метафорике эйдетического образа. Это особая форма «двойной модальности» художественного образа, которая может быть обозначена как эстетика сознания,

---

[689] *Лосев А.Ф.* Эстетические идеи Плотина в системе и преддверие мифологии (§7) // Лосев А.Ф. История античной эстетики. Т. 6. URL: https://www.psyoffice.ru/9/lose006/txt36.html (дата обращения: 22.03.2018).
[690] Там же.

переданная в или через эйдетизм художественного текста – *«запечатленное сознание» в памяти и одновременно «запечатленная память» в сознании*. Когда-то воспринятое и закрепленное в скрытой образной памяти человеческого сознания бессознательное интуитивное (*сопряженное с синкретическими бытийными смыслами*) и проявленное в творческом сознании писателя (*медиатора между коллективным бессознательным и открытым логосом читателя*) реализуется в художественном тексте в эйдетическом образе. Формально он представляет онейросферический образ (сюжет, модель), связанный с субъективностью автора (или героя), который в процессе читательской смыслопорождающей интерпретации приобретает объективную содержательность, выводящую на онтологические смыслы.

Писатель, обладающий особой способностью внутреннего видения – *интроспекцией*, через вербально репрезентируемый образ, центрирующий текст как эстетическую авторскую структуру, создает целостный художественный образный «эстетический идеал», в котором преодолевается «двойная модальность» эстетического эйдоса. Одним из самых ярких онейрических форм интроспектрально воспроизведенного эйдетического образа становится сомнологический образ. Не каждый сон является эйдетическим образом. Сон как прием и способ раскрытия психологии и характера героя, не соотносимый с «памятью прошлого» и онтологическими смыслами, представляет собой классический последовательный образ и выполняет функцию элемента поэтики. Художественная сомнологическая онейросфера, соотносимая с авторским мифом, создающим образы иномира или инобытия, структурирующего парадигму *«сознание мира – сознание текста – сознание автора/героя»,* может быть охарактеризована как эйдетическая образность. Посылом к ней становится так называемое «осознаваемое сновидение» *(термин английского психиатра Ф. Ван Эденом*). Сновидные психические или точнее сознательные образы в каждом отдельном тексте обладают смысловой и структурной индивидуальностью, которая определяется спецификой соотношения «реальности – сознания – ирреальности». Эйдетическими могут быть обозначены только те, в которых

присутствует эффект «перевернутого образа» (Н.С. Валгина), – то есть онейросферический образ воспринимается как реальность, а реальность воспринимается как иллюзия, «вторичная реальность», условная реальность и т.д. Точно выразил это качество взаимообратимости Х.-Л. Борхес в формуле, концептуализирующей эйдетический инвариант художественного онейросферического образа: *«Все, что существует – сон, все, что не сон – не существует».*

Литературу всегда, вне зависимости от направленческих приоритетов, тянуло к познанию маргинальных явлений, выявляемых в художественном пространстве на уровне системы «параллельных миров». Сновидения, формирующие особое пространство онейросферы (В.Н. Топоров), являются самостоятельным «параллельным миром» («возможным» по отношению к действительности) в художественной системе «жизненных миров», но в то же время образуют своеобразную проблемно-тематическую призму в познании и отражении таких параллельных бинарностей как «смерть – жизнь», «реальность – ирреальность», «мистика – рационализм», двойничество, двоемирие и т.д. В колоссальном интересе к постижению сновидческого типа сознания проявляется тяга писателей к некоему литературному симбиозу религиозно-философских традиций, психоаналитических теорий и эстетических способов миромоделирования. Не случайно один из теоретиков концепции «спектра сознания» Кен Уилбер видит в сновидческом сознании духовный путь человечества: «Великие традиции духовной мудрости (такие, как христианский мистицизм, индуизм Веданты, буддизм ваджраяны и иудейская Каббала) утверждают, что три ***естественных состояния сознания*** – *бодрствование, сновидение и глубокий бесформенный сон* – в действительности открывают нам сокровища духовной мудрости и духовного пробуждения… если мы понимаем, как верно их использовать. В определенном смысле, который мы исследуем по мере своего продвижения, три великих естественных состояния бодрствования,

сновидения и глубокого сна содержат в себе весь спектр духовного просветления»[691].

Возможность использования сновидения в качестве элемента поэтики достаточно исследована, поскольку этим приемом активно пользовались в классической литературе прошлого. Но именно в XX веке в литературе концептуализируется телеологическое рассмотрение сна (по К.Г. Юнгу), в котором и кроется ключ к пониманию сновидческого эйдоса. Характерно это для неклассической парадигмы художественности со свойственным ей полионтическим мышлением, постулирующим существование множества миров и промежуточных реальностей. Сновидение в этом случае одновременно выполняет двойную функцию – пороговая реальность и самостоятельный виртуальный мир, рождаемый или вследствие ИСС человека (как например, у В. Ерофеева или В. Пелевина) или экзистенциально существующий как маргинальная данность (мир-в-себе) (например, в романе Петра Алешковского «Рыба. *История одной миграции»*), а иногда имеющий при этом самодостаточный онтологический статус (как, например, у Ю. Мамлеева). Сложность выявления онейрической специфики художественного текста с эйдетической заданностью образа-сознания заключена в том, что активно используется способность сновидения быть точкой схождения всех личностных и бытийных горизонтов и тем самым создавать мифопоэтический эффект неразличения иллюзии и реальности. В этой связи нас интересует сон не как прием поэтики, а как инвариант «первого пространства», когда он перестает быть «окном в иную реальность», а сам становится ею, то есть художественным эйдосом, фиксирующим в тексте знаки экзистенциального (уровень подсознания, ЭГО) и онтологического (уровень бессознательно, Оно). Таким образом, эйдетический образ по природе своей соотносится со своего рода «остаточными образами (*фосфены* в медицине). В. Подорога, анализируя подобные образы в

---

[691] *Уилбер Кен*. Введение в интегральную теорию и практику: основы ИОС и «всесекторной, всеуровневой» карты. 2003–2004. Integral Naked. URL: http://www.integralnaked.org (дата обращения: 25.03.2018).

философии Ницше, подчеркивает, что «на уровне глубинного переживания геометрия фосфенов и геометрия архаических символов могут совпадать»[692].

Первый художественный опыт в этой области, на наш взгляд, фиксируется уже в начале XX века. В русском модернизме, в ряде произведений символистского толка, эстетизируется новая неклассическая миромодель «текст – сознание», в рамках которой художественно конструируется самостоятельная текстовая реальность, свободная от миметических задач реализма отражать действительность. Чаще всего фиксируется отражение онтологии персонологического сознания. Например, в рассказе Л. Андреева «Красный смех» безумие сознания героя есть воплощение безумия жизни, в которой место Бога заняла Смерть, воплощенная в маске Красного смеха. Увиденное героем обезображенное лицо солдата становится не просто визуальным стимулом для последующего эйдетического образа, а приобретает реальный эстетический образ «красного смеха», который замещает собой сознание героя и позиционируется автором как сознание текста – образ «отсутствующего мира». Рассказ начинается с акцентации на двух концептуальных категориях сознания – «*...безумие и ужас*»[693]. Сильная смысловая позиция начала акцентирует внимание на особом психическом состоянии героя, позволяющем обозначить его как эйдетика, человека, способного к видению отсутствующего предмета и сохранению его в памяти на уровне ощущения. Герой воспроизводит образ смерти через энтропийную модель «отсутствующего» текста, но смыслопорождающего онтологию реальности войны. Интроспективное воспроизведение эйдетической «галлюцинации» в герое «больного, разрушенного» сознания передает бытийный смысл «разрушенной» действительности.

Наиболее ярким классическим примером онейросферы с заданными константами эйдетической образности онейросферы становится роман А. Белого «Петербург», который, по мнению Н.А. Нагорной, «насыщен сновидческими

---

[692] *Подорога В.* Выражение и смысл. М.: Ad Marginem, 1995. С. 192.

[693] *Андреев Л.* Красный смех. Отрывки из найденной рукописи. URL: http://ilibrary.ru/text/1646/p.1/index.html (дата обращения: 25.03.2018).

образами и местами и целиком подчинен “логике сна”. Сфера сновидений романа включает в себя как прямые описания снов, галлюцинации и бреда персонажей, т.е. их объективное “второе пространство”, так и онейрические перспективы Петербурга, его другое измерение»[694].

Но, тем не менее, роман не представляет собой в художественном и психологическом аспектах сон в чистом виде, это, скорее всего, некое осознание тождества реальности с Абсолютным подсознанием, выраженным в сновидении, что обычно и дает сомнологам возможность фиксировать сокровенное Я человека в образах онейросферы. Не реальность мира, а именно подсознание человека и есть сон в понимании А. Белого, – сон как некая внутренняя проекция, за которой кроется внешняя реальность. Архитектоника романа-сна структурируется в системе принципов «зеркального коридора», когда за метафорикой сна скрывается еще более метафизичное явление – трансцендентальное бытие, запечатленное в феномене «сон в сне». Более всего в начале XX в. к этой сомнологической теории, основанной на доказательстве трансформации сна в «еще более сон», близок Даниил Хармс. Абсурдизируя реальность, Хармс выводит ее в онейросферу самого сна. Создаваемая иллюзия «сна в сне» уничтожает сюжетную линию рассказа «Сон» и вместе с расширением пространства сознания героя уничтожает смысл мира, превращая его в некий хаос пространств. Так возникают антиэстетические основания образного эйдетизма Хармса.

Феномен подобного многослойного сновидческого ИСС рождает онейрический тип «сновидящего» человека – Homo dreamer, продуцирующего сомнологическую модель мира, стыкующую «параллельные миры» яви и сна, особенно активно представленного в современной русской литературе. Довольно специфична сомнологическая концепция в прозе В. Пелевина, развивающего борхесианскую линию сновидческой «семантики возможных миров». Художественная концепция Борхеса выводит на один уровень онтологическую и сомнологическую концепции, утверждая, что «мир, бытие, реальность – все это

---

[694] *Нагорная Н.А.* «Второе пространство» и сновидения в романе Андрея Белого «Петербург» // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2003. № 3. С. 42.

сновидения наяву», «явь реальна только тогда, когда она – сновидение» или «жизнь есть сон, снящийся Богу». Практически все тексты писателя содержат в себе «эстетическую позицию» онейрического мира. Так, в романе «Священная книга оборотня» мир этот становится единственно возможной реальностью. Пелевин опускает проблему соотношения иллюзии и реальности и выводит своего читателя на другой онейрический уровень – сосуществование разных возможных миров в плоскости сознательной иллюзии. Героиня рассказа проникает в пласты чужих измененных сознаний через свое (*посредством эйдетического восприятия «чужого-В-своем»*) и рефлектирует чужими же онейрическими откровениями. В. Пелевин создает через архитектонику сомнологической модели «зеркала в зеркале» эйдетический образ «сон-сознание-Я». Его условием становится наличие особого состояние сознания героев, в котором нейтрализуются все бинарные оппозиции обыденности, – жизнь и смерть, иллюзия и реальность сливаются в одну точку времени и пространства. Именно в этом сознании возникает то психически-психологическое состояние, которое приводит к провидческим эйдетическим грезам «сновидящей» А-Хули. Реально воспринимаемым «возможным миром» для нее становится сфера ее внутреннего мира, локализующаяся в философствующем сознании.

Подобный вариант сновидческого лабиринта представлен в рассказе Ю. Мамлеева «Сон в лесу». Мамлеев, следуя мифологической логике (достаточно распространенной в *неклассической парадигме художественности*), создает онейросферическую метафикциональную модель «лабиринта в лабиринте», где входом в одну лабиринтную сферу и выходом становится «дружественный» лабиринт-матрешка и так до бесконечности – пространство леса есть вход в сон, в лабиринт сна ведет другой сон, выходом из которого становится лес, также являющийся формой сна более высшего бытийного плана: «В глубоком сне, ты, Настя. Ты думаешь, что проснулась. Но ты еще в более страшный сон ушла. Что твои те два последних сна! Знаешь ты многое, но знание это только в сон тебя еще глубже погружает. Ибо и знание тоже сном бывает»[695].

---

[695] *Мамлеев Ю.* О чудесном. Циклы. М.: Рипол классик, 2005. С. 89.

Формально внешнее топологическое пространство леса высвечивается в системе внутреннего содержательного онейрического пространства сознания сновидящего, которое, по теории К. Юнга, представляет из себя многослойную структуру из уровней Я-сознания, определяемых как **личностное, подсознание** и **СуперЭго** (*выявляющее* ***коллективное бессознательное*** *и позиционирующее* ***онтологическое сознание*** *мира*).

В рассказе наиболее значимым представляется именно пространство «другого» сна, разворачиваемое автором в системе двух слиянных хронотопичных знаков-образов – **смерти** и **сна**: «Оглянулась она все-таки, побежала, за дерево схоронилась – и вдруг поняла: правду говорил голос, в глубоком сне она, не было никакого пробуждения. Разве не сон все вокруг? Оттого что ярко он виден так, что ощущает она его, как явь, еще не значит, что не сон это. “Живой сон еще страшнее мертвого: ибо и в голову не придет, что это лишь сновидение”, – подумала Настенька»[696].

Этот многослойный хронотоп, в котором пространственная развернутость сна совпадает со свернутым в точку, уплотненным временем смерти, насыщенным символикой страха – это пространство, отделяющее жизненное время от времени сна-смерти, которое из неизведанного будущего врывается постоянно в настоящее. Перевернутость будущего в настоящее разворачивается на уровне ощущений главной героини, то есть в хронотопе ее двоящегося сознания: «Видит, белая девушка стоит рядом, очень похожая на нее, в русской одежде. Как вторая Настя. И улыбается. А тьмы нигде нет. И корона Небесной России сверкает на ней.

– Слушай, Настенька, – говорит девушка. – Изведешься ты. Совсем пропадешь. Не тот свет это, ибо и свет разный бывает. Не пробуждение это.

Девушка подошла поближе, сделала жест рукой. И вдруг почувствовала на мгновение Настенька, что означало бы, если б она в самом деле проснулась. Рухнул бы мир, как будто его и не было, со всем его умом, светом, бормотанием и откровением...

---

[696] *Мамлеев Ю.* О чудесном. Циклы. М.: Рипол классик, 2005. С. 88.

...Но что было бы заместо мира сего – в то не могла проникнуть Настенька даже на секунду. И слава Богу, что не могла, не для человека это. <…> Потом все прошло, опомнилась. Девушка по-прежнему рядом, на Настеньку смотрит»[697].

Именно в нереальности сна, хронотопически обозначающего сферу бессознательного, Настя обретает способность ***«аналитического сознания»*** (К.Г. Юнг) – свойство мыслить и осознавать себя и мир вокруг, то, чем она не обладала в реальной повседневности. Механизм художественного выражения лабиринтности заключен в хронотопическом моделировании в тексте системы сквозных метафорических образов «зеркального лабиринта» – «сон в сне» и «сознание в сознании». Именно данная схема позволяет максимально снять ощущение границ между реальными и ирреальными системами пространств в повести и воссоздать в тексте ситуацию единого пространственного потока, в котором стирается оппозиционная маргинальность между реальностью и иллюзией, подтверждаемая исчезновением портрета в «бытийное ничто» (у экзистенциалистов, например, это и есть значимая сущность бытия) в конце повести.

Подобную лабиринтную архитектонику накладывающихся друг на друга ИСС оборотнического эйдоса представляет Д. Липскеров в романе «Последний сон разума». В череде ликантропических превращений *(героя романа «Последний сон разума», татарина Ильясова то в рыбу, то в птицу и т.д. – целая система архетипически знаковых природных форм жизни)* писатель исследует смерть как феномен взаимооборотничества «телесности» и «сознательности». Мортальные состояния воспринимается в системе двух координат – *смерть/перевоплощение/превращение* и *смерть/сон*. Во втором аспекте сомнологическое пространство смерти как формы иносознания и есть тот доминантный мирообраз, который определяет «мироподобность» оборотнического мифа Д. Липскерова. Онейросфера смерти/сна создает иллюзию некоего единого пространства космоса-хаоса, в котором перетекаемость антропологической и зооморфной телесности соотносится с идеей существования единой формы

[697] *Мамлеев Ю.* О чудесном. Циклы. М.: Рипол классик, 2005. С. 91.

«органической телесности», не разграничивающей сознательность на человеческую и звериную. Смерть понимается Липскеровым не как состояние «ничто», тотального небытия, а как радикальная метаморфоза одного тела до качественно иного. Писатель использует тело-трансформ как эйдетический образ-знак хтонического «инакобытия».

Логика «выпадения» героя в данное измерение «вечного перевоплощения» предопределяется созданием особой модели пограничной реальности – между сном и явью – за счет использования концептов «пограничного» сознания, в котором пребывает (*во времени «меж», художественно фиксирующем реальность жизненного пространства героини в ирреальности сомнологического забытья*), например, героиня романа Петра Алешковского «Рыба. *История одной миграции*». В системе подобного эйдоса-сна выявляется целая система экзистенциальных противоречий – «свое Я – чужой мир»; «чужое Я – свой мир». «Миграция» из реальности в сон и наоборот создает особое сознание «сновидящей», через которое она погружается в «коллективное бессознательное», фиксируемое в образе «рыбы», эйдетически соотносимым с мифосмыслами. Пространственная архитектоника далеко нелинеарна: она смоделирована по принципу лабиринта с многочисленными поворотами и тупиками – эквивалентами различных форм ИСС, пересекающихся на уровне эстетической структуры текста, которая совпадает с пространством всеобщего бытия, присутствующего в тексте в эйдос-образе «рыба», являющимся тайным христианским символом Иисуса Христа, а также отсылающим ко многим новозаветным эпизодам, толкующим почему именно это существо было выбрано первыми христианами как олицетворение Мессии. В романе очень важно, что действие происходит в Таджикистане, в Пенджикенте, символически соотносимым с исламскими святынями. Миграция мифосознаний в онейросфере противоположных религиозных хроносов и есть основа «ясно-сновидящего» эйдоса Алешковского: «Все это – и еще многое другое – я вспоминаю редко, но то и дело, кода я засыпаю, передо мною проходят чередой лица стариков и мужчин в чайхане, повернутые в сторону испарившихся гор, углубленные во что-то, что мне, девочке, ни понять, ни почувствовать было не

дано, – лица стоящих в канале рыбин, тяжелых серебряных толстолобиков: скулы сведены, губы чуть-чуть шевелятся, словно лениво повторяют молитву, а маленькие глаза, не мигая, глядят сквозь тебя – страшные и холодные, как уснувшая вода»[698].

Героиня Вера понимает, что сновидения – это своего рода промежуточный мир, где сливаются реальность и ирреальность в одной иллюзии существования. Героиня почувствовала сознание грани, новое ощущение как бы застывшего времени, утратившего не только качество текучести, но и необратимости. С момента обретения этого понимания Вера становится способной наяву погружаться в онейросферические пространства другого человека на уровне тактильного погружения в чувства (боль, страх, отчаяние) и вбирать их в себя, освобождая «жизненный мир» другого человека от них. Через провиденциальное состояние сна Вера реализует мессианскую задачу Спасителя. Для нее важно сохранить память о том первом погружении в наркотической сон, сопровождающийся телесной болью и потерей невинности. С того момента сон, сознательный или бессознательный, становится формой бесконечных инициаций Веры, формой эмиграции в бессознательное мира.

Очень часто такие состояния промежуточности в литературе связаны с двумя мотивами. Первый точно описан Н.А. Нагорной: «Трансгрессия – переход границы – освобождает от формы тело, связанной с тяготением и необратимым временем причинно-следственными связями»[699]. М. Ямпольский определяет еще один мотив, уже непосредственно продуцирующий «освобождение от формы тела» в сферу форм измененных состояний сознания: «Такое зависание внутри границы, которое не имеет протяженности, по-своему связано с особым переживанием темпоральности. “Парение” выключает ход часов и поэтому позволяет состояния “перехода”»[700].

---

[698] *Алешковский П.* Рыба. История одной миграции. Роман. URL: https://www.litmir.me/br/?b=101861&p=1 (дата обращения: 12.12.2019).
[699] *Нагорная Н.А.* Концепция сновидения в рассказах В. Пелевина // Band. 2000. № 48. С. 157.
[700] *Ямпольский М.* Беспамятство как исток (Читая Хармса). М., 1998. С. 332.

Петр Алешковский в ракурсе подобного состояния перехода «сон-жизнь» выстраивает и психологию героя – неразграничение сфер сознания и подсознания, сливающихся в одних онейрических точках и пересекающихся в лабиринтах телесных перевоплощений. Но оборотничество Веры также реализовано в системе иллюзий сознания – оборотничество как форма сна.

В системе онейрического «спектра сознания» (Сатпрем) сновидящих героев-эйдетиков (Homo dreamer) отсутствует Будущность. Оно возможно лишь как гипотетический вариант прошлого в системе мифоозначенного «вечного повторения» в измерениях памяти сознания и реализуется через смену циклов прошлого и настоящего, через триединство *жизни – сна – памяти*, реализующегося в художественном тексте через целостность «двойной модальности» содержательной формы эйдетического образа. Такова хронотопическая логика онейросферы эйдетической образности в архитектонике художественного текста.

Особая форма эйдоса-сна, репрезентирующего «психейную» онейросферу, представлена в системе историософского романа Даниила Гранина «Вечера с Петром Великим. *Сообщения и свидетельства господина М.*». В романе прослеживаются прямые соотнесения хронотопического художественного метакода «распавшегося пространства» как формы онейросферической бифуркации, функционально выстраивающей ряд реального хронотопа «история петровской эпохи – история России XX века». Петр Великий определяется как историософский концентр для понимания исторических событий и личностей XX века. В частности, интертекстуальное прочтение «внутренних исторических рецепций» романа Гранина (Петр-Сталин-Хрущев-Брежнев…) в контексте семантики «Родомысл – Жругр» (историософские концепты Даниила Андреева) позволяет идентифицировать авторскую концепцию «исторической власти» как художественную фоновую традицию для российской культуры и истории XX века. Характерная для большинства концепций многозначность образа Петра у Д. Гранина вырастает в систему многозначности оценок Петра. Так, характерная, например, для Тынянова «десакрализация» Петра и Мережковского

«метафизичность» Петра вырастает у Гранина в некий интегрированный феномен рассмотрения Петра в системе «сакрального метафизического» образа с четко прописанными элементами психоанализа. Ощущение этого поддержано на уровне внешнего хронотопа романа – некий санаторий и отдыхающие в нем. С одной стороны рецептивно соотносимый с «психейным» локусом – чеховская палата № 6, выявляющим состояние социофилософского безумия + элитный санатории для власть предержащих в советскую эпоху, соотносимые с состоянием «культличностного» безумия Великих. Онейросфера «психейного» хронотопа Гранина многоуровневая – санаторий становится местом сосредоточения разных исторических эпох и пространств, центрируемых в системе хронотопов-сознаний нескольких философствующих персонажей. Гранин, совмещая время, пространство, сознание в системе модели «параллельных миров», выводит характеристику образа Петра в системе «спектра сознаний», и тем самым изначально вся внутренняя система концептов данной модели автоматически становится задействованной в создании микромодели «портрета» Петра как центрации русской истории и Великой личности. Это и является, на наш взгляд, ключевой историософской задачей Гранина – он рассматривает Петра Великого в двух аспектах – как конкретную историческую личность реальной исторической эпохи и как психологический фокус культурной и исторической эволюции, в системе которой выстраивается историософия «влияния» Личности на историю. Но сама концепция при такой специфике построения выводит и другой важнейший историософский вопрос – влияния Истории на личность.

Пространство санатория в «мироподобной» романной системе Гранина может быть обозначено как гносеологическое, а собственно историческая модель «петровской эпохи», центрирующая остальные исторические локусы (советская эпоха-современная), как онтологическое пространство. Промежуточное состояние слияния жизни и смерти, сознания и подсознания, реальности и ирреальности, стирание граней между сознанием мира и человека детерминировано смешением-замещением реальностей, – есть следствие этих страдание и результат того, что личность Петра вдруг оказалась в новых перевернутых историей

мировоззренческих, социокультурных, экономических условиях. И Гранин пытается показать внутренний кризис человека не как следствие крушения нравственных ценностей, а как «психодинамическую, даже психофизиологическую проблему смены режима функционирования, которая выражается в наложении, смешении реальностей»[701].

Сюжетное время и пространство романа Гранина также нелинеарное: оно смоделировано по принципу лабиринта с многочисленными поворотами и тупиками – эквивалентами различных онейрических форм ИСС, пересекающихся на уровне эстетической структуры текста, которая совпадает с пространством всеобщего бытия. При помощи этого совпадения писатель и создает некое пространство Коллективного сознания, смыкающего эстетику искусства и реальную жизнь в единый образ бартовской модели (*миромифокультурологемы*) «мир как текст». Важную роль в этом играет 28 глава «Сны», в которой онейросферическая доминанта и создает это Коллективное сознание, в которое герои настоящего и исторические личности втянуты через сферу сновидческого сознания героя Гераскина: «Сны – это было по части Гераскина. У него ни одна ночь даром не пропадала. Он смотрел сны, как телевизор. Всякий раз ему снилось что-то чрезвычайное, потрясающее, всякие ЧП, аварии, свидания, бабы. До появления учителя его сны заменяли нам устные рассказы. Сны у него были подробными, все в них было связно, толково. Последнее время ему снилась выпивка. Гераскин любил пиво. Он разбирался в сортах, в пивзаводах, накопленная за болезнь жажда прорывалась во снах видениями тяжелых кружек с пышной, льющейся через край, легкой пеной» [702].

Личностное время «сна» Петра у Гранина получает онтологическую трактовку за счет сюжетного расширения онейросферы при помощи метафикционального приема «сон-в-сне», экзистенциального усложнения семиотического «зеркального коридора» – «герой видит сон о герое, который видит сон» – Гераскин видит «психейные» сны о Петре, который видит разные сны в снах

---

[701] *Пронина Е.* Фрактальная логика Виктора Пелевина // Вопросы литературы. 2003. № 4. С. 9.

[702] *Гранин Д.* Вечера с Петром Великим. Сообщения и свидетельства господина М. URL: http://rulibs.com/ru_zar/prose_history/granin/0/j28.html (дата обращения: 12.02.2020).

Гераскина: «К своим снам Петр относился внимательно, можно сказать, – всерьез. Упорно пытался разгадывать смысл второй жизни, что приходила по ночам. Просыпаясь, звал дежурного денщика, диктовал ему сновидение. Были сны, которые повторялись, чаще всего кровавые кошмары. Во сне он плакал <…> Были сны запутанные, но что-то означающие <…> В снах таились предупреждения <…> Некоторые сны Петр разгадывал сам <…> Вещие сны появлялись редко <…> В сновидениях бывало и весело, и больно и звучали какие-то умные, даже мудрые слова. Он там озорничал, пил, танцевал, был ребенком…»[703].

Вполне уместно вспомнить теорию М. Хайдеггера о том, что «время экзистенции – ограниченное по своей обозримости время и эта ограниченность преодолима только лишь с помощью другого, в зримостном смысле неограниченного времени – с помощью сюжетного времен языка и речи»[704]. Сны для Гераскина становятся формой преодоления ограниченности сознания. «Психейная» онейросфера важна возможностью погрузиться в сознание Другого Я, а потому носит гносеологический характер. Эстетическая проекция исторической действительности петровской эпохи осуществляется через сюжетное время языка и речи сновидящего Гераскина.

Структура «онейросферы» романа Гранина выстраивается в системе взаимопересечений локусов настоящего (*непосредственные фабульные события жизни героев санатория*), истории как формы мифа (*многочисленные внесюжетные мифы, притчи, легенды; система архетипических образов, оживляющих бытийно-мифологическую историю развития сознания человека*) и **сознания** (*система поэтических строк, культурологические образы-символы, комплекс литературных мотифем*).

Сны Петра и сны Гераскина в совокупности являются художественным аналогом целостной модели бытия прошлого и настоящего времени. Важнейшей категорией, в призме которой моделируются эти измерения, становится пространство. Сознание в восприятии Даниила Гранина является самой важной

---

[703] *Гранин Д.* Вечера с Петром Великим. Сообщения и свидетельства господина М. URL: http://rulibs.com/ru_zar/prose_history/granin/0/j28.html (дата обращения: 12.02.2020).
[704] *Хайдеггер М.* Время и бытие. М.: Республика, 1993. С. 391–406.

ипостасью пространства. И, на наш взгляд, вполне можно говорить о некой модели *сознательной пространственности* (по аналогии с «временной пространственностью» М. Хайдеггера), которая экзистирует сознание как самостоятельно существующую субстанцию. Сознание перестает быть лишь атрибутом – определением (человека, мира, истории) и приобретает статус existensia… В этом случае важна не способность сознания воспринимать мир (а затем через слово отражать его), а пересотворять его заново, то есть моделировать текстовую онтологическую модель «возможной истории». И онейросфера «психейного» хронотопа есть способ подобного миромоделирования: «Рассказы о Петре вызвали у Гераскина серию снов, в которых Петр по его совету поворачивал Россию на пивной путь. <…> – Тому, кто снов не видит, объяснять бесполезно, – отбивал его выпады Гераскин. – Подхожу я к Петру Алексеевичу, так и так, мол, Ваше Величество, предлагаю я перестроить все питейное дело. <…> – Аминь! – повторил Гераскин, и откуда-то из кармана у него появилась бутылка с темной жидкостью, которую он мгновенно разлил по чашкам. Противостоять искушению было невозможно, несмотря на строжайшие запреты врачей. Бывают моменты, когда дьявол обретает силу неодолимую»[705].

Несколько иной экзистенциально заданный онейросферический «психейный» хронотоп фиксируется и в повести Евгения Абдуллаева (Сухбата Афлатуни) «Пенуэль». Летаргарий Е. Абдуллаева развивает антиутопическую мифологему эсхатологического мира, выраженную через энтропийный образ человека-времени, чья смерть есть символическое отражение идеи не конца времен как конца мира, а бесконечности мира и времени жизни человека: «Ладонь сжимала часы в теле человека. Последние секунды серыми хроноцитами гасли в кровеносной системе. Часы остановились. Яков лежал на утоптанном экскурсионной группой снегу. Убийца поднимался, отплевываясь от снега.

“Скажите нашим гостям, что солдат Яков не умер, а просто перешел из нашего времени в другое”, – сказал он экскурсоводу»[706].

---

[705] *Гранин Д.* Вечера с Петром Великим. Сообщения и свидетельства господина М. URL: http://rulibs.com/ru_zar/prose_history/granin/0/j28.html (дата обращения: 12.02.2020).
[706] *Сухбат Афлатуни*. Пенуэль. URL: e-libra.ru/read/178502-penuyel.html (дата обращения: 10.07.2018).

Мировосприятие человека, пребывающего в «больном» пространстве застывшего между жизнью и смертью сознания, создает совершенно особую динамику **времени** мира – не эсхатологическое, движущееся по закону жанра к Апокалипсису (что свойственно для классических антиутопий), а остановившееся, свернувшееся в точку, выключившееся из времени бытия. Писатель концентрирует проблему эсхатологической утраты будущего как разрушение памяти и способности человека мыслить. Писатель метафорически фиксирует болезнь всей эпохи XX века, разрушающей и время истории, и время отдельных человеческих жизней. Время не просто свернулось в точечное, застыло в безобразном пространстве полусмерти-полужизни, оно выключилось из времени бытия. Микропространство летаргария своей бессмысленностью уничтожает в сознании ее обитателей само понятие времени как движения, развития жизни, лишая их способности быть свободными, то есть координируется по законам сна.

Э.Ф. Шафранская, рассматривая текст повести в системе мифопоэтических составляющих, акцентирует на амбивалентности места: «Библейская образность в описании города конкретизируется и в повести “Пенуэль”: хотя город и превращен в летаргарий, но это божья земля, это Пенуэль (в Библии Пенуэль – место, где Иаков встретился с Богом, который даровал ему эту землю во владение; а главный персонаж повести – библейский по возрасту и жизненным перипетиям старик Яков). Таким образом, перед нами еще одна грань литературной и экзистенциальной *энантиосемии*: место как сакральная и благодатная земля – и место как “остров смерти”, летаргарий»[707].

Сложность выявления онейрической специфики художественного модернистского текста заключена в том, что активно используемая способность сновидения быть «точкой схождения всех бытийных горизонтов» в художественном тексте создает эффект неразличения иллюзии и реальности. В качестве ключа к анализу вполне реально использовать оригинальную «Теорию абстрагирования» Зулумханова, которая позволяет представить единую картину

---

[707] *Шафранская Э.Ф.* Современная русская проза: Мифопоэтический ракурс: Учеб. пособие. М.: ЛЕНАНД, 2014. С.126.

мира, в центре которой ***человек-духовный:*** *«…*наблюдаемое переходит в образ и получает свое описание, знак.

Сохраненный образ позволяет проделывать операции над наблюдаемым объектом не касаясь его, без него, а его знак позволяет передать образ наблюдаемого другому человеку. Сохраненная и переведенная в знаковую форму абстракция есть ***знание***. А единая для сообщества людей система знаний есть ***сознание***. В этом смысле надо различать *сознание* и *душу*. Сознание творится человеком физическим, а душа, рождаясь в человеке физическом, создает человека духовного и... создается человеком духовным. *Слово* есть основа, начало души. Абстракция – начало человека. Абстрагирование – предвестник зарождения в человеке души»[708].

В этой связи нас интересует сон не как прием поэтики, а как идентификация сюжетным словом «первого пространства», рождаемого духовным человеком в поисках знания. В этом случае сон перестает быть «окном в иную реальность», а моделируется как реальность. Homo dreamer (в ипостасях сновидящий герой и сновидящий «сон о сне героя» автор), создавая художественную модель мира, в которой через образы, символы, знаки онейрического семиотического пространства структурирует новый «возможный мир» личностного, онтологического, социально-исторического бытия.

5.3. Homo somaticus и «превращенная форма» в художественной бестиарной традиции (А. Ким, Т. Пулатов, В. Пелевин, Д. Липскеров, П. Алешковский)

Эстетическое освоение мира в призме моделей «лабиринтного» мироздания (с акцентом на значении «здание мира») восходит в основе своей к мифологическому сознанию, составляющему основу оборотнических мирообразов. Наиболее ярко русская литература XX века регенерирует[709] в своем

---

[708] *Зулумханов Д.А.* Теория абстрагирования. URL: http://samlib.ru/z/zulumhanow_d_a/ta.shtml (дата обращения: 12.11.2018).

[709] Регенерация (восстановление), на наш взгляд, одна из важнейших функций литературы XX века.

художественном текстовом пространстве самый парадоксальный культурологический миф прошлого – миф «оборотничества». Эстетизация мифа в художественном тексте логически осуществляется в рамках культурологической метафоры «лабиринт», конгениально продуцирующей в художественную систему артефакты пространственно-временной модели «мира в мире» (в вариантах «сознание-в-сознании», «тело-в-теле», «сон-во-сне»[710] и т.д.). Бинарность, соответственно, предопределяет художественную специфику оборотнического неомифа, формирующегося по принципу анаморфозы (наложение «тела и тела») и метаморфозы (превращение в ходе художественного онтогенеза «тела в тело»). Мы можем конституировать наличие особой метапоэтики[711], определяющей специфику мироподобного художественно-символического моделирования в тексте оборотнического мифа на основе «системы содержательных и формальных компонентов структуры произведения, которые повторяются в разных вариациях в каждом тексте и трансформируются в знаковые ситуации и мотивы»[712] оборотнической модели мифомира.

В рамках данной метапоэтики авторские трансперсональные модели «лабиринтного» мироздания вариативно выстраиваются в рамках ключевой проблемы любого литературного оборотнического неомифа – противопоставленность и соотнесенность души (духа, сознания) и тела. Попытка акцентировать духовную идентификацию бинарности «сознание-тело» привела к возникновению в литературе определенной формы художественной модели «телесного бытия» с акцентацией на антропологическом концепте «homo somaticus» (*«человека телесного»).* При этом тело рассматривается как знаковая система, в рамках которой формируется достаточно сложная многоуровневая поэтика телесной деформации/деструкции/трансформации, определяющая целую систему метаморфоз не только человеческого тела, но и духа/психики/сознания.

---

[710] Более подробно этот аспект оборотнической миромодели рассмотрен в Главе 5 в разделе 5.2.
[711] Эта метапоэтика могла бы быть обозначена как оборотническая мифометапоэтика.
[712] *Воробьёва А.Н.* Русская антиутопия XX – начала XXI веков в контексте мировой антиутопии: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Саратов, 2009. 528 с. URL: http://www.dslib.net/russkaja-literatura/russkaja-antiutopija-hh-nachala-hhi-vekov-v-kontekste-mirovoj-antiutopii.html (дата обращения: 15.02.2018).

Оборотничество в мифологии – это процесс временного превращения человека в животное (анимаг превращается по своей воле, то есть руководствуется разумом и сохраняет человеческое сознание, а оборотень обречен на это в силу разных причин, человеческое погружается в подсознание, превалирует животный инстинкт). В литературной модели важно различать эзотерическое превращение (вследствие феномена ИСС) или физическое перевоплощение. В психологии выделяется понятие «клинической ликантропии» как формы психического состояния зооантропии, при котором меняется самовосприятие – человек мыслит себя животным.

Суть оборотнического ИСС образует следующую цепь – тип человека-«оборотня» (с акцентом не на нравственном, а на биолого-физиологическом оборотничестве) репрезентирует и оборотническую модель мира как круга перевоплощений (зооантропологических). В этом случае следует отличать художественные сюжеты оборотнических метаморфоз, связанные или только с измененными состояниями сознания, или с различными незооморфными превращениями, то есть неорганическими. Они не соотносятся с формой оборотнического миромоделирования. Феномен данной интеграционной модели заключается в том, что в процессе интерференции, когда герой одновременно проживает в разных «параллельных» мирах своей экзистенции разные типы «духовного/психологического сознания», разлагающих его «*homo somaticus»*, то формируется особое осознанное «пороговое мышление», формирующее в совокупности новационную модель мира «пограничной зоны» (К. Фрумкин). И именно эта зона и определяет понятие реальности в неклассической парадигме художественности XX в.

Большинство исследователей художественный феномен оборотнического неомифа связывают с анализом игровых стратегий как поискового ключа к мифологически означенным смысловым интерпретациям контекста или интертекста. В литературной модели важно различать эзотерическое превращение (вследствие феномена ИСС) или физическое перевоплощение. В художественной модели оборотничества клиническая ликантропия (как форма психического

состояния зооантропии, при котором меняется самовосприятие – человек мыслит себя животным) интегрируется с мифологическим оборотничеством и формируется сложная система типов. Процесс телесного перевоплощения физических оборотней (тело-в-тело) и ментальных оборотней (сознание-в-сознание) основан на бинарности «свое-чужое» и становится основой сюжетографии или принципом оборотнического миромоделирования и составляет основу объективной субъективности (индивидуальной телесности), но в обоих случаях идентификационным локусом является измененное состояние сознания, то есть «внутренняя субъективность».

Бестиарные метаморфозы и анаморфозы продуцируют целую систему таких художественных образных кодов телесной «превращенной формы» – ликантропы (В. Пелевин «Проблема верволка в средней полосе», «Священная книга оборотня»), териантропы (А. Ким, «Белка»; Ю. Мамлеев, «Учитель»; Ю. Алешковский, «Рыба»; Д. Липскеров, «Последний сон разума»), инсекты (В. Пелевин, «Жизнь насекомых»), анаморфотропы (А. Ким, «Поселок кентавров»; Т. Пулатов, «Черепаха Тарази»), телесные фантомы (Ю. Мамлеев, «Шатуны»; Т. Толстая «Кысь») и т.д. Идентифицировать и дифференцировать специфику художественного моделирования таких видов зооантропической мета/анаморфозы, как ментальная трансформация, духовная трансформация и собственно телесная возможно, только учитывая бинарность телесно-сознательного плана.

Учитывая психосоматическую теорию целостности индивида как единства души и тела, Гиппократ определяет неразрывную связь между телесными и сознательными метаморфозами. Оборотень как соматотип, определяемый одновременно телесным оборотничеством и метаморфозами сознания, наиболее ярко репрезентирует гуморальную теорию, объясняющую поведение человека в зависимости от его внутренней гуморальной конституции. Так, например, доминирующими принципами гуморальной теории Гиппократа объясняется оборотничество героя в рассказе «Проблемы верволка в средней полосе» В. Пелевина: «В-третьих, главная метаморфоза, которую отметил Саша, касалась самоосознания. На человеческом языке это было очень трудно выразить, и Саша

стал лаять, визжать и скулить про себя – так же, как раньше думал словами. Изменение в самоосознании касалось смысла жизни. Люди, отметил Саша, способны только говорить, а вот ощутить смысл жизни так же, как ветер или холод, они не могут. А у Саши такая возможность появилась, и смысл жизни чувствовался непрерывно и отчетливо, как некоторое вечное свойство мира, наглухо скрытое от человека, – и в этом было главное очарование нынешнего состояния Саши. Как только он понял это, он понял и то, что вряд ли по своей воле вернется в свое прошлое естество – жизнь без этого чувства казалась длинным болезненным сном, неинтересным и мутным, какие снятся при гриппе»[713].

Таким образом, философские основания проблемы сознания/темперамента позволяют дать четкую детерминацию измененных состояний сознания в зависимости от варианта «телесных кодов», а не наоборот. Так, в художественной миромодели с оборотня снимается диагноз «психопатологии» – не больное сознание вызывает оборотничество телесности, а телесные метаморфозы провоцируют изменение сознания. Ликантропическая «инакость» не есть феномен психической патологии «другости/зверинности» (то, что в современной психиатрии называется «расширением сознания»), а знак биоэтической органической другой «телесности». И диалог «Я-Другой» в литературном тексте становится способом смыслопорождения художественной биоэтики, процесс эстетизации которой сегодня интенсивно актуализируется.

В работе уже отмечалась свойственная для русской неклассической парадигмы художественности, начиная с символизма, определенная дифференциация категорий **«тело»** *(как некая материальная форма человека или текста)* и **«телесность»** *(как «определенный тип организации структурирования опыта (как индивидуального, так и коллективного), «механизм» работы сознания, «материя» мысли, первичная по отношению к самой мысли и задающая способ ее развертывания. <…> Телесность здесь – факт непосредственного присутствия в мире, данный задолго до его разделения на «внутреннее» и «внешнее»*[714].

---

[713] *Пелевин В*. Проблема верволка в средней полосе. URL: http://pelevin.nov.ru/pov/pe-werw/3.html (дата обращения: 03.08.2018).
[714] Современная западная философия: Словарь. М.: Изд-во полит. литер., 1991. С. 297.

Мы отмечали важность развития идеи телесности в связи с русским символизмом. Так, брюсовская антропософская концепция утверждала равнозначность «телесного» и «духовного» в выявлении сущности человеческого Я. Однако содержательный объем понятий «телесность» и «духовность» много шире их прямого лексического значения. Возможность проявления в земном мире через телесность человеческого бытия единства природного и духовного начал жизни представлена Брюсовым в рамках достаточно оригинальной антропоцентрической модели мира, в системе которой формируются теоретические предпосылки ***онтологии человека*** в художественной модернистской и впоследствии постмодернистской литературе XX в. И.М. Быховская вскрывает аксиологическую суть такой интерпретационной призмы так: «Подлинно гуманитарный взгляд на телесную практику… – это взгляд на нее с позиции смысла, с позиции анализа ее ценностного содержания, то есть взгляд сквозь призму “мира человека”, культуры, а не мира природы или мира обезличенного социума»[715].

Проблема смерти является одной из концептуально значимых проблем в художественной литературе и сопровождает решение темы «телесности» в литературе модернистского направления, чаще всего выраженно экзистенциальной. В каждый отдельный период развития литературного процесса художественные танатологические[716] концепции формировались в соответствии с направленческими установками и индивидуально-авторскими мировоззренческими представлениями, порой кардинально расходящимися с философскими концепциями эпохи. Смерть, мыслимая как конец «телесности», а не «духовности», центрирует экзистенциальные поиски **«homo somatic»** и **коды «телесного бытия»** в русском литературном постмодернизме. Постепенное восприятивное смещение акцента с процесса умирания как «конечной телесности» на личностную экзистенцию актуализирует в современных оборотнических

---

[715] *Быховская И.М.* Физическая культура как практическая аксиология человеческого тела: методологические основания анализа проблемы // Физическая культура. Научно-методический журнал. М., 1996. № 2. URL: http://www. infosport.ru/press/fkvot/1996N2/index.htm (дата обращения: 12.12. 2018).

[716] Танатология – наука о смерти, философский опыт описания феномена смерти.

миромоделях дилемму **«телесность – сознательность»** до уровня антиномии. На наш взгляд, **суть** оборотнической танатологии, как формы телесных перевоплощений, кроется в эволюционности философии смертной сознательности, когда *вдруг* через страх физической «телесной» смерти начинает осознаваться экзистенция «моей смерти» как конечности «моего тела», но продолженности «моего самоосознания» в форме «иной телесности» – символически в этом осуществлена идея отсутствия смерти.

Танатологическая дихотомия «***телесная смерть – смерть сознательности***» не только полностью исчерпывает объем понятия «смерть» в художественном сознании XX в., но и предопределяет формирование новой формы литературной условности, интегрирующей социально-нравственные, философские и психоаналитические аспекты смерти – метаморфоза оборотнической экзистенции.

Характерная для русской литературы XX в. тенденция интегрирования в художественных авторских неомифах процессов мифологизации (сопровождающейся процессами демифологизации и ремифологизации) и экзистенциализации концептуализировала процесс эстетизации мифологических концепций миропорядка в контексте экзистенциальных установок и ситуаций.

Использование инструментов экзистенциального метода познания дает альтернативные возможности перепрочтения художественных неомифов в экзистенциальном контексте. Подобный синтетизм порой составляет основное качество индивидуальных авторских систем писателей, которые определенный уровень *«экзистенциального императива»* удачно согласуют с системой основных «мифов», вычленяемых в качестве определенного нравственно-этического кредо, в контексте которого и осуществляется онтологическое развитие мира. Ключевым критерием художественной парадигмы XX в. в области синтезирования мифосознания и экзистенциального типа художественного сознания становится синтетизм, построенный на интерференции оппозиций, который и дефинирует архитектонику мироподобных структур. Попытка акцентировать синтетическую идентификацию оппозиции «сознание-тело» привела к возникновению в

художественной модели «телесного бытия» с акцентацией на антропологическом концепте «homo somaticus» (*«человека телесного»)* определенной формы бинаризма, который «все отношения между знаками сводит к бинарным структурам»[717]. Тело рассматривается как знаковая система, в рамках которой формируется достаточно сложная многоуровневая поэтика телесной деформации/деструкции/трансформации, определяющая целую систему метаморфоз не только человеческого тела, но и сознания. В «телесной» миромодели современной русской литературы основные стратегии эстетизации касаются разрушения классических оппозиций «тело-душа»/«плоть-дух». По утверждению Н. Бердяева, «плоть столь же метафизична и трансцендентна, как и дух, и плотская половая любовь имеет трансцендентно-метафизические корни»[718].

Актуальная в русском модернизме века идея единства духа и плоти (тела) перестала соотноситься с аксиологически заданными личностными характеристиками, а понятия «духовное» и «телесное» предстали как две формы экзистенциального инобытия, постулирующие диалогические оппозиции «свой/чужой», «Я/Эго», «Я/Оно».

Исследователи «телесных кодов» подчеркивают необходимость целостного подхода: «Телесность сознания отнюдь не означает отрицания идеальности его продуктов, но указывает на необходимость учета телесных детерминант духовной деятельности и познания. Необходим целостный подход «тело-сознание»: сознание отелеснено, воплощено (embodied mind), а тело одухотворено, оживлено духом. Подвижность духа означает подвижность тела, и наоборот»[719].

В современной литературе феномен экзистенциального инобытия ярко представлен в системе мифологемы «трансформированное тело». Бинаризм «превращенной формы», образуемой в процессе трансформаций, предопределяет, в первую очередь, современную бестиарную традицию и дефинирует

---

[717] Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. М.: Intrada, 2004. С. 59.

[718] *Бердяев Н.А*. Метафизика пола и любви // Русский Эрос, или Философия любви в России. М.: Прогресс, 1991. С. 236.

[719] *Князева Е.Н.* Энактивизм: новая форма конструктивизма в эпистемологии. URL: https://litresp.ru/chitat/ru/K/knyazeva-elena-nikolaevna/enaktivizm-novaya-forma-konstruktivizma-v-epistemologii/6 (дата обращения: 23.03.2019).

художественную специфику оборотнического неомифа, формирующегося по принципу анаморфозы (наложение «тела и тела») или метаморфозы (превращение в ходе художественного онтогенеза «тела в тело»).

В качестве идентификационной характеристики «превращенных форм» М. Мамардашвили вводит понятие *«сознательность»* и *«внеположенная данность бытия»*, подчеркивая тем самым вероятность рациональных превращений тела в тело, а не иллюзорных фантомов: «Спецификой превращенной формы является действительно (а не в сознании наблюдателя) существующее извращение содержания или такая его переработка, что оно становится неузнаваемым прямо. <…> Превращенные объекты обладают особого рода существованием, несводимым к субъективным фикциям и иллюзиям сознания. <…> Взаимодействие в сложных системах создает, таким образом, качественно новые явления, дополнительные “формы жизни” предмета»[720].

В новейшей гуманитарной научной парадигме сформировалось новационное научное междисциплинарное направление, актуализирующее задачу изучения оборотнических инвариантов и вариантов эстетизации «превращенной формы» homo somaticus в культуре и искусстве на уровне визуальных, музыкальных и вербальных кодировок бестиарных «форм жизни». В рамках проблемного поля ежегодных Международных «бестиарных» конференций, организованных гуманитарным клубом «Интрада» и проводимых на базе РГГУ и ИМЛИ, и Международной конференции «Оборотни и оборотничество: стратегии описания и интерпретации» (2015) исследовательское направление художественной «оборотнической» бестиологии концептуализирует изучение культурфилософских репрезентаций оборотнических моделей homo somaticus в художественном тексте. В современном литературоведении основной научный интерес связан с поисками мифопоэтического контекста бестиарных оборотнических авторских художественных стратегий. Так, в статье О.Ю. Осьмухиной, А.А. Сипровой «Мифопоэтический контекст романа В. Пелевина “Священная книга оборотня”»

---

[720] *Мамардашвили М.К.* Превращение формы. URL: http://rumagic.com/ru_zar/sci_philosophy/mamardashvili/6/j0.html (дата обращения: 23.03.2019).

исследовательский акцент ставится на поисках игровых постмодернистских контаминаций, с помощью которых в авторском неомифе трансформируются мифологические архетипические смыслы[721]. В статье А.В. Касьянова «Образ волка в романе В. Пелевина “Священная книга оборотня”» аналитический ракурс смещается в сторону поиска ценностно-нравственных координат образов-трансформов; высвечивается суть оборотней, как «суть людей, утративших веру в собственную самореализацию»[722]. Оборотничество есть некая форма представления – как в инаковом, отличном от людей, образе сохранился утраченный человеком код нравственности. Среди работ, анализирующих оборотнический миф в произведениях Д. Липскерова, следует отметить исследовательские проекты ГА. Махровой «Художественное своеобразие романной прозы Д. Липскерова 1990-х – начала 2000-х гг.», в котором анализ сюжетно-композиционной и жанровой организации оборотнического мифа вписан в интерпретацию интертекстуального поля романов писателя, и О.В. Бугославской «Постмодернистский роман: принципы литературоведческой интерпретации (“Роман” В. Сорокина и “Последний сон разума” Д. Липскерова)», концентрирующийся на выявлении оборотнического мифа как формы репрезентации синтеза постмодернизма с элементами неотрадиционализма, приводящего к надэстетической специфике романа, а оборотничество представлено как постмодернистская игра, лишенная конфликтности[723].

В современной русской литературе наблюдаются различные варианты «эстетической игры» с зооантропологическими бинарностями «телесности» и «сознательности» в образе «Homo licantropus» (оборотне), позиционируемом как мифологема перерождения. Ницше пишет: «Человеческое тело, в котором снова оживает и воплощается как самое отдаленное, так и самое ближайшее прошлое

---

[721] *Осьмухина О.Ю., Сипрова А.А.* Мифопоэтический контекст романа В. Пелевина «Священная книга оборотня» // Филологические науки. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота, 2017. № 11(77): В 3 ч. Ч. 2. С. 26–30.

[722] *Касьянова А.В*. Образ волка в романе В. Пелевина «Священная книга оборотня» // Новый филологический вестник. 2008. 2(7). С. 69–74.

[723] *Бугославская О.В*. Постмодернистский роман: принципы литературоведческой интерпретации («Роман» В. Сорокина и «Последний сон разума» Д. Липскерова): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2001. 28 с.

всего органического развития, через которое как бы бесшумно протекает огромный поток, далеко разливаясь за его пределы, – это тело есть идея более поразительная, чем старая “душа”»[724]. В синкретической модели мира обретение «инотела» в череде телесных перевоплощений равно семантике прохождения через лабиринт «тела в теле» в процессе инициации: основные знаковые составляющие телесного семиозиса. Телесные коды совпадают с понятием «знаки телесного семиозиса», которые В. Подорога[725] рассматривает в отношении к пониманию тела как знака-идеи у Ницше. Исходя из это, в нашем понимании «трансформированное тело» героя-оборотня идентифицирует метафорические коды сознания (Я-сознание, Эго-интеграция, Супер-сознание и т.д.), содержащие в себе онтологическую память как основу бытийного гнозиса.

В исследовании Я.В. Чеснова «Телесность человека: философско-антропологическое понимание» при анализе этоса телесности акцентируется коммуникативное качество «разомкнутого» в мир тела, несущего особое качество сознательности: «поскольку мы сами являемся этими *множественными телами* (а не “сознаниями” своих тел) <…> то, конечно, нам было бы важно научиться размышлять о собственном телесном опыте не с позиции нормативной установки, а с позиции нашей возможности быть в живом мире в качестве живого, обладающего телом и “духом” существа. Я бы добавил: не просто “обладающего телом”, но и телом, которое (мной) обладает. <…> Тело, которое нами обладает, которое мы все пытаемся присвоить, но до конца так и не умеем это сделать, разомкнуто в мир. Через разомкнутость в нас входит природа. С ней-то мы никак не можем справиться. Природное в нас можно обозначить метафорой “мышление тела”»[726].

В художественной литературе наблюдаются различные варианты «эстетической игры» с зооантропологическими бинарностями «телесности» и «сознательности» в образе «Homo licantropus» (оборотне). Так, в повести А. Кима

---

[724] *Ницше Ф.* Воля к власти. М., 1910. С.324.
[725] *Подорога В.* Выражение и смысл. М.: Ad Marginem, 1995. С. 338–339.
[726] *Чеснов Я.В.* Телесность человека: философско-антропологическое понимание. М.: ИФ РАН, 2007. С. 5– 6.

«Белка» мы сталкиваемся с нравственно-этической репрезентацией «органической антиутопии». Телесные метаморфозы героя-оборотня (вариант духовно-ментальной териантропии) предопределены возвращением в мифологическое «нравственное» прошлое, декодируемое современной сознательностью: «Речь идет о превращениях и перевоплощениях. Я могу мгновенно превращаться в белку и обратно, принимать человеческий облик в минуты особенные, отмеченные каким-нибудь сильным возбуждением или испугом. Иногда бывает, что я подхожу к раздвинутым дверям вагона в метро человеком, а вскакиваю в вагон – когда двери приходят в движение, чтобы закрыться, стремительной белкой, быстренько втягиваю за собою хвост, чтобы его не прищемило, и снова мгновенно оборачиваюсь человеком. В большинстве случаев на это никто не обращает внимания, но бывает, что какая-нибудь чопорного вида старушка посматривает на меня весьма неодобрительно... Это пример касательно моих превращений...

Перевоплощения же происходят у меня при неизменности телесной сущности просто моя душа вселяется в того или иного человека, и не только в человека, но даже в бабочку или пчелу – и это происходит не по моей воле и в момент, совершенно не предвидимый мною. <…> Каждое подобное перевоплощение для меня как краткий обморок, когда душа на время покидает тело; но бывают и затяжные обмороки, когда эта самая душа, словно истинная белка скачет зигзагами все новых перевоплощений, как по ветвям густого леса»[727].

Для натурфилософии А. Кима, развивающего в повести концепцию «всеобщего братства», слиянность телесных кодов Белки и человека обусловлена философскими танатологическими мифологемами, соотносимыми с идеей «преодоления границ» и «возвращением человека в состояние полного мира с животными»: «В это мгновение и постигла мыслящая белка, что человек призван возвестить великую смену смерти бессмертием. Подобно тому, как земля и лес были нерасторжимо едины в общем извечном сосуществовании и каждое дерево, падая к подножью других, постепенно соединялось с ними в нарастающей нови,

[727] *Ким А.* Белка. Роман-сказка. URL: http://www.litra.ru/fullwork/get/woid/00019501189525253794/page/1 (дата обращения: 15.02.2018).

почва НАШЕГО Леса, эфир человеческий, лишь обогащается, когда пар моей или твоей жизни, вырвавшись из холодного тела, взовьется к небесам»[728].

Белка-зверь служит в этой литературной репрезентации своего рода индикатором телесного «предела человека» и его духовным «двойником». Териантропические метаморфозы героя в повести постулируются А. Кимом как определенный «тест на человечность» (термин Ек. Вельмезовой). Смерть «человеческого тела», предопределенная отчужденностью и трагедийностью современного мира, означает эсхатологическую конечность этого мира. Энтропия человеческой сознательности преодолима лишь через слиянность с сознательностью звериной «инакости», эмблематически выражающей синкретическую первозданную энергию добра – единственно способную противостоять человеческому энтропийному сознанию.

Метаморфозу оборотнической объективно выраженной «превращенной формы» может предопределять экзистенционально значимая танатологическая дихотомия *«телесная смерть – смерть сознательности»*. Исследователь телесной антропософии Е. Князева отмечает важность телесно-ориентированного подхода (*embodied cognition approach*) в эпистемологии, позволяющего анализировать телесные детерминанты познавательной активности человека[729]. «Отелесненность» сознания конституирует исследовательскую парадигму «тело – сознание – познание».

В этой связи интересно рассмотрение романа Д. Липскерова «Последний сон разума». «Инаковая телесность» становится основой для метаморфоз личностного сознания. Липскеров в череде оборотнических превращений героев романа исследует смерть как феномен взаимооборотничества «телесности» и «сознательности». Липскеров концептуализирует момент телесного страдания как единственно возможного условия познания смысла смерти. Душевное страдание обозначено экзистенциальными поисками Любви, отсутствие которой

---

[728] *Ким А.* Белка. Роман-сказка. URL: http://www.litra.ru/fullwork/get/woid/00019501189525253794/page/1 (дата обращения: 15.02.2018).

[729] *Князева Е.* Телесная природа сознания // Телесность как эпистемологический феномен. М.: ИФРАН, 2009. С. 31–54.

оборачивается желанием смерти, детерминируемой бесконечной чередой телесных превращений. Если у героя Кима меняется сознание, то у героев Липскерова важны именно телесные превращения формы. Липскеров в эстетической игре с телом-трансформом позиционирует феноменологический уровень иррационального выражения действий телесных превращений. По мнению Мамардашвили, «в подобных случаях под превращенной формой следует понимать не просто видимость, даже самую объективную, которая, казалось бы, доступна просто непосредственному, наивному взгляду, а внутреннюю форму видимости, ее устойчивое и воспроизводящееся ядро, выявление которого на феноменологическом уровне само по себе может быть результатом весьма сложного анализа»[730].

Смерть воспринимается в системе двух координат – оборотнических (смерть-перевоплощение/превращение) и онейросферических (смерть-сон). Во втором аспекте сомнологическое пространство смерти-сознательности и есть тот доминантный мирообраз, который определяет «мироподобность» оборотнического мифа Липскерова. Метаформа инобытия сознания проецирует один из вариантов виртуального мира как суррогата реальности (симулякра – по Бодрийяру). Тело-трансформ – это такое тело, которое подвергается анатомическим деформациям, в нем видится «маркированное отступление от нормы»[731] как знака «пограничной зоны» бытия. В нем акцентируется «безбрежная трансформация» телесности, метаморфозы которой создают эффект двойного распада мира – бытийного и экзистенциального.

В этой связи интересно смысловое соотнесение рассказа Ф. Кафки «Превращение» и романа Д. Липскерова «Последний сон разума», выявляющее две линии ликантропической метаморфозы в призме проблемы танатологического кода «телесного бытия». Метафора превращения для Кафки носит не кармический, не гносеологический характер – это способ выявления истины экзистенции

---

[730] *Мамардашвили М.К.* Превращение формы. URL: http://rumagic.com/ru_zar/sci_philosophy/mamardashvili/6/j0.html (дата обращения: 23.03.2019).

[731] *Злыднева Н.В.* Инсектный код и абсурд в авангарде. URL: https://culture.wikireading.ru/70131 (дата обращения: 23.05.2019).

человека и бытия; это познание силы внутренней духовности, независимой ни от бытийных обстоятельств, ни от внешнего облика. Так Кафка постигает сокровенную суть вещей. Грегор не идет на компромиссы с совестью – ради блага семьи он выбирает смерть. Для Кафки сам процесс превращения героя в насекомое – случайное обстоятельство жизни, вызвавшее роковое изменение бытия, выявляющее, однако, истинную суть личности. Изменился при этом не онтологический быт, а бытийное сознание, ибо бытие для Кафки обладает экзистенцией сущего. Любовь Грегора-насекомого оказывается истиннее любви настоящих людей вокруг. Мерой этой любви, оплаченной страданием и смертью, измеряет Кафка ценность личности. Притчевое иносказание и метафоризация стиля необходимы писателю, чтобы подчеркнуть надвременность и надпространственность основных модусов бытия, постигаемых им в созданной эстетической реальности своего магического художественного мира – это отчужденность человека; одиночество личности во враждебном мире, в котором случайность становится роковой судьбой; страх и отчаяние; муки совести; предательство. Герой понимает, что преображается, переделывается во что-то, что его переформировывают. Среди этих невообразимых процессов основное место занимает распад тела, переводящийся в символический план. Так, например, Витольд Гомбрович предлагает взгляд на тело как с точки зрения синтеза, так и анализа, что порождает идею тела-трансформа. У него она лишь задана, а в изобразительных искусствах развита во многих вариантах.

Н.В. Злыднева считает, что «трансформированная телесность, ставшая доминантой художественного образа в авангарде, экспрессионизме, сюрреализме, а также многообразных телесных практиках концептуализма 1970-х, не говоря уже о фото- и видеопорождениях изображений плоти постмодернистской эпохи, выступила именно в этой роли»[732]. Тело-трансформ – это такое тело, которое подвергается анатомическим деформациям, в нем видится «маркированное

[732] *Злыднева Н.В.* Тела-трансформы в искусстве модерна // Модерн и европейская художественная интеграция. М., 2004. С. 64.

отступление от нормы»[733], вызывающее переживание граничности. Гомбрович не фиксирует одно и то же состояние тела, оно постоянно меняется: то сужается, то расширяется и всегда готово стать иным. Главное изменение – это разъятие на части.

Если Кафка в превращении Грегора в жука воплотил модель «телесного умирания-оборотничества» при сохранении полной, нравственно состоятельной, сознательности, то Липскеров в череде ликантропических[734] превращений *(как следствия смерти своего героя, татарина Ильясова то в рыбу, то в птицу и т.д. – целая система архетипических природных форм жизни)* исследует смерть как феномен взаимооборотничества «телесности» и «сознательности». Для Кафки становится важным именно сохранение нравственной сознательности в процессе телесного превращения, перетекающего в умирание. Для Липскерова же смерть и есть способ телесной метаморфозы, – от этого сложного процесса одновременного, совпадающего умирания и оборотничества не меняется нравственная составляющая любой формы экзистенции *(до и после)* – она важна сама по себе как данность вне категории смерти. Липскеров концептуализируют момент телесного страдания как единственно возможного условия познания сути перевоплощений. Для Кафки смерть значима как феномен социально-нравственного испытания, для Липскерова – как глубоко личностный акт, осознаваемый именно как «моя смерть» и именно как **смерть**, но в то же время – как природная первооснова вечного круговорота перевоплощения жизни и смерти.

Подобную стратегию оборотнического симулякра практикуют многие писатели постмодернистской эпохи. Например, в романе «Жизнь насекомых» В. Пелевин, используя инсектные мифологемы и «мироподобность» оборотнического мифа, создает сюжетографику онтомира-метаморфозы, синтезирующего в единый бытийный поток жизни людей-насекомых. А в рассказе «Проблема верволка в средней полосе» писатель, деструктурализируя ненарушимую связь тела и сознания, «помещает» своего героя в онейрическое

---

[733] *Злыднева Н.В.* Инсектный код и абсурд в авангарде. URL: https://culture.wikireading.ru/70131 (дата обращения: 23.05.2019).
[734] Термин «ликантропия» синонимичен понятию «оборотничество».

состояние психоделического полузабытья, пребывая в котором, он словно попадает в иное телесное измерение, раскрывающее самые тайные сокровенные «теневые» слои его экзистенциального сознания, которое в процессе телесного превращения изменяется в сотни раз. Телесность иной ликантропической «превращенной формы» позволяет ощутить герою себя частью целого, супраментального сознания Универсума, содержащего в себе память всех эпох, – коллективного бессознательного, по Юнгу. Если исходить из того, что «*космогоническое понятие центра соотносится с антропоморфным: Вселенная нередко отождествлялась с телом человека или сверхчеловеческого существа*»[735], то Супраментальное осознание Универсума фиксируется в телесном сознании-памяти. Оборотничество может рассматриваться как попытка восхождения – с последующим слиянием homo licantropus через космогоническое пространство превращенной формы «иной телесности» природного качества – к сознанию Универсума.

Новая телесность в сумме с памятью и определяет целостность сознания и бессознательного. Ощутить, осмыслить в себе эту память природного мира, соотнести ее со своим Я, мучительно больно и порою невозможно, ибо человек, пребывающий в преддверии провидческого прозрения этой Истины, «смотрит в лицо смерти». Приятие этой Истины в себя означает перерождение-рождение в «превращенной форме» новой сознательности. По сути, для современного человека это единственная возможность через оборотничество выйти к природе и обрести утерянную в растождествленном с телом сознании «память мышления». В.С. Библер отмечал, что «главная особенность человеческой памяти заключается в том, что это уже не естественно-природная, а социально-культурная память. А поскольку культура – не что иное, как осознающая себя (философы сказали бы «рефлектирующая») история человеческого развития <…> постольку культурная память не «механична», не «телесна», а исторична. <…> это всегда опыт новых и

[735] *Маковский М.М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М.: ВЛАДОС, 1996. С. 263.

новых попыток справиться с энтропийными процессами «временности» – с необратимой тенденцией аннигиляции прошлого, растворения его в небытии»[736].

В романе «Священная книга оборотня» Пелевин снимает вопрос ценностной составляющей процесса оборотничества. Телесная дихотомия обозначена как антитеза «созерцания ума – созерцание сердца»: «На самом деле “созерцание сердца” нельзя отделить от “созерцания ума”, потому что для правильного выполнения этой техники надо расслоить сознание на три независимых потока: 1) первый поток сознания – это ум, вспоминающий все свои темные дела с незапамятных времен. 2) второй поток сознания – это ум, который спонтанно и неожиданно заставляет лису дернуть себя за хвост. 3) третий поток сознания – это ум, отрешенно наблюдающий за первыми двумя потоками и за самим собой. Третий поток сознания и есть, если совсем приблизительно, суть техники “созерцание ума”»[737].

«Герой пути» (термин Ю. Лотмана) А-Хули пребывает все время в преддверии сна или смерти. Так писатель создает некую шкалу планов сознания. По мнению Сатпрема, одного из величайших практиков-философов, «все, что случается, происходит именно на этих планах: наша жизнь, наш сон и наша смерть. Эта шкала охватывает все, ничто не существует за ее пределами, и все, что есть, не только находится в ее пределах, но и сосуществует там без всякого разделения. Жизнь, смерть и сон – это различные положения сознания внутри все той же шкалы. <…> В любом случае ключом к нашему существованию – здесь или вообще где угодно – всегда является способность обладать сознанием…»[738].

В. Пелевин пропускает своего героя через «различные степени реальности» (Шри Ауробиндо) с целью – научить осознавать себя и бытие непрерывно как некую тотальную Реальность. Это попытка художественного создания своего рода **модели интегрального сознания**, которое способно воспринимать все и сразу

---

[736] *Библер В.С.* Нравственность. Культура. Современность. (Философские раздумья о жизненных проблемах) // Этическая мысль: научно-публицистические чтения. М.: Политиздат, 1990. С. 46.
[737] *Пелевин В.О.* Священная книга оборотня: Роман. URL: http://www.ndolya.ru/zhslovo/klassika/?r=psko&id=6 (дата обращения: 23.03.2019).
[738] *Сатпрем*. Шри Ауробиндо, или путешествие сознания. Бишкек: Глобус, 2002. С. 96–97.

одновременно – жизнь-смерть-сон, настоящее-прошлое-будущее, пространство-время. Только пребывание в таком сознании может обеспечить познание единственной Истины о мире. И тогда человек сможет преодолеть разъединенность всего сущего и личности, разъятость на непримиримые, противоположные начала его души. Это сознание и есть измерение памяти мира – памяти о некогда существующем упорядоченном всеобщем едином и целостном Универсуме бытия, в котором человек не был одинок и несчастен. Распад целостного бытия приводит к гибели цельной личности, к разъятости его сознательности и телесности, к смыслоутрате. Преодоление смерти-забвения и обретение истинного бессмертия-памяти достижимо лишь в трансцендентном бытии вне времени, вне объективных форм телесности, аналогом которому может служит триединство жизни-сна-смерти. А жизнь как бесконечный путь познания и движения по нему к Истине, неизбежно сопровождающийся страданием, – есть смысл странничества и поиска человека-лисы А-Хули. В своих путешествиях по времени-памяти сознание А-Хули возвращается к первоначалу мира с тем, чтобы оттуда начать поиски ошибок пройденного человечеством пути. Во многом концепция Пелевина перекликается с теорией мира Германа Гессе, считавшего, что только из конца (трагедии «заката Европы», например) рождается начало, чтобы обрести новое человек должен вернуться к своим истокам, «отважиться заглянуть в хаос»: «Возвращение к хаосу, возвращение к подсознательному, к бесформенному, к животному состоянию и еще дальше за это состояние – возвращение ко всем началам. Не для того, чтобы там остаться, не для того, чтобы стать животным и превратиться в первичный белок, а для того, чтобы вновь сориентироваться, чтобы у истоков нашего бытия отыскать забытые импульсы и возможности развития, чтобы вновь начать сотворение, оценку, классификацию мира»[739].

Пелевин опускает проблему соотношения иллюзии и реальности и выводит своего читателя на другой трансцендентный уровень – сосуществование разных возможных миров в плоскости онейрической иллюзии превращений. Героиня романа А-Хули увлечена проникновениями в пласты чужих измененных сознаний

[739] *Березина А.Г.* Герман Гессе. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1976. С. 13.

и анализом чужих же экзистенциальных откровений, абсолютизированных в романе до уровня единственно истинной реальности. Писатель таким образом создает своеобразную сомнологическую модель «зеркала в зеркале». Следует отметить, что Пелевин акцентирует внимание на телесных трансформациях, которые не меняют сознание героя, а становятся способом выхода из лабиринта, локально замкнутого человеческой телесностью в некое сверхпространство Гносеологического постижения сути не бытия (как обычно), а Человека. Телесная эволюция-метаморфоза становится в романе знаком культурной и нравственной деградации (волк-собака) или эволюции (лиса). Симулякр лисы (оборотень-кицунэ) заключает в себе идею перерождения мира мужских законов на мир женских законов. В литературе XX в. большая часть оборотнических вариантов связана с мужским полом. Пелевину интересно проследить пограничное состояние мира через оборотническое противопоставление антитез гендерного плана. Он акцентирует на этом и в «Жизни насекомых», и в «Священной книге оборотня». Липскеров в романе «Последний сон разума» также создает гендерно полярный оборотнический мир. Любовь у Липскерова регламентирует процессы метаморфоз, любовь у Пелевина представляет собой некий код будущего, который обрести можно только в череде телесных трансформаций. У Пелевина сознание определяет трансформации, у Липскерова трансформации определяют уровни изменения сознания.

Таким образом, в современной художественной литературе оборотнический неомиф может быть идентифицирован как пратекст мироподобного мифообраза, а «превращенные формы» оборотнического миробытия выполняют функцию эстетизации мироподобного «аналога целостного бытия». Оборотничество высвечивает маргинальность мира и антитетичность современного миропонимания и мирочувствования на основе бинарностей социокультурного плана – «культура-цивилизация»/«антропоцентричность-телоцентричность»; психологического плана – «человек-зверь»; аксиологически-нравственного плана – «смерть телесная/жизнь духовная», вариативно развернутых в бинарностях «тело/телесность», «чужой/свой», «Я/другой» и т.д.

В литературе бестиарная метафора «сознание – внутренний зверь» может стать таким методом онтологического мышления, который позволяет создать интегральный (то есть «комбинаторный» способ одновременного понимания экзистенциального и онтологического внутреннего сознания). В семантическом поле метафоры «человек-зверь» одновременно могут комбинироваться принципы соотнесения значений бинарных констант по смежности и по сходству. В связи с этим в интерпретации смыслов бестиарных кодов может быть актуализирована метаморфная метафора (термин Пьера Мараны), реализующая семиогенезис мифа о существовании «внутреннего зверя». По мнению Мелетинского, миф порождает и формирует человеческое сознание, в мифе берут начало все коллективные представления. «Внутренний зверь» есть иллюзорное порождение сознания человека о своем внутреннем я, чаще всего основанное на эмотивной или характерологической смежности. Метаном (определение Лакоффа и Джонсона) позволяет внутреннее экзистенциальное соотнесение (ощущаю себя волком, потому что чувствую смежность эмоционально-природную) перевести во внешний бытийный пласт «оборотнических» метаморфоз – становлюсь похожим «сходным» внешне волку. Пьер Маранда определяет «метаморфные метафоры как ассоциации по сходству, которые вводятся через ассоциации по смежности – метонимия вводит метафору»[740]. Наиболее активно метаморфные метафоры проявлены в мифологических ритуалах, в которых прагматика предопределяет семантику, а не наоборот. Главная цель метаморфного метода бестиарной метафоризации «внутреннего зверя» – вывести на осознаваемый читательский уровень скрытые смыслопорождающие значения. Иными словами, в попытке расшифровать метафорическую кодировку бестиарных соотнесений парадигмы «человек-зверь» используются скрытые смежности и подобия экзистенциального и коллективного бессознательного: «Благодаря ассоциациям по смежности ассоциации по сходству приобретают силу, они актуализуют обозначаемое ими преобразование… Так,

[740] *Маранда П.* Метаморфные метафоры // От мифа к литературе: Сб. в честь 75-летия Е.М. Мелетинского. М.: Российский университет, 1993. С. 84.

понятие *метаморфной метафоры* означает, что ассоциация по сходству становится действенной – “актуализованной” через ассоциацию по смежности»[741].

Подобная комбинация метонима и метафоры в концепте «внутренний зверь» соотносима с трактовкой Леви-Стросса эффективности символов (он сопоставляет ее с психотерапевтическим «отреагированием»). Так бестиарная метаморфная метафора «внутренний зверь» помогает ритуализации мифоидеи. На наш взгляд, наиболее ярко подобная ритуализация проявлена в утопиях и антиутопиях, поскольку нацелены они на демонстрацию мифа о победе или поражении такого «внутреннего зверя», как условия идеального или неидеального бытия.

Методологическим основанием для анализа антиутопических миромоделирующих констант может стать метаморфный метод бестиарных метафор, позволяющий выявить мифологические составляющие (мифологемы, философемы, историсофемы) метапоэтики художественных антиутопий.

Роман-антиутопия становится одним из доминантных жанров XX в., и генезис его, с одной стороны, соотносится собственно с эстетическими координатами жанра «роман», а с другой стороны, с социоментальной бинарностью «утопия - антиутопия», проявленной уже в литературе античных времен в основе повествовательных моделей (или дискурсивных) «возможных миров» (соотносимых с мифомоделями). Таким образом, поэтика жанра «роман-антиутопия» может быть обозначена и как метапоэтика, поскольку соотносится с системой неомифологических общих метакодов, интегрируемых в эстетический авторский мирообраз. Жанровый гибрид утопии-антиутопии вполне соотносим с комбинаторикой метаморфной метафоры «внутренний зверь». И уже в литературе Серебряного века очевидна ее проявленность. Антиутопические стратегии символистов во многом были связаны с предощущением приближения исторического Апокалипсиса, который неминуемо приведет к духовной энтропии «Русского мира».

---

[741] *Маранда П.* Метаморфные метафоры // От мифа к литературе: Сб. в честь 75-летия Е.М. Мелетинского. М.: Российский университет, 1993. С. 84.

Подобная попытка двойного взгляда предпринята Т. Пулатовым в антиутопическом романе «Черепаха Тарази». Используя метафорику и метафизику превращений, Пулатов одновременно исследует сознание человека и природное бытие, но в их кармической взаимосвязи. Мифотворческая символика романа «Черепаха Тарази» концептуализирует динамический процесс телесной трансформации, детерминируемой распадом сознания, его «изъятием» из человеческого тела. Для Пулатова превращение Бессаза в черепаху – не обстоятельство, а закон жизни. Его интересует детерминация превращения, а не его следствие, поскольку это не роковая случайность, не метафизика, а кармическая закономерность, реальность – следствие бездуховности, разрушения нравственно-моральных основ бытия и устоев социума, продолжающиеся из поколения в поколение и превращающиеся в личностное проклятие, сопровождающееся физической энтропией и духовной деградацией. Причем физические страдания этого процесса мучительнее и окончательнее страданий нравственных – и в этом заключен трагический диагноз современного мира, по Пулатову.

Главным героем романа является ученый Тарази, тестудолог, и «смысловой акцент падет не на судьбу Бессаза (черепахи Бессаз), а на попытку Тарази произвести обратное перевоплощение черепахи в человека и тем самым отыскать некий общий закон жизни, закон перевоплощения человека в животное и наоборот»[742].

В идее Тарази смыкаются философские, религиозные учения мусульманства и буддизма. Перевоплощения божества Вишну в животных навели Тарази на мысль, что то же самое возможно и для человека. Однако Пулатов, учитывая, что в Коране не раз подчеркивается мысль, что добро и зло, в конечном счете, отразятся на том, кто их совершает, тему перевоплощения человека связывает с темой добра и зла, с темой рока и предопределенности судьбы: «Мы искали нити, связывающие животных с людьми, чтобы попытаться как-то менять натуры животных, а столкнулись совершенно с противоположным. Похоже, что это танасух

[742] *Бочаров А*. Превращение жизни // Пулатов Т. Избранные произведения: В 2 т. Ташкент, 1990. Т. 1. С. 9.

(переселение душ, превращение)…»[743]. Основной причиной танасуха является добро или зло, совершаемое в роду: «В следующем поколении гнилой крови стало еще больше. И так до седьмого колена, когда мы видим, что род вернулся, завершив круг, к тому, с чего начал, – к черепашьему облику… Бессаз замкнул цепь… Он, как и прикованный на холме, тоже пристегнут цепью…» (II, 169).

Тарази не удалась попытка возвратить черепахе облик человека, потому что не только «*духовная порча ускорила физическую*» (II, 163), но и потому, что она «заложена в роду», и наказание за нравственный порок должно нести весь род или целое поколение. В понимании Пулатова, человек ответственен не только за себя и свою жизнь, но и за жизнь своего рода, и по конечному счету, за весь мир. Мера этой ответственности – высокая нравственность, стремление творить добро во имя всех людей, вера в торжество человеческого, а не звериного. И даже в неудаче Тарази чувствуется оптимизм, испытываемый писателем от мысли о том, что, пока существует «*извечная тоска… по человеческому*» (II, 215), пока есть в мире Тарази, пытающийся вопреки законам природы изменить жизнь, остается возможным духовное возрождение, которое приведет к воскресению и возрождению всего рода человеческого и преодолению главного зла (по учению Н. Федорова) – смерти.

А. Ким и Т. Пулатов в равной степени используют инкарнационную метаморфозу в качестве оборотнического идентификатора и позиционируют духовно-нравственные основания для превращения. Провиденциальный оборотнический миф в их прозе во многом связан с постоттепельным предощущением приближения апокалипсического нового «антропологического поворота» и его семиотическое пространство значимо смысловыми антиутопическими миромоделями экзистенциального конца «внутреннего личностного бытия». Следующий этап концептуализации экзистенциальной антиутопии приходится на конец XX в. и связан со стремлением миромоделирования «литературы конца света» в эстетических мироподобных моделях, отражающих не только мироощущение постсоветской действительности,

[743] *Пулатов Т.* Избранные произведения: В 2 т. Ташкент, 1991. Т. 2. С. 72. (В дальнейшем цитируется по этому изданию с указанием в тектсе в круглых скобках номера тома римской цифрой и номера страницы арабской цифрой.)

но и раскрывающую сверхзадачу метафизики – раскрытие внутренних бездн, которые таятся в душе человека. Можно говорить о трансформации онтологической антиутопии начала XX в. в антропологическую, проявленную наиболее ярко в конце столетия. В этом плане показателен опыт Т. Толстой и Ю. Мамлеева. Их «оборотническая» антиутопия обладает эффектом катарсиса. Исход такой литературы – таинственное очищение, даже если жизнь описана в ней как грязь. Онтологически присущий русской литературе дуализм реализуется в антиутопиях Т. Толстой «Кысь» и Ю. Мамлеева «Шатуны» в бинарных культурологических оппозициях как общего, так и частного плана, но практически всегда сводимой к базовой для русского культурного сознания XX в. оппозиции «свой-чужой». Она лежит в основе формирования антиутопической модели «Я – Мир» и выявляет целую систему апокалипсических противоречий – «свое Я – чужой мир»; «чужое Я – свой мир». Для выявления антиутопической сути данных культурологем Мамлеев и Толстая создают особые знаки, совпадающие с ликантропическими мифообразами все той же оппозиционной системы «свой – чужой». Мамлеевские шатуны и кысь Толстой, при телесной «чуждости» инаковости, наполнены сознанием «своим» для ментальности времени ИСС. Виноградов отмечал, что «живая предметная сущность вещей и понятий часто отражается в слове не непосредственно, не прямо, а через призму их идеологии, мифологии, создавая своеобразный риторический покров поверх действительности…»[744]. Образ Кыси – некоего страшного существа – проходит сквозь весь роман, периодически возникая в представлении и мыслях Бенедикта. Сама Кысь в романе не фигурирует, вероятно, являясь плодом воображения персонажей, воплощением страха перед неизвестным и непонятным, перед темными сторонами собственной души. В представлении героев романа Кысь невидима и обитает в дремучих северных лесах: «Сидит она на темных ветвях и кричит так дико и жалобно: кы-ысь! кы-ысь! – а видеть ее никто не может. Пойдет человек так вот в лес, а она ему на шею-то сзади: хоп! и хребтину зубами: хрусь! –

[744] *Виноградов В.В.* Очерки по истории русского литератруного языка XVII–XIX вв. М., 1982. С. 349.

а когтем главную-то жилочку нащупает и перервет, и весь разум из человека и выйдет»[745].

Семиотика Кыси связана с бестиарной экзистенциологемой «внутренний зверь» как выражением утраты основной духовной заповеди, связующей личность и мир – «возлюби ближнего своего как самого себя». Поляризация мира человеческого сознания наиболее ярко представлена в системе эмоциональных-чувственных антиномий, среди которых «любовь-ненависть» играет особую роль, поскольку соотносится одновременно с личностным миром, социокультурным (мораль общества), но, главное, на наш взгляд, с синкретическим мифорелигиозным противлением божественного и сатанинского как двух ипостасей человека, созданного по образу и подобию. Однако философы рассматривают эту оппозицию и как механизм регулятора не столько духовного, сколько телесного мира человеческого бытия. Так, Б. Спиноза выстраивает амбивалентность человеческого мира именно по принципу проявленности любви и ненависти: «Любовь есть не что иное, как удовольствие (радость), сопровождаемое идеей внешней причины, а ненависть – не что иное, как неудовольствие (печаль), сопровождаемое идеей внешней причины. Далее, мы видим, что тот кто любит, необходимо стремится иметь любимый предмет налицо и сохранять его; и наоборот – тот, кто ненавидит, стремится удалить и уничтожить предмет своей ненависти»[746].

Так выстраивается в рамках этих концептов антропософский этический императив «этика спасения – этика смерти», лишенный мифорелигиозной антиномии. Императив, формирующий два личностных психотипа, находящихся по разные стороны психологической баррикады: если говорить упрощенно, филантроп – это человек, который любит людей, а мизантроп – человек, который их ненавидит. Дж.К. Ремпел и И.Т. Баррис, формулируя *интегративную теорию любви и ненависти, четко соотносили их только с антропологическими качествами:* любовь является мотивом, основанным на придании особой ценности

---

[745] *Толстая Т.* Кысь: Роман. URL: https://librebook.me/kys/vol1/2 (дата обращения: 12.02.2018).
[746] *Спиноза Б.* Избранные произведения: В 2 т. М: Политиздат, 1957. Т. 1. С. 467–468.

другому человеку и направленным на поддержание его благополучия, тогда как ненависть – мотивом, основанным на обесценивании другого человека и связанным с целью препятствовать его благополучию[747]. Так, ненависть становится явлением приобретенным человеком, а не данным ему при рождении. Любовь имеет божественно-онтологическое качество, ею наделен весь тварный мир, а ненависть есть социально-психологический феномен «мира без Бога». В связи с чем актуальна идея о том, что любовь свойственна всему живому миру, и бестиарному в том числе, а ненависть есть только свойство человеческой психики. Феноменология ненависти заключена в том, что номинативно она считается проявлением «зверинности» в человеке. Парадокс объясняется тем, что практически невозможно дать чистую дефиницию понятия, чаще всего ненависть идентифицируется в системе двойной номинации – это гнев, раздражение, агрессия, недовольство Другим.

Возможно, поэтому в целом ряде художественных текстов современной литературы с ярко выраженной экзистенциальной проблематикой, детерминированной попыткой найти альтернативу глобального отчуждения отдельного человека от мира людей, приводящего к особого рода онтологичексой мизантропии, которую можно выразить хиастической формулой «люди ненавидят меня, поэтому Я ненавижу людей», позиционируется идея о том, что, только совпав с образами животного мира, можно избыть мизантропию. Подобная художественная «этика спасения» формируется в системе двух доминантных типов художественного сознания – экзистенциального и неомифологического. «Сознательные» аспекты предопределены экзистенциальными категориями – сознание, одиночество, страх, репрезинтируемые в системе бестиарных мифообразов. Одним из важнейших анти-мизантропических образов становится мифологема «рыба», в системе своих религиозных мифосоставляющих содержащая мессианский концепт «Спаситель».

---

[747] *Rempel J.K., Burris Ch.T.* Let me count the ways: An integrative theory of love and hate // Personal Relationships, 2005. V. 12 (2). P. 297.

Практически во всех мифологических системах образ «рыба» связан с религиозными смыслообразующими координатами, соотносится с мессианской семантикой, а потому генетически обозначен как онтологический мифообраз. В анализируемых нами романах П. Алешковского «Рыба. История одной миграции» наблюдается явная экзистенциализация мифообраза, который разворачивается не столько в системе мессианской семантики «Спасителя» мира, но в софийной метафорике «Душа человека». Бестиарная эстетическая форма детерминирует смыслопорождающие процессы экзистенциального «осмысления бытия» и тем самым концептуализирует в качестве эстетической матрицы именно содержание формы, которое воплощается в образ, порождает образ и осмысляется/раскрывается через «внутренний образ». В книге Нила Шубина «Внутренняя рыба. История человеческого тела с древнейших времен до наших дней» исключительность бестиологемы «рыба» связана именно с психоЛогосом души человека. Он пишет: «Лучшая карта человеческого тела – в телах других животных. <…> Легчайшая дорога к познанию наших конечностей – изучение рыб. Рептилии очень помогают разобраться в строении мозга. И все это потому, что тела этих существ часто представляют собой упрощенные версии наших собственных тел»[748].

Данная палеонтологическая теория, тем не менее, позволяет нам сделать еще одно предположение. Одним из самых распространенных мифов, связанных с семантикой рыб, является христианский ономастикон. Имеющий греческие корни акроним «ихтис», в переводе обозначающий «рыба», являясь тайным религиозным символом, со времен становления христианства ассоциируется с именем Иисуса Христа. Глубокий смысл скрывается в том, что «ихтис» в своем исконном начертании выглядящий как «ΙΧθΥΣ», является древним акронимом, в котором кратко определяется имя Спасителя и первохристианская вероисповедная формула. Каждая ее буква есть не что иное, как первая литера греческих слов –

[748] Шубин Н. Внутренняя рыба. История человеческого тела с древнейших времен до наших дней. URL: https://bookscafe.net/read/shubin_nil-vnutrennyaya_ryba-196243.html#p1 (дата обращения: 17.01.2020).

Ἰησοῦς Χριστός, Θεοῦ Υἱός, Σωτήρ, в переложении на русский язык обозначающие – Иисус Христос Божий Сын Спаситель.

Древний акроним (монограмма) имени Иисуса Христа состоит из начальных букв слов: ИХТИС[749] (ΙΧΘΥΣ) – Ἰησοῦς Χριστός, Θεοῦ Υἱός, Σωτήρ (Иисус Христос Божий Сын Спаситель) и изображался в виде графики рыбы –

Таким образом, в этой аббревиатуре в краткой форме выражается исповедание христианской веры. Новый Завет связывает символику рыбы с проповедью учеников Христа, из которых многие были рыбаками. Иисус Христос называет своих учеников «*ловцами человеков*» (Мф. 4:19, Мк. 1:17), а Царствие Небесное уподобляет «*неводу, закинутому в море и захватившего рыб всякого рода*» (Мф. 13:47).

Интересен семиогенезис загадки-эпиграфа к роману Алешковского в связи с этим: «*Пришли воры, хозяев украли, а дом в окошки ушел* (Русская загадка)*»*. В мифологическом ключе она может трактоваться апокалиптически – конец мира наступит тогда, когда Люди потеряют Веру в Иисуса Христа. Эсхатология мира приобретает христологическую детерминацию. Конец православия – конец мира. Смысл мира – вера в Христа. В «Православной энциклопедии» под редакцией Патриарха Московского и Всея Руси Кирилла отмечено, что понимание семиотики знака *ихтис* в христологическом контектсе возникло в IV в., когда были истолкованы пророчества эритрейской сивиллы, входящие в состав восьмой книги «Сивилльских оракулов». Именно в ней начальные буквы греческого текста стихов 217–250 составляют акростих «Ихтис», о котором блаженный Августин в работе «О граде Божием» писал: «Под именем рыбы таинственно разумеется Иисус

[749] Ихтис – (др.-греч. Ἰχθύς –рыба) Акроним построен на использовании следующих букв:

Букв.	Греч.	Русс.текст	Комментарии
Ἰ	Ἰησοὺς	Иисус	Имя собственное
Χ	Χριστός	Христос	Мессия, употребление этого эпитета стало одним из обвинений против Иисуса (см. Мф. 26:63–66)
Θ	Θεοῦ	Божий	Указывает на происх. от Бога
Υ	Υἱός	Сын	Исповедание Иисуса как второе лицо Святой Троицы
Σ	Σωτήρ	Спаситель	Показывает миссию Иисуса Христа на земле: «*Сын Человеческий пришёл взыскать и спасти погибшее*» (Лк.19:10)

Христос, потому что в бездне настоящей смертности, как бы в глубине вод, Он мог оставаться живым, то есть безгрешным»[750].

Идея же о происхождении человека от рыбы не противоречит символике христологической, а словно развивает ее. Бог создал человека по своему образу и подобию, Иисус является сыном Бога и человека. А, следовательно, «внутренняя рыба» – это не только духовный, но и телесный пракод человека. И, таким образом, загадка-эпиграф к роману Алешковского может быть истолкован и экзистенциально – Душа человека есть основа Бытия, смерть ее означает конец мира. Смысл мира – вера в человека.

Следует говорить о диссипативной вариативности художественных мессианских концепций за счет контекстуальной референции мессианских представлений восточного происхождения, в частности, обнаруживаются зороастрийский, суфийский и исламский контексты. Художественная идея мессианства в русской литературе XX века может рассматриваться и как семиотическая знаковая система, выявляющая историософские и социально-политические смыслы, моделирующие тенденции антропологизации и онтологизации литературного процесса.

Оборотнический миф может быть определен как пратекст мироподобного мифообраза, поскольку выполняет функцию «известной прафабулы, матрицируемой, репродуцируемой в каждом отдельном произведении при разнообразии сюжетных ходов и развязок»[751] художественной оборотнической модели мира в мировой литературе. Художественная бестиалогия XX в. развивается по пути интерференции и определяется следующими комбинаториками: 1) комбинаторика неомифологизма и экзистенциального типов художественного сознания, образующие систему бестиарных метаморфных метафор, главная из которых «внутренний зверь» как формула символизации иллюзорного «внутреннего человека» и «внутреннего бытия»; 2) амбиутопическая комбинаторика, проявленная в жанре антиутопии.

---

[750] Почему рыба является символом Иисуса Христа? // Православие.Ru. URL: https://pravoslavie.ru/7028.html (дата обращения: 12.01.2020).

[751] *Ерофеев В*. Русская проза Владимира Набокова // Набоков В.В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 1. С. 13.

Выводы к пятой главе. Художественная интерференция текстовой реальности и онтологической картины мира *концептуализировалась* в качестве синтетической культурологемы в неклассической парадигме художественности в пространстве мирового литературного процесса XX столетия. В результате такого процесса всемирная литература стала демонстрировать дифференцированную множественность художественных картин мира, основу которых составляют различные эстетические «игры со всеми смыслами и ценностями нашей культуры» (Г. Гессе «Игра в бисер»), и онтологическими в первую очередь.

Логика представленной в главе интеграционной модели Человека и Бытия заключена в том, что каждый определенный тип ИСС продуцирует и определенный тип личности, который в свою очередь репрезентирует соответственную картину бытия, пространство которого выявляет связи между разными уровнями сознания (в первую очередь, **персонологического** и **онтологического**). При этом каждый тип личности имеет четкий характерологический набор параллельных модусов сознания, а картина бытия – систему жизненных, пространственно выявляемых, «параллельных миров» (соотносимых с категорией «возможных миров»). Например, феномен сновидческого ИСС рождает онейрический тип человека – «сновидца», продуцирующего сомнологическую модель мира, стыкующую «параллельные миры» яви и сна. Оборотническое ИСС образует следующую цепь – тип человека- «оборотня» (с акцентом не на нравственном, а биолого-физиологическом оборотничестве) репрезентирует и оборотническую (с инвариантами – териантропическую, ликантропическую, инсектную) модель мира как круга вечных перевоплощений. Игровое сознание становится посылом к рождению Homo ludens и игровой модели «виртуального мира» и т.д.

Основу данной интегративной миромодели составляет логика «лабиринтного мироздания» и художественное мышление «антимирами». При этом «экзистенциальный императив» удачно согласуется с системой основных «мифов», вычленяемых в качестве определенного нравственно-этического кредо, в контексте которого и осуществляется онтологическое развитие мира. Констатируя экзистенциальную основу неомифологизма в современной прозе, мы имеем в виду

глубинную соотнесенность положения о «пути человека, ведающего смысл своего существования» и судьбы мира. «Ибо смысл, заключенный в самом существовании, – по теории известного мифолога Мирчи Элиаде, – с неизбежностью ставит человека в центр Мироздания. Он уподобляется божеству, и в то же время сообщенная ему божественная сила осознается им самим как священная, надчеловеческая. Способы же овладения этой силой оказываются “зашифрованными” в культурной традиции, и, независимо от ее этнической индивидуальности, повсеместно и во все времена обнаруживаются одни и те же сокрытые священные символы»[752].

Литературный дискурс «игровой» модели мира реконструирует особый онто-код «игрового ИСС», детерминируемый в процессе обнаружения смыслов в семиотическом поле гипертекста-«лабиринта» метаморфозами сознания автора (как со-творяющего мирообраз игры Magister ludens), героя (Homo ludens, играющего по законам «текст как мир игры») и читателя (интерпретирующего движение текстового лабиринта Interpreter ludens).

Конструирование мирообраза «игра-жизнь-сознание» в системе типов игра-замещение и игра-поглощение реальности виртуальными формами «компьютерной виртуальности» и «дополненной реальности», вытесняющих из сознания homo ludens генетическую память о «жизненном мире», порождает особое провиденциальное свойство произведений с ярко выраженной антиутопической направленностью. Так, в повестях В. Пелевина «Принц Госплана» и В. Зайцева «Игра» представлена модель гибридного мира как нового «аналога целостного бытия».

Архитектоника «лабиринтного мироздания» представлена и в сомнологических моделях мира, онейросфера которых выстраивается также по принципу гибридного наложения реальностей. Сновидческие мирообразы имеют особую эйдетическую природу проявления через творческое сознание. Художественный эйдетический образ функционально выполняет роль

---

[752] *Сухачев Н.Л.* Феномен духа и космос Мирчи Элиаде // Элиаде Мирча. Азиатская алхимия: Сб. эссе. М.: Янус-К, 1998. URL: https://ru.b-ok.global/book/3214639/90b408 (дата обращения: 22.11.2020).

эстетического проводника философских смыслов – от памяти прошлого к реальному настоящему. На наш взгляд, в основе всех ключевых художественных неомифов (наиболее активно проявленных в фантастике, фэнтези, утопии и антиутопии) и реализован этот принцип эстетического эйдетизма – то есть перевод через эстетический образ смыслов синкретических мифов в идеалистические мироподобные неомифы современности/реальности. Однако именно сомнологическая модель мира выстраивается через интроспекцию «текстового сознания». В произведениях В. Пелевина, Ю. Мамлеева и П. Алешковского репрезентируется лабиринтная онейросферическая модель «сна в сне», эйдетическая заданность которой определяется способностью сновидения быть точкой схождения всех личностных и бытийных горизонтов и тем самым создавать мифопоэтический эффект неразличения иллюзии и реальности. Еще один «лабиринтный» вариант эйдетического мирообраза развернут через модель особого «психейного» хронотопа. В романе Д. Гранина «Вечера с Петром Великим. *Сообщения и свидетельства господина М.*» и в повести Е. Абдуллаева «Пенуэль» *психейная* онейросфера представлена как нелинейное неметрическое «сознание мира», в котором память прошлого врывается в настоящее и вызывает его коллапс.

Таким образом, специфика художественного миромоделирования онейросферического хронотопа играет важнейшую роль в идентификации сновидения как «первого пространства», не являющегося миметическим по отношению к реальности-действительности, а онтологизирующегося в условиях текстовой модели «мир как текст» и с помощью «сюжетного времени языка и речи» (М. Хайдеггер) сотворяющего новую мироподобную модель бытия.

Архитектоника «лабиринтного мироздания» развернута и в системе антропософских и онтософских моделей художественных оборотнических неомифов конца XX столетия. Функционально оборотническая модель мира выполняет функцию репрезентации «пограничной зоны» бытия современного мира и является способом эстетизации мироподобного «аналога целостного бытия» в художественном тексте. Оборотничество высвечивает маргинальность мира и антитетичность современного миропонимания и мирочувствования на основе

бинарностей социокультурного плана – «культура-цивилизация» / «антропоцентричность-телоцентричность»; психологического плана – «человек-зверь»; аксиологически-нравственного плана – «смерть телесная/жизнь духовная», вариативно развернутых в оппозиции «тело/телесность», «чужой/свой», «свой/другой» и т.д. Мифопоэтический анализ принципов миромоделирования в произведениях А. Кима, Д. Липскерова, В. Пелевина, П. Алешковского кодов «телесного бытия» в соотнесении с художественными оборотническими анаморфозами и метаморфозами, интегрированный с экзистенциальным методом исследования художественных экзистенциологем бестиарных образов, структурируемых по принципу «превращенной формы», позволяет исследовать авторские мифомодели «превращенных форм» оборотнического миробытия как бестиарные «аналоги целостного бытия».

Символы и метаморфные метафоры, соотносимые с константами мифического мышления, могут выступать как миромоделирующие мифемы и концепты контекстуализации метаморфоз сознания в системе «множественных миров».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В проведенном исследовании ставилась задача идентификации художественных моделей человека и бытия и дефиниция принципов художественного миромоделирования в русской прозе XX в., по своим мировоззренческим и эстетическим координатам соотносимых с неклассической парадигмой художественности. Русская литература XX в. позиционируется как мировоззренческая и художественно-эстетическая *целостность*, определяемая системным единством трех эволюционно значимых этапов развития – рубежа XIX–XX вв., локального уровня XX в. (*период 1917–1991 гг., когда произошло социокультурное расслоение потоков официальной литературы и «потайной», с внутренним расслоением на потоки андеграунда и русской эмиграции)* и рубежа XX–XXI вв. (постколониального периода развития, с включением этапа «постсовременность»). Данная целостность доказывается на уровне преемственности миромоделирующих стратегий и единства парадигмальных концептов «неклассической» художественной модели человека и бытия, инициированной (вариативными) антропософскими и онтологическими концепциями «множественности миров», выявляемых в контексте системного непрерывного развития основных модернистских тенденций *неомифологизации и экзистенциализации* художественного сознания в условиях усиливающейся интерференции. С*интетизм* определяется как концептуальный организующий принцип русского литературного процесса XX в.

Установка модернистского типа художественного сознания на переоценку и переосмысление культурфилософских и собственно литературных констант классического наследия привела к формированию рецептивного поля литературного процесса, в котором соотнесение «традиции» и «новации» стало строится на основе не столько смыслопорождающих (*больше характерных для нео-, де-, ремифологических стратегий I половины XX в.*), сколько игровых смыслоразрушающих художественных стратегий. Это позволило не только интерпретировать классику, но и рефлексировать по поводу новых смыслов через

дешифровку старых (*конструирующих художественные механизмы гипер- и интертекстов II половины XX в.*). Так переосмысление и переоценка перерастают в декодирование, децентрирование и девальвацию «вечных» смыслов, перестающих быть онтологически значимыми. Тем не менее в системе художественного «фонда преемственности» продолжают оставаться образы, концепты, сюжеты и т.д., декодируемые XX в., но при этом все-таки центрирующие его мировоззренческое поле за счет интериоризации и экстериоризации претекстовых смыслов в генезисе «мироподобных» текстов. Как правило, это категории, ценностно ориентированные на синкретические онтологические смыслы, составляющие аксиологическую основу человеческого бытия.

Развитие художественной системы миромоделирования по своему характеру эволюционно. Это позволило выявить специфику *трансформаций* авторских трансперсональных моделей человека и бытия, принципов их миромоделирования, определить протоформулу онто-кода и дефинировать типологические миромоделирующие характеристики. Таким образом, с опорой на результаты диссертационного исследования можно говорить о том, что принципы миромоделирования на всех этапах развития русской литературы XX в. взаимообусловлены единым форматом «генетической памяти», позволяющей идентифицировать генезис ряда мировоззренческих и эстетических кодов во всех предыдущих периодах литературного развития. «Наследственный генетический код»[753] художественных моделей человека и бытия выявлен в работе на основе взаимодействия миромоделирующих принципов традиционной классической (миметической) литературной системы и неклассической (антимиметической) парадигмы художественности, структурирующей направленческую субсистему неклассических (символизм – авангард – постмодернизм) и синтетических (неореализм – метареализм; и весь комплекс нео-, пост-, мета-) направлений и явлений (проза поколения сорокалетних, другая проза и т.д.). Парадигмальная модель мира постулирует идейно-мировоззренческие концепции имманентных направлений и течений. Содержание *художественного модернистского сознания*

[753] *Бочаров С.* Генетическая память литературы. М.: РГГУ, 2012. С. 16.

выявляется неклассической *парадигмой художественности*. Главным импульсом структурных реконструкций жанровой системы в XX в. становится декодирование классической миметической оппозиции «текст – действительность», приводящее не к разрушению, а обогащению жанровой системы за счет реорганизации традиционных жанрообразующих признаков. Концептуальной становится тенденция к организации антиутопических жанровых форм и метароманных биноминальных субжанров (например, роман-музей, книга, роман-притча, роман-комментарий и т.д.).

Перспектива «возможной» миромодели определяется лабиринтной организацией пространственно-временного континуума и их сюжетно-композиционным полилогом. С учетом внутренней взаимосвязи и взаимообусловленности в ней выделяются персонологический и онтологический уровни и соответственно два концепта – ИСС «параллельных миров» (идентифицирующие *антропософский уровень*) и хронотоп «параллельных миров» (организующий миромоделирующую *онтологизацию*).

Модель «человек – бытие»

Персонологический уровень		*Онтологический уровень*
1. Homo ludens	↔	Игровая модель мира
2. Homo scribens	↔	Мир как текст
3. Homo faber	↔	Мир – мировая книга
4. Homo narrans	↔	Нарративная модель мира
5. Homo interpreter	↔	Герменевтическая модель мира
6. Homo dreamer(«сновидец»)	↔	Сомнологическая модель мира *(онейросферическая)*
5. Homo licantropus (оборотень)	↔	Оборотническая модель мира
6. Singleton *(экзистенциальный человек)*	↔	Я – в – бытии
7. Коллективный человек	↔	Ноосферная модель мира

и т. д.

Логика представленной интеграционной миромодели заключена в том, что каждый определенный тип ИСС продуцирует и определенный тип личности, который в свою очередь репрезентирует соответственную картину бытия,

пространственно-временно́й континуум которого выявляет связи между разными уровнями сознания (в первую очередь, *персонологического* и *онтологического*).

Антропософские типы имеют характерологический набор модусов сознания (взаимоперетекамых), а онто-миры дефинируются моделями «возможных миров». Например, феномен сновидческого ИСС рождает онейрический тип человека – «сновидца» (*homo dreamer)*, продуцирующего сомнологическую модель мира, стыкующую «параллельные миры» яви и сна. Оборотническое ИСС образует следующую цепь – тип человека-оборотня (*homo licantropus*) репрезентирует и оборотническую (с инвариантами – териантропическую, ликантропическую, инсектную) модель мира как круга вечных перевоплощений. Игровое сознание становится посылом к рождению *homo ludens* и игровой модели множественных «виртуальных миров» и т.д. В целом, текстовая, игровая, сомнологическая, оборотническая миромодели включены в единую систему гипертекстовой модели «человек и бытие», характеризующейся эффектом синестезии, то есть позиционирование одной из них автоматически создает «контекстуальную точку пресечения» с другой. Особенно наглядно синэстетический характер представлен в оборотнической картине мире – телесные ана/метаморфозы homo ludens связаны с мифологическим мотивом превращения, сама форма которой есть игра в телесные «переходы» из одного Я-сознания в другое, возможные только в определенном состоянии ИСС, представляющем собой онейросферический хронотоп. Художественная *lud*омания становится принципом неклассической парадигмы художественности и проявляет себя как в семиотическом пространстве «игровой» эстетики, так и на уровне сюжетно-композиционных метафикциональных стратегий, образно-метафорического моделирования, а также в контексте «восприятивно-аналитической» игры писателя Magister ludens с читателем в системе интерпретативного интертекста и гипертекста. Модель «коллективный человек и ноосферный мир» разворачивается в системе двух ситуаций: *антиутопической* – одинокая экзистенциальная личность (Singleton) в ситуации онтологической катастрофы (смерти, кризиса, эсхатологии); *утопической* – человек-сирота в системе ноосферного «всеобщего братства» должен преодолеть

одиночество и стать «кровной» частью рода. Выделяется еще один, эстетически заданный постмодернистской стратегий, «коллективный человек» – развоплощенное авторское Я, встроенное в гетерогенную систему «мира миров / текста текстов» героев-гетеронимов.

Анализ художественной архитектоники «лабиринтного» мироздания, при : интеграционный принцип создания художественного «мироподобного» лабиринта. В образно-символическом плане он выражает Мир, Вселенную и движение, их пространственную бесконечность и временну́ю безмерность. Механизм художественного выражения этой идеи заключен в хронотопическом моделировании средствами поэтики текста концепта «непрерывность», что приводит к конструированию метаобразов «зеркального лабиринта» – «книга в(о) книге», «сон в(о) сне», «город в городе», «сознание в(о) сознании», «игра в игре», «тело в теле» и т.д. Их эстезис соотносится с ключевой миромоделирующей метафикциональной протоформулой «текст о/в тексте», проявленной через миросистемы «полиреальности», функционирующими на уровне многослойных пересечении «жизненных миров» и «возможных миров». Понятие «семантика возможных миров» при анализе художественных миромоделей дефинируется как «смысловое значение вероятностной модели настоящего», варьируемое в полифонии семиотического поля, проецируемого в «возможный мир».

Литература Серебряного века стремится к акцентации гносеологических и религиозно-аксиоматических оснований художественно проектируемых моделей «иных миров»; в 1960–1970-е гг. неклассическая литература (в частности, проза «поколения сорокалетних», «городская проза» и т.д.) конструирует художественную модель «одинокого бытия» и экзистенциально означенные мифо-миры; писатели конца века, соотносимые с постмодернистским художественным сознанием по направленческим установкам и/или по ряду принципов постмодернистской (постпост-, мета-) эстетики, моделируют «мироподобный» онто-текст, девальвирующий традиционную культурфилософскую аксиоматику и семиотически воспроизводящий симулякр гиперреальности. Что касается антрополого/антропософских составляющих, то в XX в. они внутренне

согласованы с вариантами онтософских координат мифологически заданных миромоделей. Русские символисты в авторских трансперсональных мифомоделях реконструируют различные мирообразы «со-присутствия человека и Бога» в любом из «возможных» уровней полиреальности (В. Брюсов, А. Белый, Д. Мережковский, Л. Андреев) и задают генезисную интенцию для онто-антропософских миромоделирующих экзистенциологем «мира без Бога», «одинокого бытия», «разрушенного сознания» в оттепельно-постоотепельный период 1960–1970-х гг. (А. Битов, А. Ким, В. Маканин, Т. Пулатов, Л. Петрушевская, Саша Соколов и т.д.). Неореалисты начала века художественно верифицируют в антиутопиях социомира рецептивно-референциальное поле религиозно-философских мировых идеалистических (чаще утопических) философий, создавая особую форму философического миромоделирования, продолженную и развитую в прозе «поколения сорокалетних» в системе двойной референции восточных философем и теории «всеобщего братства» Н. Федорова. Антропологические (антропософские) и онтологические (ноосферные) составляющие концепции всеединства русская проза «поколения сорокалетних» воспринимает через семиотическое *пространство-посредник* повести «Джан» и реализует вторичную ре-конструкцию в миромодели «одинокого бытия» – таким образом моделируя метамодель «возможный мир-в-возможном мире». Так, «Философия общего дела» Н. Федорова и повесть А. Платонова «Джан» организуют культурфилософский и художественный полилог, семиотическая многомерность которого позволяет встраивать дополнительные смысловые художественно-философские коннотации в эстетику художественного миромоделирования.

Утопические и антиутопические *мифомодели*, выстраивающие антропософию Спасителя и апокалипсическую онтософию тоталитарного мира (с приходом разрушителя Диктатора/Жругра), детерминируют и антропософскую провиденцию ожидания Мессии (у символистов), и антиутопическое предчувствие эсхатологического конца мира, референциально реконструирующее «лесные» миромодели в прозе «поколения сорокалетних» и дистопию/ретротопию

современных прозаиков. Такой подход во многом определяет и стратегию миромоделирования в системе этнолитературы, когда инонациональные писатели (рассматриваемые в категориях «полидомность», «би/полилитературность», «транслитературность) на русском языке создают политрадиционные модели наднационального бытия с акцентированием existence Другого/Иного (Т. Пулатов, Ч. Айтматов, Х. Исмайлов, Е. Абдуллаев). Генезис миромоделирование в этнолитературе обусловлен как национальными миросистемами и этномифическим мышлением, так и тенденциями общего поля «советской межлитературной общности».

В ряде постмодернистских текстов конца XX – начала XXI в. би-референциальный выход на миромоделирующие антропологические и онтологические претексты осуществляется через культурфилософский интертекст и/или гипертекст (В. Пелевин, Д. Липскеров, П. Алешковский и т.д.), инициирующий «лабиринтные» миромодели «книжного библиоклазма» (с жанровым выходом от антиутопии через дистопию к ретротопии: В. Сорокин); модель «игра-жизнь-сознание» в системе вариаций «игра-замещение/игра-поглощение» реальности виртуальными формами «компьютерной виртуальности» и «дополненной реальности»; оборотнические и сомнологические (онейросферические) миры. Функциональными категориями их эстетизации являются «гибридизация», «метаморфная метафора», «метаморфоза/анаморфоза», «превращенная форма». В целом, текстовая, игровая, сомнологическая, оборотническая миромодели включены в единую систему гипертекстовой модели «человек и бытие», характеризующейся эффектом синестезии, то есть позиционирование одной из них автоматически создает «контекстуальную точку пресечения» с другой. Особенно наглядно синэстетический характер представлен в оборотнической картине мире – телесные ана/метаморфозы homo ludens связаны с мифологическим мотивом превращения, сама форма которой есть игра в телесные «переходы» из одного Я-сознания в другое, возможные только в определенном состоянии ИСС, представляющем собой онейросферический хронотоп. Художественная *lud*омания становится принципом неклассической парадигмы

художественности и проявляет себя как в семиотическом пространстве «игровой» эстетики, так и на уровне сюжетно-композиционных метафикциональных стратегий, образно-метафорического моделирования, а также в контексте «восприятивно-аналитической» игры писателя Magister ludens с читателем в системе интерпретативного интертекста и гипертекста.

Альтернативой реалистической социально детерминированной «жизненной» модели у модернистов XX в. (символистов, экзистенциалистов, сюрреалистов, «высоких модернистов») становится модель «иных» миров, реализуемая посредством различного уровня символов, а в авангарде и постмодернизме – модель «возможных» миров с акцентацией интер/гипертекстуальных кодов «культурологического» бытия *(«мир как текст» реконструируется в эстетический шифр «культура как мир» или «(пост)книжный мир»)*.

В русском символизме авторское сознание и текстовое сознание аксиологически уравниваются в системе антропософских синтетических категорий «бытие сознания/сознание бытия» и актуализируют понимание онтологии Текста как «жизненного мира». Модели «возможных миров» структурируются как мирообразы «иных» миров (утопического и/или антиутопического по сути) посредством инициирования в текстовом поле объективированных образов за счет метафоризации и/или символизации религиозно-мифологических концептов. В прозаической системе русской литературы второй половины XX в. онтология Текста расширяется за счет гипертекстовой актуализации «множества контекстных точек соотнесения», позволяющих интегрировать «жизненный мир» с виртуальными формами реальностей, с антиформулой «мир не текст», но «сознание-текст», с антиутопией гипотетического «посткнижного мира».

Это приводит к концептуализации архитектоники «лабиринтного мироздания», продуцирующей метафикциональное письмо на всех уровнях текста. На протяжении всего периода XX в. ключевыми тенденциями миромоделирования текстовой модальности являются экзистенциализация и неомифологизация, продуцирующие авторские трансперсональные модели антропософских мифомиров. Принципами мифомиромоделирования становятся ремифологизация,

демифологизация, неомифологизация, выполняющие функцию интегратора «контекстуальных точек» интертекстуальных смыслов, организующих модель «полиреальности» как гибридной формы «первой реальности» (действительности), «второй реальности» (уровень «множащегося сознания») и «виртуальной реальности».

«Возможные миры» могут продуцировать также варианты «мысленных миров», «мира как сознания» и телесные миры «превращенной формы», которые структурируются по принципам искаженных миров. Художественное проектирование пространственно-временного континуума в системе «сознательной пространственности» и определяет принцип конструирования «либиринтного мироздания».

Понятие художественной полиреальности как категории художественного миромоделирования и «критерия литературности» в «диалогизированных» условиях культурологического пространства XX в. приобретает особую актуальность в условиях направленческой полифонии. Поскольку изменения в структуре типа художественного сознания обусловлены в первую очередь сдвигами в эстетическом восприятии концепции мира, то в результате таких процессов трансформируется и сама система художественного миромоделирования (или точнее миро-сотворения). В качестве доминантного принципа инициирования и идентификации антропософских и онтософских констант художественных миромоделей, атрибутирующего интертексты, связанные со смысловыми значениями семиотического пространства контекстуального рецептивного поля, мы определяем референцию (*идентифицирующую, мировоззренческую, интродуктивную, неопределенную (на уровне гипотетики), би-референцию*). Миромоделирующие внутренние референции направлены на фиксацию в художественной миромодели (фикциональных в тексте произведения) собственно авторского представления о мире, а внешние референции – на образно-метафорическое, семиотическое, прямое и/или непрямое маркирование внешних контекстуальных представлений о мире (идей, концепций, теорий, в том числе рациональных и идеалистических).

Референциально выстроенный аналитический гипертекст, *при помощи методик рецептивной эстетики и интегрального анализа в первую очередь,* позволил определить систему инвариантов художественных миромоделей, характерных для неклассической парадигмы (мир как текст, мир-сознание, иномир), и их художественный вариации (различные модели «жизненных миров» и «возможных миров»), идентифицирующие эволюционные «антропологические повороты» и «эстетические взрывы» русского литературного процесса XX столетия.

Гипертекст как миромоделирующая стратегия десемантизирует классическую схему трехмерного мира, инициирует ее трансформацию в гипермодель «множественных миров», варьирующуюся в локусы «жизненных миров» и «возможных миров». Художественные антропо-онтологические концепции исследуемых в работе авторов интерферируются в эпохальную модель человека и бытия, идентифицирующую эволюционные «антропологические повороты» и «эстетические взрывы» русского литературного процесса XX столетия.

Вполне очевидно, что культурологическая семиотическая космогония «лабиринтных» моделей мироздания определяется все той же интерференцией экзистенциального, неомифологического и художественного, которую мы определили в качестве доминанты неклассической парадигмы художественности в мировом литературном процессе XX столетия. Диффузия экзистенциального и мифологического привела к тому, что концепция человека и концепция бытия образовывали единую модель «человек – бытие», в которой антропософский и онтософский уровни взаимодействуют на уровне интерференции. Русская проза XX века в условиях мироподобных и мироприемлющих текстовых миромоделей пытается запечатлеть катастрофический мир эпохи, концентрируясь на его внутреннем бытийном состоянии. Оно зафиксировано в эсхатологических мифосюжетах о последних судьбах мира и человека, в котором не только излагаются гипотетические идеи поступательного движения в совершенствовании человечества на пути к завершению, но определяется смысл бытия, постигаются тайны тварного мира и жизни человека.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

1. *Абдуллаев, Е.* (Сухбат Афлатуни*)*. Пенуэль. [Электронный ресурс.] URL: https://www.litmir.me/br/?b=103262&p=1 (дата обращения: 10.07.2018).

2. *Айтматов, Ч.* Плаха. Роман. М., 1987. 232 с.

3. *Алешковский*, *П.* Рыба. История одной миграции. Роман. [Электронный ресурс.] URL: https://www.litmir.me/br/?b=101861&p=1 (дата обращения: 12.12.2019).

4. *Андреев*, *Д*. Роза Мира. М.: Эксмо, 2007. 800 с.

5. *Андреев, Л.* Рассказы. Сатирические пьесы. Фельетоны. М., 1988. 510 с.

6. *Андреев, Л.* Дневник Сатаны: инфернальные метаморфозы в изложении русских писателей / сост. В. Шаповалов. Ташкент: Шарк, 1993. 426 с.

7. *Андреев*, *Л.* Красный смех. Отрывки из найденной рукописи. [Электронный ресурс.] URL: http://ilibrary.ru/text/1646/p.1/index.html (дата обращения: 25.03.2018).

8. *Битов*, *А.* Близкое ретро, или комментарий к общеизвестному // Новый мир. 1988. № 4. С. 135–164.

9. *Битов*, *А*. Пушкинский дом: Роман-музей. М.: Известия, 1990. 416 с.

10. *Битов*, *А*. Собр. соч.: В 3 т. М.: Молодая гвардия, 1991. Т. 1. 575 с.

11. *Блок, А*. Собр.соч.: В 6-ти тт. М.: Правда, 1971. Т. 5. 558 с.

12. *Борхес, Х.-Л*. Письмена Бога. М.: Республика, 1994. 510 с.

13. *Брюсов*, *В.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Худож. литер., 1974. Т. 7. 352 с.

14. *Варламов, А.Н.* Мысленный волк. Роман. М.: АСТ, 2019. 512 с.

15. *Гессе, Г*. Избранное / Пер. с нем. М.: Радуга, 1991. 537 с.

16. *Горенштейн, Ф.* Псалом. М.: Азбука, 2012. 640 с.

17. *Глуховский, Д.А*. Текст. Роман. М.: АСТ, 2020. 320 с. [Электронный ресурс.] URL: https://www.litres.ru/static/or4/view/or.html?baseurl=/download_book/24426353/62305518/&art=24426353&user=318007887&uilang=ru&catalit2&track_reading#back_361_23 (дата обращения: 12.02.2018).

18. *Гранин*, *Д.* Вечера с Петром Великим. Сообщения и свидетельства господина М. [Электронный ресурс.] URL: http://rulibs.com/ru_zar/prose_history/granin/0/j28.html (дата обращения: 12.02.2020).

19. *Гранин, Д*. Картина: Роман. Л.: Сов. писатель, 1987. 366 с.

20. *Джойс, Д.* Улисс: Роман / Пер. с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего; коммент. С. Хоружего. М.: Эксмо, 2008. 928 с.

21. *Достоевский, Ф.М*. Собр. соч.: В 15 т. Л.: Наука, 1989. Т. 4. 781 с.

22. *Зайцев, Е*. Игра. Эссе // Звезда. 1995. № 12. С. 189–200.

23. *Замятин*, *Е.И.* Избранное. М.: Правда, 1989. 463 с.

24. *Исмайлов, Х.* ГЕОРГИЙ ЧЕГОДАЕВ: Вторая душа или Письмо в Лондон // Собрание утонченных. [Электронный ресурс.] URL: http://library.ferghana.ru/uz/cheg1.htm (дата обращения: 19.11.2019).

25. *Исмайлов, Х.* Мбобо // ЛитМир. Электронная Библиотека. [Электронный ресурс.] URL: https://www.litmir.me/br/?b=572458&p=1 (дата обращения: 09.11.2019).

26. *Исмайлов, Х.* Ночь предопределения // TextOnly.ru. № 26. (2’08). [Электронный ресурс.] URL: http://textonly.ru/self/?issue=26 (дата обращения: 12.02.2020).

27. *Кантемир, А.Д*. Письма о природе и человеке. [Электронный ресурс.] URL: http://az.lib.ru/k/kantemir_a_d/text_1742_pisma_o_prirode_oldorfo.shtml (дата обращения: 12.11.2019).

28. *Кантемир, А.Д.* Сатира VII. О Воспитании к князю Никите Юрьевичу Трубецкому. [Электронный ресурс.] URL: https://rvb.ru/18vek/kantemir/01text/01text/01satyres/07.htm (дата обращения: 20.04.2019).

29. *Кантемиръ, А.Д*. Разговоры о множествѣ міровъ господина Фонтенелла, парижской академіи секретаря, съ французскаго перевелъ и потребными примѣчаніями изъяснилъ Князь Антіохъ Кантемиръ въ Москвѣ 1730 году // Русскіе писатели XVIII и XIX ст. / Изд. И.И. Глазунова. Общ. ред. всего изданія П.А. Ефремова. Томъ II. СПб.: Типограф. И.И. Глазунова,

1868. [Электронный ресурс.] URL: http://az.lib.ru/f/fontenelx_b_l/text_1730_razgovory_o_mnozhestve_mirov-oldorfo.shtml (дата обращения: 12.02.2018).

30. *Кафка, Ф.* Избранное. М.: Радуга, 1989. 576 с.

31. *Ким, А.* Белка: Роман-сказка. [Электронный ресурс.] URL: http://www.litra.ru/fullwork/get/woid/00019501189525253794/page/1 (дата обращения: 15.02.2018).

32. *Ким, А.* Отец-лес. Роман-притча. М.: Сов. писатель, 1989. 400 с.

33. *Мамлеев, Ю.* О чудесном. Циклы. М.: Рипол классик, 2005. 640 с.

34. *Мандельштам*, *О.* Отклик неба: Стихотворения, проза. Алма-Ата: Жазушы, 1989. 286 с.

35. *Мережковский, Д.С.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Правда, 1990.

36. *Набоков, В*. Собр. соч.: В 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 2. 445 с.

37. *Одоевский*, *В.* Город без имени. М.: Сов. Россия, 1987. 288 с.

38. *Пелевин, В*. Проблема верволка в средней полосе. [Электронный ресурс.] URL: http://pelevin.nov.ru/pov/pe-werw/3.html (дата обращения: 03.08.2018).

39. *Пелевин, В*. Священная книга оборотня. Роман. [Электронный ресурс.] URL: http://www.ndolya.ru/zhslovo/klassika/?r=psko&id=6 (дата обращения: 23.03.2019).

40. *Пелевин, В*. Синий фонарь. М.: Текст, 1991. 316 с.

41. *Петрушевская, Л*. Время ночь // Новый мир. 1992. № 2. С. 65–110.

42. *Петрушевская*, *Л.* Изолированный бокс. Диалог // Новый мир. 1988. № 12. С. 116–120.

43. *Петрушевская*, *Л.* Лабиринт // Октябрь. 1999. № 5. [Электронный ресурс.] URL: https://magazines.gorky.media/october/1999/5/labirint-2.html (дата обращения: 12.02.2018).

44. *Петрушевская*, *Л*. Свой круг // Новый мир. 1988. № 1. С. 116–130.

45. *Платонов, А.* Избранное. М.: Просвещение, 1989. 368 с.

46. *Платонов, А.* Котлован. Избранные произведения. М.: Книжная палата, 1988. 318 с.

47. *Пулатов*, *Т.* Избранные произведения: В 2 т. Ташкент: Изд-во лит. и искусства, 1990.

48. *Соколов, С.* Школа для дураков. Роман. [Электронный ресурс]. URL: http://lib.ru/PROZA/SOKOLOV/shkola.txt (дата обращения: 10.07.2016).

49. *Сорокин, В.* Манарага. Роман. [Электронный ресурс.] URL: https://knigogid.ru/books/814721-manaraga/toread (дата обращения: 10.11.2020).

50. *Сорокин*, *В*. Теллурия: Роман. М.: АСТ: Corpus, 2013. 448 с.

51. *Толстая*, *Т.Н.* Кысь: Роман. [Электронный ресурс.] URL: https://librebook.me/kys/vol1/2 (дата обращения: 12.02.2018).

52. *Туровский*, *Кирилл (Святитель).* Слово о слепце и о зависти жидов, от сказания Евангельского, в Неделю 5-ю по Пасхе. [Электронный ресурс.] URL: https://azbyka.ru/otechnik/Kirill_Turovskij/slovo-o-sleptse-i-o-zavisti-zhidov-ot-skazanija-evangelskogo-v-nedelyu-5-yu-po-pashe/ (дата обращения: 12.02.2018).

53. *Хармс, Д.* Елена Ивановна – Ну вот, Фадей Иванович, все дожди… Рассказ. [Электронный ресурс.] URL: http://thelib.ru/books/harms_daniil/rasskazy_scenki_nabroski-read-13.html/ (дата обращения: 12.02.2017).

Научно-критическая литература

54. *Абдуллаев, Е.* Истина, метод и рынок // Русская литература на рубеже XX – XXI веков / Сост. Е. Погорелая, И. Шайтанов. М.: Журнал «Вопросы литературы», 2011. С. 45–80.

55. *Аверинцев, С.С., Андреев, М.Л., Гаспаров, М.Л., Гринцер, П.А., Михайлов, А.В.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания: Сб. статей. М.: Наследие, 1994. С. 3–38.

56. *Агеносов, В.В.* Генезис философского романа. М.: Наука, 1986. 256 с.

57. *Агеносов, В.В.* Некоторые итоги развития литературы XX века в контексте русского литературного процесса // Русский Харбин, запечатленный в слове. Вып. 6. К 70-летию профессора В.В. Агеносова: Сб. научных работ. Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2012. С. 19–24.

58. Аг*еносов, В.В.* Восставшие из небытия. Антология писателей Ди-Пи и второй волны эмиграции. М.: АИРО-XXI; Алетейя, 2014. 736 с.

59. Аксиомы Темной Онтологии / Леви Брайнт (Levi Bryant). [Электронный ресурс.] URL: https://evolkov.net/ontobook/axioms/dark.ontology.axioms.Bryant.L.html (дата обращения: 23.11.2020).

60. *Амусин, М.* Метапроза, или Сеансы литературной магии // Знамя. 2016. № 3. С. 193–203. [Электронный ресурс.] URL: https://magazines.gorky.media/znamia/2016/3/metaproza-ili-seansy-literaturnoj-magii.html (дата обращения: 23.10.2019).

61. *Аржанов, А.П., Атрощенко, А.С.* Особенности структуры художественного образа в орнаментальной прозе XX века // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2013. № 2–3. Т. 15. С. 708 – 713. [Электронный ресурс]. URL: http://cyberleninka.ru/article/ n/osobennosti-struktury-hudozhestvennogo-obraza-v-ornamentalnoy-proze-hh-veka (дата обращения: 10.07.2016).

62. *Артеменко, О.Л.* Мультиверсум – миры постнеклассической космологии // Философия и социальные науки. 2008. № 2. С. 51–54.

63. *Архангельский, А.А*. «Телефон сегодня – отпечаток души» // Огонек. 2017. № 28. [Электронный ресурс.] URL: https://www.kommersant.ru/doc/3351099 (дата обращения: 06.09.2020).

64. *Ахутин, А.В*. София и черт (Кант перед лицом русской религиозной метафизики) // Вопросы философии. 1990. № 1. С. 51–69.

65. *Бабенко, Л.Г., Казарин, Ю.В.* Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика. М.: Флинта: Наука, 2008. 495 с.

66. *Бабушкин, А.П.* «Возможные миры» в семантическом пространстве языка. Воронеж: Воронежский гос. ун-т, 2001. 86 с.

67. *Баран, Х.* Поэтика русской литературы начала XX века: Сборник. М.: Прогресс: Универс, 1993. 367 с.

68. *Барт, Р*. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.

69. *Бауман, З*. Ретротопия // Мониторинг общественного мнения: кономические и социальные перемены. 2018. № 6. С. 435–442. [Электронный ресурс.] URL: https://doi.org/10.14515/monitoring.2018.6.22. (дата обращения: 12.02.2018).

70. *Бахтикиреева, У.М.* Русскоязычие как актуальная междисциплинарная проблема // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. 2015. № 1(45). С. 92–97.

71. *Бахтин, М.М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Худож. литер., 1975. 502 с.

72. *Бахтин, М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. Россия, 1979. 318 с.

73. *Бахтин, М.М.* Работы 1920-х гг.: Искусство и ответственность к философии поступка. Автор и герой в эстетической деятельности. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. Киев: NEXT, 1997. 384 с.

74. *Бахтин, М.М.* Эпос и роман (о методологии исследования романа) // М.М. Бахтин. Литературно-критические статьи. М.: Худож. литер., 1986. С. 392–497.

75. *Белецкий, А.* Первый исторический роман В.Я. Брюсова. [Электронный ресурс.] URL: http://bryusov.lit – info.ru/bryusov/kritika/ (дата обращения: 20.11.2017).

76. *Белинский В.Г.* Сочинения: В 12 т. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1900–1948. Т. 4. 580 с.

77. *Белый, А.* Проблема культуры // А. Белый. Символизм. Slavische Propyläen. Band 62. München: Wilhelm Fink Verlag, 1969. 633 s.

78. *Белый, А.* Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. М.: Республика, 1994. 528 с.

79. *Бергер, П., Лукман, Т.* Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. М.: Медиум, 1995. 323 с.

80. *Бердяев*, *Н.А.* Метафизика пола и любви // Русский Эрос, или Философия любви в России. М.: Прогресс, 1991. С. 232–266.

81. *Бердяев*, *Н.А.* Русская идея. СПб.: Азбука-классика, 2008. [Электронный ресурс.] URL: https://www.litmir.me/br/?b=113531&p=7 (дата обращения: 12.02.2018).

82. *Бердяев, Н.А.* Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. 608 с.

83. *Береговская, Э.М.* Очерки по экспрессивному синтаксису. М.: УРСС, 2004. 204 с.

84. *Березина, А.Г.* Герман Гессе. Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1976. 128 с.

85. *Бернштейн, Е.* Семиотика одного мотива: вошь (Pediculus humanus corporis) в «Не-мемуарах» Лотмана и в русской военной прозе // Неприкосновенный запас. 2016. № 4. [Электронный ресурс.] URL: https://magazines.gorky.media/nz/2016/4/semiotika-odnogo-motiva-vosh-pediculus-humanus-corporis-v-ne-memuarah-lotmana-i-v-russkoj-voennoj-proze.html (дата обращения 12. 10. 2020).

86. *Бибихин, В.В.* Лес. СПб.: Наука, 2011. 425 с.

87. *Библер, В.С.* Культура. Диалог культур (опыт определения) // Вопросы философии. 1989. № 6. С. 31–42.

88. *Библер, В.С.* Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. М.: Прогресс: Гнозис, 1991. 169 с.

89. *Библер, В.С.* Нравственность. Культура. Современность (Философские раздумья о жизненных проблемах) // Этическая мысль: научно-публицистические чтения. М.: Политиздат, 1990. С. 16–57.

90. *Библер, В.С.* От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. М.: Политиздат, 1990. 412 с.

91. *Битов, А.* Три «пророка» // Вопросы литературы. 1976. №7. С. 145–174.

92. *Битов, А.* Прямое вдохновение (Памяти Юрия Казакова) // Вопросы литературы. 1984. № 7. С. 174–181.

93. *Богомолов, Н.А.* Вокруг «Серебряного века»: статьи и материалы. М.: НЛО, 2010. 708 с.

94. *Бодрийяр, Ж.* Забыть Фуко / Пер. с фр. Д. Калугин. СПб.: Владимир Даль, 2000. 89 с.

95. *Бодрийяр, Ж.* Символический обмен и смерть / Пер. с фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. М.: Добросвет, 2000. 389 с.

96. *Бодрийяр, Ж.* Система вещей / Пер. с фр. М.: Рудомино, 1995. 168 с.

97. *Большакова, А.Ю.* Литературный процесс сегодня: PRO ET CONTRA (Статья первая). [Электронный ресурс.] URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/5/Bolshakova/ (дата обращения: 10.04.2019).

98. *Большакова, А.Ю.* Русская литература на рубеже XX–XXI веков: новые приоритеты (Статья вторая). [Электронный ресурс.] URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/5/Bolshakova/ (дата обращения: 15.06.2019).

99. *Борев, Ю.Б.* Художественные направления в искусстве XX века. Киев: Мистецтво, 1986. 134 с.

100. *Борев, Ю.Б.* Эстетика. М.: Политиздат, 1988. 495 с.

101. *Бочаров, А.* Бесконечность поиска: Художественные поиски современной советской прозы. М.: Сов. писатель, 1982. 423 с.

102. *Бочаров, А.* Чем жива литература? Современность и литературный процесс. М.: Сов. писатель, 1986. 397 с.

103. *Бочаров, С.* Генетическая память литературы. М.: РГГУ, 2012. 341 с.

104. *Бочкарева*, *Н.С., Загороднева, К.В.* Экфрасис и иллюстрация в книге «Окна» Дины Рубиной и Бориса Карафелова // Вестник Пермского университета. 2013. Вып. 3(23). С. 172–181.

105. *Брюсов, В.* Синтетика поэзии. [Электронный ресурс.] URL: http://www.rumvi.com/products/ebook/синтетика-поэзии/26282bb4-b090-4214-aea2-ffca4e856024/preview/preview.html. (дата обращения: 18.11.2017).

106. *Бурдье, П.Б.* Homo academicus. М.: Изд-во Института Гайдара, 2018. 464 с.

107. *Бычков, В.В.* Эстетика: учебник. М.: КНОРУС, 2012. 528 с.

108. *Быховская, И.М.* Физическая культура как практическая аксиология человеческого тела: методологические основания анализа проблемы // Физическая культура. Научно-методический журнал. 1996. № 2. [Электронный ресурс.] URL: http://www. nfosport.ru/press/fkvot/1996N2/index.htm (дата обращения: 06.12.2018).

109. *Вайль, П., Генис, А.* Принцип матрешки // Новый мир. 1989. № 10. С. 247–257.

110. *Валицкая, А.П.* Как возможна общая теория образования, или о междисциплинарном статусе понятия «диалог» // Диалог в образовании: Сб. материалов конференции. Серия «Symposium». Вып. 22. СПб., 2000. С. 9–16.

111. *Валлерстайн, И.* Миросистемный анализ. Введение. М.: Территория будущего, 2006 (М.: Типография «Наука»). 246 с.

112. *Вартофский, М.* Модели. Репрезентация и научное понимание / Пер. с англ. М.: Прогресс, 1988. 506 с.

113. *Венедиктова, Т.* Республика писем: Институт литературы и реалии Нового Света // Новое литературное обозрение. 2002. № 57(5). С. 24–40.

114. *Вернадский, В.* Научная мысль как планетное явление. М.: Наука, 1991. 272 с.

115. *Веселитский*, *В.В.* Антиох Кантемир и развитие русского литературного языка. Загадки «Писем» Кантемира. [Электронный ресурс.] URL: https://history.wikireading.ru/348646 (дата обращения:18.04.2019).

116. *Веселовский*, *А.Н.* Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 404 с.

117. *Визгин, В.В.* Идея множественности миров: очерки истории. М.: ЛКИ, 2007. 336 с.

118. *Виленкин, А.* Мир многих миров. Физики в поисках иных вселенных. М.: Астрель, 2011. 232 с.

119. *Виноградов, В.В.* О языке художественной прозы. М.: Наука, 1980. 360 с.

120. *Виноградов, В.В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX вв.: Пособие для высших педагогических учебных заведений. М.: Гос. учеб.-пед. изд-во, 1934. 288 с.

121. *Виноградова (де Ля Фортель)*, *А.* Образы «телесности» в поэзии русского символизма (диаволический символизм) // Тело в русской культуре: Сб. статей / Сост. Г. Кабакова, Ф. Конт. М.: НЛО, 2005. С. 277–286.

122. Возможные миры. Семантика, онтология, метафизика / Рук. Е.Г. Драгалина-Черная; отв. ред.: Е.Г. Драгалина-Черная. М.: Канон+, 2011. 402 с.

123. *Волкогонова, О.* Религиозный анархизм Д. Мережковского. [Электронный ресурс.] URL: http://www.philosophy.ru/library/volk/merez/html. (дата обращения: 15.02. 2018).

124. *Воронов*, *Вл.* Художественная концепция: из опыта советской прозы 60–80-х годов. М.: Сов. писатель, 1984. 380 с.

125. В московском издательстве выходит книга Хамида Исмайлова // Фергана. Информационное агентство. [Электронный ресурс.] URL: https://www.fergananews.com/articles/4198 (дата обращения: 06.11.2019).

126. В поисках реальности: Беседа корр. Евг. Шкловского с А. Битовым // Литературное обозрение. 1988. № 5. С. 35–38.

127. Вышел новый роман Владимира Сорокина «Манарага» // Российская газета. 2017. № 3. [Электронный ресурс.] URL: https://rg.ru/2017/03/23/vyshel-novyj-roman-vladimira-sorokina-manaraga.html (дата обращения: 08.11.2020).

128. *Гаспаров, М.Л.* Поэтика // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М.: Интелвак, 2003.С. 786–787.

129. *Гачев, Г.Д.* Национальные образы мира. Центральная Азия: Казахстан, Киргизия. Космос Ислама: Интеллектуальные путешествия. М.: Издательский сервис, 2002. 784 с.

130. *Гваттари, Ф*. Машинное бессознательное // Архетип. 1995. № 1. С. 58–65.

131. *Гваттари, Ф., Эттингер, Б.Л.* Трансфер, или то, что от него осталось. (Беседа) / Пер. В.А. Мазина // Кабинет: Картины мира I / Под ред. В.А. Мазина. СПб., 1998. С. 21–29.

132. *Гегель*, *Г.В.Ф*. Сочинения. Т. 12. Лекции по эстетике. М.: Соцэкгиз, 1938. 471с.

133. *Геллер, Л.* Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. 216 с.

134. *Генон*, *Р*. Символы священной науки. Традиционная символика и некоторые из ее всеобщих применений. [Электронный ресурс.] URL: http://lib.rus.ec/b/120953/read (дата обращения: 12.06.2018).

135. *Гинзбург, Л.Я*. О психологической прозе. Л.: Худож. литер., 1977. 443 с.

136. *Гинзбург, Л.Я.* Проходящие характеры: проза военных лет, записки блокадного человека. М.: Новое изд-во, 2011. 598 с.

137. *Гиппиус, З.* Стихи о Прекрасной даме: Рецензия // Новый путь. 1904. № 12. С. 271–281.

138. *Гоголева, С.А*. Другие миры: традиции и типология жанра фэнтези // Наука и образование. 2006. № 3. С. 85–88.

139. *Голубков, М.М*. Литература второй половины XX века: размышления о новых подходах, новом учебнике и не только о нем // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2002. № 4. С. 7–25.

140. *Горбатова, Ю.В.* Семантика возможных миров: уровни анализа и понятие существования // Известия Уральского Федерального университета. 2014. № 1. С. 72–78.

141. *Грякалов, А.А*. Поэтический язык: Эстетика и опыт предела // Метафизические исследования. Вып. 12. Язык. СПб., 1999. С. 9–21.

142. *Грякалов, А.А.* К эстетике со-бытия // Эстетика сегодня: состояние, перспективы: Материалы науч. конф. 20–21 октября 1999 г. Тезисы докладов и выступлений. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». Вып. 1. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 1999. С. 31–33.

143. *Гудмен, Н.* Способы создания миров / Пер. с англ. А.Л. Никифорова, Е.Е. Ледникова, М.В. Лебедева, Т.А. Дмитриева. М.: Идея-Пресс, Логос, Праксис, 2001. 376 с.

144. *Гурвич, И.* Мандельштам: Проблема чтения и понимания. Нью-Йорк: Gnosis Press, 1994. 133 с.

145. *Давыдов, Ю.* Интеллектуальный роман и философское мифотворчество // Вопросы литературы. 1977. № 9. С. 127–171.

146. *Давыдов, Ю.Н*. Этика любви и метафизика своеволия: проблемы нравственной философии. М.: Молодая гвардия, 1982. 287 с.

147. *Далгат, У.Б.* Этнопоэтика в русской прозе 20–90 гг. XX в.: Экскурсы. М.: ИМЛИ РАН, 2004. 212 с.

148. *Данилкин, Л*. О чем на самом деле «Манарага» Владимира Сорокина // Афиша Daily. 2017. 14 марта. [Электронный ресурс.] URL: https://daily.afisha.ru/brain/4792-o-chem-na-samom-dele-manaraga-vladimira-sorokina-obyasnyaet-lev-danilkin/ (дата обращения: 31.01.2020).

149. *Данилкова,* Ю.Ю. Романы Г. Казака «Город за рекой» и Е. Замятина «Мы» как инварианты жанра антиутопии // Журнал филологических исследований. 2017. Т. 2. № 2. С. 41–56 [Электронный ресурс.] URL: https://naukaru.ru/ru/nauka/article/18022/view (дата обращения: 12.06.2018).

150. *Делез*, *Ж*. Логика смысла. М.: Академический Проект, 2011. 472 с.

151. *Делез, Ж*. Ницше / Пер. с фр., послесл. и коммент. С.Л. Фокина. СПб.: Axioma, 2001. 181с.

152. *Делез*, *Ж*. Различие и повторение / Пер. с фр. Н.Б. Маньковской и Э.П. Юровской. СПб.: Петрополис, 1998. 384 с.

153. *Делез, Ж., Гваттари, Ф*. Ризома // Философия эпохи постмодерна: Сб. переводов и рефератов. Минск, 1996. С. 6–31.

154. *Делез*, *Ж., Гваттари, Ф*. Что такое философия? / Пер. с фр. С.Н. Зенкина. М.: Ин-т эксперимент. социологии; СПб: Алетейа, 1998. 286 с.

155. *Деррида*, *Ж*. Голос и феномен (и другие работы по теории знака Гуссерля) / Пер. С.Г. Кашиной и Н.В. Суслова. СПб.: Алетейя, 1999. 208 с.

156. *Дзюба, Е.М*. Образы национальной идентификации в жанрах русской литературы последних десятилетий XVIII в. // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2012. №4-2. С. 89–94.

157. *Дианова, В.М.* Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб., 2000. [Электронный ресурс.] URL: http://anthropology.ru/ru/texts/dianova/ppa_1_4.htm (дата обращения: 15.09.2019).

158. *Дильтей, В.* Собр. соч.: В 6 т. М.: Дом интеллектуальной книги, 2000. Т. 1: Введение в науки о духе (1883) / Пер. с нем., под ред. В.С. Малахова. 762 с.

159. *Дмитриев, А., Устинов, Д.* «Академизм» как проблема отечественного литературоведения XX века. Историко-филологические беседы // Новое литературное обозрение. 2002. №53. [Электронный ресурс.] URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2002/53/dmitust.html (дата обращения 15.03.2019).

160. *Добренко*, *Е*. Кризис романа // Вопросы литературы. 1989. № 6. С. 3–34.

161. Достоевский и Ислам: «Опыт переживания и осмысления Достоевским исламских ценностей уникален для его времени» // Исламский образовательный

портал ISLAMDAG.RU. [Электронный ресурс.] URL: http://islamdag.ru/vse-ob-islame/25222 (дата обращения: 25.03.2019).

162. *Дубин, Б.* Классика, после и рядом: социологические очерки о литературе и культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 345 с.

163. *Дуреева, Н.С.* Понятие модель мира в науке // Вестник Томского государственного университета. 2011. № 3. С. 55–58.

164. *Дюришин, Д.* От единичной литературы – к межлитературности // Особые межлитературные общности – 5. Ташкент: Фан, 1993. С. 9–40.

165. Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: энциклопедический путеводитель. М.: Изд-во Кулагиной-Intrada, 2010. 511 с.

166. *Ерофеев, В.* Памятник прошедшему времени // Октябрь. 1988. № 6. С. 202–204.

167. *Ерофеев*, *В*. Русская проза Владимира Набокова // В.В. Набоков Собр. соч.: В 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 1. С. 3–32.

168. *Ерофеев*, *В.В.* В лабиринте проклятых вопросов. Эссе. М.: Союз фотохудожников России, 1998. 624 с.

169. *Жирмунский, В*. Поэтика русской поэзии. СПб.: Азбука-классика, 2001. 485 с.

170. *Жирмунский*, *В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. 407 с.

171. *Жолковский, А.К*. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. М.: Сов. писатель, 1992. 429 с.

172. *Зайцев*, *В.А., Герасименко, А.П.* История русской литературы XX века: Учебник. М.: Высшая школа, 2004. 455 с.

173. *Заманская, В.В.* Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: Учеб. пособие. М.: Флинта; Наука, 2002. 304 с.

174. *Заманская*, *В.В.* Экзистенциальный тип художественного сознания в XX веке // Наука о литературе в XX веке (История, методология, литературный процесс): Сб. ст. М.: ИНИОН РАН, 2001. С. 194–212.

175. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, ст., эссе / Сост., общ. ред. Г.К. Косикова. М.: Изд-во МГУ, 1987. 510 с.

176. *Зверев, А*. XX век как литературная эпоха // Вопросы литературы. 1992. № 2. С. 3–56.

177. *Зенкин, С*. Новые фигуры. Заметки о теории. 3. // Новое литературное обозрение. 2002. № 5. С. 343–351. [Электронный ресурс.] URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2002/5/novye-figury.html (дата обращения: 10.05.2020).

178. *Зинченко, В.Г., Зусман, В.Г., Кирнозе, З.И.* Литература и методы ее изучения. Системно-синергетический подход. М.: Флинта: Наука, 2011. 280 с.

179. *Злыднева, Н.В*. Инсектный код и абсурд в авангарде. [Электронный ресурс.] URL: https://culture.wikireading.ru/70131 (дата обращения: 23.05.2019).

180. *Злыднева*, *Н.В.* Тела-трансформы в искусстве модерна // Модерн и европейская художественная интеграция / Сост. и отв. ред.: И. Светлов. М., 2004. С. 64–74.

181. Значение и происхождение имени «Рената». [Электронный ресурс.] URL: http://golc.ru/zhenskie_imena/renata.html (дата обращения: 20.08.2017).

182. *Зобов, Р.А., Мостепаненко, А.М.* О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. С. 11–25.

183. *Зулумханов, Д.А*. Теория абстрагирования. [Электронный ресурс.] URL: http://samlib.ru/z/zulumhanow_d_a/ta.shtml (дата обращения: 12.11.2018).

184. *Зусева-Озкан*, *В.Б.* Историческая поэтика метаромана: монография. М.: Intrada, 2014. 488 с.

185. *Иванов, Вяч*. Борозды и межи: Опыты эстетические и критические. М., 1916. 351 с.

186. *Иванов, В.* Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. 428 с.

187. Иванова, А.В. Технологии виртуальной и дополненной реальности: возможности и препятствия применения // Стратегические решения и риск менеджмента. М.: Реальная экономика, 2018. С. 88–107. [Электронный ресурс.] URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tehnologii-virtualnoy-i-dopolnennoy-realnosti-vozmozhnosti-i-prepyatstviya-primeneniya (дата обращения: 11.11.2020).

188. *Иванова*, *Н.* Неопалимый голубок. «Пошлость» как эстетический феномен // Ностальящее. [Электронный ресурс.] URL: (magazines.russ.ru/znamia/dom/ivanova/ivano006.htm) (дата обращения: 12.03.2017).

189. *Иванова, Н*. Самообман и прозрение (Шестидесятники: как они «проходили» Достоевского) // Дружба народов. 1990. № 10. С. 242–255.

190. *Иванова, Н.* Точка зрения: о прозе последних лет. М.: Сов. писатель, 1988. 420 с.

191. *Иванова, Н*. Ускользающая современность. Русская литература XX–XXI веков: от «внекомплектной» к постсоветской, а теперь и всемирной // Вопросы литературы. 2007. № 3. С. 30–53.

192. *Игнатенко, А.А*. В поисках счастья: общественно-политические воззрения арабо-исламских философов средневековья. М.: Мысль, 1989. 255 с.

193. Изведать дороги и пути праведных. Пехлевийские назидательные тексты. М.: Наука, 1991. 195 с.

194. *Ильин, И.П*. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мира. М.: Интрада, 1998. 255 с.

195. *Ильин, И.П*. Поструктурализм, деконструктурализм, постмодернизм. [Электронный ресурс.] URL: http: /www.philosophy.ru/) (дата обращения: 23.10.2017).

196. *Ильин, И.П*. Постструктурализм и диалог культур. М., 1989. 60 с.

197. *Ильин, И.П.* Проблема личности в литературе постмодернизма: Теоретические аспекты // Концепция человека в современной литературе. 1980-е годы. М., 1990. С. 47–70.

198. *Ильин, И.П.* Стилистика интертекстуальности: Теоретические аспекты // Проблемы современной стилистики. М., 1989. С. 186–207.

199. *Исмайлов, Х*. ДВА СЛОВА о группе, которую я условно назвал «Собранием Утонченных»... // Собрание утонченных. [Электронный ресурс.] URL: http://library.ferghana.ru/uz/ (дата обращения: 16.11.2019).

200. *Исупов*, *К.Г*. Русская философская танатология // Вопросы философия. 1994. № 3. С. 106–114.

201. *Кабакчи*, *В.В*. Литератор Между двух языков и двух культур // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. 2016. № 2(50). С. 70–75.

202. *Каган, М.С*. Философия культуры. СПб.: Петрополис, 1996. 414 с.

203. *Камалова*, *А.А*. Философский аспект рассмотрения семантических категорий // Res philological. Архангельск: Поморский гос. университет им. Ломоносова, 2000. С. 5–7.

204. *Каманина*, *Е.В.* Философско-эстетический аспект литературного сознания XX века // Вестник московского университета. Сер 9. Филология. 2002. № 5. С. 149–151.

205. *Камю, А.* Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / пер. с фр. М.: Политиздат, 1990. 415 с.

206. *Карпенко, И.А*. Проблема интерпретации понятия пространства в некоторых концепциях мультивселенных современной физики // Философский журнал. 2015. Т. 8. № 3. С. 24–44.

207. *Карьер*, *Ж.-К., Эко, У.* Не надейтесь избавиться от книг! [Электронный ресурс.] URL: https://www.litmir.me/br/?b=146274&p=1 (дата обращения: 23.10.2020).

208. *Кассирер*, *Э*. Философия символических форм. Т. 2. Мифологическое мышление. М.; СПб.: Университетская книга, 2002. 280 с.

209. *Касьянова*, *А.В*. Образ волка в романе В. Пелевина «Священная книга оборотня» // Новый филологический вестник. 2008. № 2(7). С. 69–74.

210. *Кедров*, *Б.М*. Комплексный подход как звено в эволюции научных знаний // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. 1982. Л.: Наука, 1982. С. 5–12.

211. *Клинг, О.А*. Влияние литературоведческого наследия русского символизма на теорию литературы 1910-х – 1920-х годов (Андрей Белый) // Филологический класс. 2018. № 1(51). С. 7–12.

212. Книга недели: «Манарага» Владимира Сорокина // Esquire.ru [Электронный ресурс.] URL: https://esquire.ru/letters/17682-books-19032017 (дата обращения: 15.09.2020).

213. Книжная полка Ирины Роднянской // Новый мир. 2007. № 6. [Электронный ресурс.] URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2007/6/knizhnaya-polka-iriny-rodnyanskoj-7.html (дата обращения: 28.09.2020).

214. *Князева, Е*. Телесная природа сознания // Телесность как эпистемологический феномен. М.: ИФРАН, 2009. С. 31–54.

215. *Князева, Е.Н*. Энактивизм: новая форма конструктивизма в эпистемологии. URL: https://litresp.ru/chitat/ru/К/knyazeva-elena-nikolaevna/enaktivizm-novaya-forma-konstruktivizma-v-epistemologii/6 (дата обращения: 23.03.2019).

216. *Коваленко, А.Г.* Литература и постмодернизм: учеб. пособие. М.: Изд-во РУДН, 2004. 142 с.

217. *Ковский, В.* В масштабе целого (Литературный процесс и позиция критика) // Вопросы литературы. 1982. № 10. С. 70–109.

218. Ковтун, Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М.: Изд-во МГУ, 1999. 308 с.

219. *Колобаева*, *Л.А*. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX веков. М.: Изд-во МГУ, 1990. 333 с.

220. *Колобаева, Л.А*. Русский символизм. М.: Изд-во МГУ, 2000. 294 с.

221. *Колобова, К.С.* Метафикциональная игра в произведении Г. Грасса «Мое столетие» // Litera. 2017. № 4. С. 59–65. [Электронный ресурс.] URL: http://e-notabene.ru/fil/article_24595.html (дата обращения: 10.11.2019).

222. *Конев*, *В.А*. Антропологический поворот/разворот культуры – новый вариант проекта модерна // Международный журнал исследований культуры. 2014. № 2(15). С. 5–11.

223. *Конрад, Н.И.* Запад и Восток. М.: Наука, 1972. 496 с.

224. *Корнилова*, *Е.Н.* Мифологическое сознание и мифопоэтика западно-европейского романтизма. М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2001. 447 с.

225. *Корчагин*, *К*. «Когда мы заменим свой мир…»: ферганская поэтическая школа в поисках постколониального субъекта // Новое литературное обозрение. 2017. № 2. [Электронный ресурс.] URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2017/2/kogda-

my-zamenim-svoj-mir-ferganskaya-poeticheskaya-shkola-v-poiskah-postkolonialnogo-subekta.html (дата обращения: 06.11.2019).

226. *Косиков*, *Г.К.* Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статья, эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987. С. 5–38.

227. *Костырко, С.* Сетевая литература. О романе Алтаэра Магди «Собрание утонченных» и о «статусе кроны» русской литературы. О «виртуальной Фергане». Об Интернете как книгоиздателе // Новый мир. 2000. № 11. [Электронный ресурс.] URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2000_11/Content/Publication6_4464/Default.aspx (дата обращения: 06.12. 2019).

228. *Кофырин*, *Н.* Русская литература в XXI веке. [Электронный ресурс.] URL: https://ru-politics.livejournal.com/ 37785238.html (дата обращения: 15.06.2019).

229. *Кребель*, *И.А*. Мифопоэтика Серебряного века: опыт топологической рефлексии. СПб.: Алетейя, 2010. 592 с.

230. *Кристева*, *Ю*. Разрушение поэтики // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1994. № 5. С. 44–62.

231. *Кристева*, *Ю*. Семиотика: Исследования по семанализу / Пер. с фр. Э.А. Орловой. М.: Академический проект, 2013. 285 с.

232. *Кузьмина, С.Ф*. История русской литературы XX века: Поэзия Серебряного века: Учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2004. 395 с.

233. *Курицын, В*. Постмодернизм – новая первобытная культура // Новый мир. 1992. № 2. С. 225–232.

234. *Курицын*, *В*. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2000. 286 с.

235. *Латынина, А.* Кто управляет историей? Заметки о романе Алексея Варламова «Мысленный волк» // Новый мир. 2014. №9. С. 180–188.

236. *Ларошфуко*, *Ф. дэ.* Максимы. *Паскаль,* Б. Мысли. *Лабрюйер*, Ж. дэ. Характеры. М.: Худож. литер., 1974. 541 с.

237. *Лебедева, Е.С., Лупачева, Т.А.* Сравнительный анализ лингвостилистических особенностей творчества писателей-транслингвов // Полилингвиальность и транскультурные практики. 2019. Т. 16. № 3. С. 347–357.

238. *Левин, Ю.И.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. 819 с.

239. *Леви-Строс, К.* Структура мифов // К. Леви-Строс. Структурная антропология. М., 1983. С. 183–207.

240. *Лейдерман, Н.Л.* Поэтика литературной сказки: (На материале русской литературы 1920–1980-х гг.). Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1992. 183 с.

241. *Лейдерман, Н.Л.* Траектории «экспериментирующей эпохи» // Вопросы литературы. 2002. № 4. [Электронный ресурс.] URL: http://magazines.russ.ru/voplit/2002/4/lei.html (дата обращения: 12.10.2016).

242. *Лейдерман, Н., Липовецкий, М.* Между хаосом и космосом. Рассказ в контексте времени // Новый мир. 1991. № 7. С. 240–257.

243. *Лейдерман, Н.Л., Барковская, Н.В.* Введение в литературоведение. Учеб.-метод. пособие. Екатеринбург: СГПИ, 1991. 59 с.

244. *Лейдерман, Н.Л., Липовецкий, М.Н.* Современная русская литература: 1950–1990-е годы: Пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. М.: Академия, 2003.

245. *Лейдерман*, *Н.Л.* Теория жанра. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2010. 900 с.

246. *Лиотар, Ж.-Ф.* Заметки о смыслах «пост» // Иностранная литература, 1994. № 1. С. 56–59.

247. *Липовецкий, М.* Закон крутизны // Вопросы литературы. 1991. № 12. С. 3–36.

248. *Липовецкий*, *М.* Концептуализм и необарокко: Биполярная модель русского постмодернизма. [Электронный ресурс.] URL: http://exlibris.ng.ru/kafedra/2000-09-07/3_postmodern.html (дата обращения: 13.05.2019).

249. *Липовецкий, М.* Патогенез и лечение глухонемоты: Поэты и постмодернизм // Новый мир. 1992. № 7. С. 213–224.

250. *Липовецкий, М.* Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. 317 с.

251. *Лихачев*, *Д.С.* Историческая поэтика русской литературы: Смех как мировоззрение и др. работы. СПб.: Алетейя, 1997. 508 с.

252. *Лихачев, Д.С.* Заметки об истоках искусства // Контекст–1985. М., 1986. С. 15– 20.

253. *Лихачев, Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. 360 с.

254. *Лихачев, Д.С.* Строение литературы: к постановке вопроса // Русская литература. 1986. № 3. С. 27–29.

255. Логос = Logos: философско-литературный журнал. М.: Изд-во Ин-та Гайдара, 1991, 1992. [Электронный ресурс.] URL: https://ruthenia.ru/logos/number/arc.htm (дата обращения: 01.12.2020).

256. *Лосев, А.Ф.* Страсть к диалектике: Литературные размышления философа. М.: Сов. писатель, 1990. 318 с.

257. *Лосев, А.Ф.* Философия имени. М.: Изд-во МГУ, 1990. 220 с.

258. *Лосев, А.Ф.* Эстетические идеи Плотина в системе и преддверие мифологии (§ 7) // А.Ф. Лосев. История античной эстетики. Т. 6. [Электронный ресурс.] URL: https://www.psyoffice.ru/9/lose006/txt36.html (дата обращения: 22.03.2018).

259. *Лосский, Н.О.* Бог и мировое зло. М.: Республика, 1994. 432 с.

260. *Лосский*, *Н.О.* Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. М.: Республика, 1995. 400 с.

261. *Лотман*, *Ю.М.* Не-мемуары // Лотмановский сборник. М.: Иц-Гарант, 1995. С. 5–53.

262. *Лотман, Ю.М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.

263. *Лотман*, *Ю.М.* Выход из лабиринта // У. Эко. Имя розы. М., 1998. С. 650–669.

264. *Лотман*, *Ю.М.* Структура художественного текста // Ю.М. Лотман. Об искусстве. СПб.: Искусство–СПб, 1998. 384 с.

265. *Лунькова, Л.Н.* Возможные миры художественной литературы // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 35(173). С. 111–114.

266. *Максимов, Д.* Брюсов: Поэзия и позиция. Л.: Сов. писатель, 1969. 240 с.

267. *Малявин*, *В.В.* Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени. М.: Астрель, АСТ, 2003. 436 с.

268. *Мамардашвили*, *М.К.* Превращение формы. [Электронный ресурс.] URL: http://rumagic.com/ru_zar/sci_philosophy/mamardashvili/6/j0.html (дата обращения: 23.03.2019).

269. *Маранда, П.* Метаморфные метафоры // От мифа к литературе: Сб. в честь семидесятипятилетия Е.М. Мелетинского. М.: Российский университет, 1993. С. 81–90.

270. *Марков, А.В.* Поэзия до и после экфрасисов. Антология переводов. М.: Литагент «Ридеро», 2015. URL: https://www.libfox.ru/638791-aleksandr-markov-poeziya-do-i-posle-ekfrasisov.html (дата обращения: 20.12.2020).

271. *Мелетинский, Е.М.* Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. 407 с.

272. *Мелетинский, Е.М.* От мифа к литературе: Курс лекций «Теория мифа и историческая поэтика». М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2001. 170 с.

273. *Мелетинский, Е.М.* Миф и историческая поэтика: Избранные статьи. Воспоминания. М.: РГГУ, 2018. 695 с.

274. *Мережковский, Д.С.* Акрополь: Избранные литературно-критические статьи. М.: Кн. палата, 1991. 351 с.

275. *Мережковский, Д.С.* В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. М., 1991. 489 с.

276. *Мережковский*, *Д.С.* Эстетика и критика: В 2 т. М.: Искусство; Харьков: Фолио, 1994.

277. *Минералова*, *И.Г.* Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма. М.: Флинта: Наука, 2008. 269 с.

278. *Минералов, Ю.И.* История русской литературы. 90-е годы XX века. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2004. 224 с.

279. *Минц, З.Г.* Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство–СПБ, 2004. 480 с.

280. *Мирза-Ахмедова*, *П.М.* Проблема билитературности и двойной литературной принадлжености в межлитературном процессе // Особые межлитературные общности–5. Ташкент: Фан, 1993. С. 79–90.

281. *Михайлова, М.В.* Эстетика классического текста. СПб.: Алетейя, 2012. 296 с.

282. *Моисеев*, *В.И.* Лекция 8. Онтология живой телесности. 2010. [Электронный ресурс.] URL: http://docplayer.ru/45946500-3-holomereologicheskaya-simmetriya-zhivoy-telesnosti.html (дата обращения: 13.12.2018).

283. *Мостепаненко, А.М., Зобов, Р.А.* Научная и художественная картины мира (Некоторые параллели) // Художественное творчество – 1983. Л.: Наука, 1983. С. 5–13.

284. *Нагорная, Н.А*. «Второе пространство» и сновидения в романе Андрея Белого «Петербург» // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2003. № 3. С. 41–58.

285. *Нагорная, Н.А.* Сновидения и реальность в постмодернистской прозе В. Пелевина // Филологические науки. 2003. № 2. С. 44–51.

286. *Назаренко, М.* «Возможные миры» в исторической прозе // Русская литература. Исследования: Сб. науч. трудов. Вып. Х. К.: БиТ, 2006. С. 105–115.

287. Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986. 637 с.

288. *Налимов, В.В. Дрогалина, Ж.А.* Вероятностная модель бессознательного. Бессознательное как проявление семантической вселенной // Психологический журнал. 1984. Т. 5. № 6. С. 111–122.

289. *Нанси*, *Ж.-Л.* Corpus / Сост., общ. ред. и вступит. ст. Е. Перовской. М.: Ad Marginem, 1999. 255 с.

290. *Нанси, Ж.-Л*. Бытие единичное множественное. Минск: Логвинов, 2004. 272 с.

291. Наука о литературе в XX веке: (История, методология, литературный процесс): Сб. ст. М.: ИНИОН РАН, 2001. 376 с.

292. Неелов, Е.М. Сказка, фантастика, современность. Петрозаводск, 1987. 124 с.

293. *Неронов, И.В*. Теория возможных миров литературы: предпосылки создания, основные задачи и подход к художественному миру литературного произведения // Социальные и гуманитарные знания. 2015. № 4. С. 277–283.

294. Нестерова, Е.А. Поэтика мифа в произведениях фэнтези: pro et contra // Миф, фольклор, литература: эстетическая проекция мира. Вроцлав, 2015. С. 53–67.

295. Неупокоева И.Г. О понятии общего типологического ряда // Контекст – 1974. М.: Наука, 1975. С.168–186.

296. *Нефагина, Г.Л.* Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века: Учеб. пособие для студ. филол. фак. вузов. Минск: Экономпресс, 1997. 232 с.

297. *Неупокоева, И.Г.* К вопросу о методах изучения истории всемирной литературы // Контекст - 1975. М.: Наука, 1977. С.157–182.

298. *Николина, Н.А.* Филологический анализ текста. М.: Академия, 2003. 256 с.

299. *Ницше, Ф*. ECCE HOMO. Как становятся сами собою. [Электронный ресурс.] URL: http://www.nietzsche.ru/works/main-works/ecce-homo/eh/?curPos=3 (дата обращения: 23.11.2020).

300. *Ницше, Ф*. Антихристианин. Опыт критики христианства // Сумерки богов / Сост. и общ. ред. А.А. Яковлева. М.: Политиздат, 1990. С. 17–93.

301. *Ницше, Ф*. Воля к власти. М.: Эксмо; Харьков: Фолио, 2003. 860 с.

302. *Ницше, Ф.* Антихрист. Ecce Homo. Сумерки идолов. М.: АСТ, 2020. 352 с.

303. *Новиков, В*. Ощущение жанра (роль рассказа в развитии современной прозы) // Новый мир. 1987. № 3. С. 239–254.

304. *Новиков, В.В*. Художественный текст и его анализ. М.: Русский язык, 1995. 300 с.

305. *Новикова, П.А*. Игровое пространство и игра с пространством в романе Ф. Бегбедера “Windows on the world” // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. М.: Экон-Информ, 2006. С. 173–177.

306. *Носов, С*. Литература и игра // Новый мир. 1992. № 2. С. 232–236.

307. *Ортега-и-Гассет*, *Х.* Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века. М.: Полит. литература, 1991. С. 230–263.

308. *Ортега-и-Гассет*, *Х.* Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. 586 с.

309. *Осипова, Н.О*. Мифопоэтический анализ поэзии Серебряного века // Наука о литературе в XX веке (История , методология, литературный процесс): Сб. ст. М.: ИНИОН РАН, 2001. С. 213–234.

310. Особые межлитературные общности–5 / Диониз Дюришин и коллектив. Т.: ФАН , 1993. 156 с.

311. *Оствальдъ, В.* Энергетическій императивъ. СПб.: Т-во Екатерингофское Печатное Дѣло, 1913. 160 с.

312. *Осьмухина, О.Ю., Сипрова, А.А.* Мифопоэтический контекст романа В. Пелевина «Священная книга оборотня» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2017. № 11(77): В 3 ч. Ч. 2. С. 26–30.

313. *Павловский, А.И.* О романе Ч. Айтматова «Плаха» // Русская литература. 1988. № 1. С. 92–118.

314. *Пискунова, С.И.* «От Пушкина до «Пушкинского Дома»: очерки исторической поэтики русского романа». М.: Языки славянской культуры, 2013. 272 с.

315. *Подорога*, *В.А.* Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: Киркегор, Ницше, Хайдеггер, Пруст, Кафка. М.: Ad Marginem, 1995. 427 с.

316. *Покотыло, М.В.* Литературная антиутопия в системе жанровых дефиниций // Гуманитарные исследования. 2012. № 3(43) С. 136–140. [Электронный ресурс.] URL: http://cheloveknauka.com/antiutopiya-v-tvorchestve- entoni- berdzhessa#ixzz5XIiTaxGm http://humanities.asu.edu.ru/files/3(43)/136-141.pdf (дата обращения: 12.06.2018).

317. *Полонский, В.В.* Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. М.: Наука, 2008. 285 с.

318. *Полховская, Е.В., Мазина Е.Н.* Способы реализации категории метафикциональности в драматическом тексте // Ученые записки Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского. Филологические науки. 2016. Т. 2(68). № 2. Ч. 2. С. 129–134.

319. *Потебня*, А.А. Теоретическая поэтика. М.: Высшая школа, 1990. 342 с.

320. Почему рыба является символом Иисуса Христа? // Православие.Ru. [Электронный ресурс.] URL: https://pravoslavie.ru/7028.html (дата обращения: 12.01.2020).

321. Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века: Литературные манифесты и художественная практика: Хрестоматия. М.: Высшая школа, 1988. 367 с.

322. *Пронина, Е.* Фрактальная логика Виктора Пелевина // Вопросы литературы. 2003. № 4. С. 5–30.

323. *Пропп, В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. 336 с.

324. *Проскуряков, М., Бугаева, Л.* Русская ментальность и текст в терминах самоорганизации // Слово. Текст. Язык. [Электронный ресурс.] URL: http://perviydoc.ru/v36716/проскуряков_м.,_бугаева_л._русская_ментальность_и_текст_в_терминах_самоорганизации (дата обращения: 23.09.2018).

325. *Прохорова, Т.Г., Фаттахова, Р.Р.* Экфрастичность как способ выявления мировидения героя-художника в романе Дины Рубиной «Белая голубка Кордовы» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2015. № 6(38). С. 147–156.

326. *Прошина, З.Г.* Транслингвизм и его прикладное значение // Вестник Российского университета дружбы народов. Сер.: Вопросы образования: языки и специальность. 2017. Т. 14. № 2. С. 155–170.

327. *Пустовая, В.Е.* Толстая критика: российская проза в актуальных обобщениях. М.: РГГУ, 2012. 411 с.

328. *Пятигорский, А.М.* Некоторые общие замечания относительно рассмотрения текста как разновидности сигнала // Пятигорский А.М. Избр. труды. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 15–29.

329. *Разов, Е.Л.* Проблематизация концептов Дома и Пути в европейской мысли XX века. [Электронный ресурс.] URL: http://anthropology.ru/ru/texts/razova/wayhome.html (дата обращения: 21.09.2018).

330. *Регельсон, Л.Л.* Святая Троица и преодоление смерти. О проекте Николая Федорова // История, библия, наука. [Электронный ресурс.] URL: http://www.regels.org/Fedorov-Proekt.ht (дата обращения: 21.08.2019).

331. *Рейтблат*, *А.И*. Литературные премии в дореволюционной России // От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. [Электронный ресурс.] URL: https://culture.wikireading.ru/28246 (дата обращения: 15.05.2019).

332. Референция художественного текста. [Электронный ресурс.] URL: http://fixed.ru/prikling/russmen/ref/referlhcmzfw.html (дата обращения: 12.02.2018).

333. *Роджерс*, *К.* Функции модели мира. [Электронный ресурс.] URL: http://www:metodolog. Ku (дата обращения: 25.07.2020).

334. *Романюха*, *С.* Метаморфная модель Зальтмана ZMET – история и суть методологии. 2010. [Электронный ресурс.] URL: http://psyfactor.org/lib/zmet.htm (дата обращения: 26.10.2019).

335. *Русова, Н.Ю*. От аллегории до ямба: терминологический словарь-тезаурус по литературоведению. М.: Флинта: Наука, 2004. [Электронный ресурс.] URL: https://rus-literaturologiya.slovaronline.com/ (дата обращения: 06.10.2019).

336. Русская литература на рубеже XX–XXI веков / Сост. Е. Погорелая, И. Шайтанов. М.: Журнал «Вопросы литературы», 2011. 336 с.

337. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2000. Кн. 1. 958 с.

338. Русский современник: Литературно-художественный журнал, издаваемый при ближайшем участии: М. Горького, Евг. Замятина, А.Н. Тихонова, К. Чуковского, Абр. Эфроса. Л.; М.: Коминтерн, 1924. Кн. 2. 320 с.

339. Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М.: Изд-во политической литературы, 1991. 365 с.

340. *Самсонов, А.Л.* На пути к ноосфере // Вопросы философии. 2000. № 7. С. 53–62.

341. *Сартр*, *Ж.-П***.** Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. СПб.: Наука, 2001. 319 с.

342. *Сартр*, *Ж.-П*. Дневники странной войны, сентябрь 1939 – март 1940 / Предисл. и примеч. А.Э. Сартр; пер. с фр. О. Волчек и С. Фокина. СПб.: Владимир Даль, 2002. 812 с.

343. *Сартр*, *Ж.-П*. Экзистенциализм – это гуманизм / Пер. А.А. Санина // Сумерки богов. М.: Политиздат, 1990. С. 319–344.

344. *Сатпрем*. Шри Ауробиндо, или путешествие сознания. Бишкек: Глобус, 2002. 240 с.

345. *Сафронова*, *Н.Д.* Толкование как беседа: герменевтические особенности «Диалога земли заката» Мартина Хайдеггера // Философский журнал. 2018. Т. 11. № 3. С. 106–120.

346. *Святитель Лука (Войно-Ясенецкий).* Дух, душа и тело. [Электронный ресурс.] URL: https://azbyka.ru/otechnik/Luka_ Vojno-Jasenetskij/dukh-dusha-i-telo/ (дата обращения: 25.04.2019).

347. Священные рощи // Drunemeton. [Электронный ресурс.] URL: http://drunemeton.itersuum.ru/index.htm (дата обращения: 07.07.2016).

348. *Семенов, А.И.* Картина мира как главный показатель культурного (художественного) сознания // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. 2007. № 2. С. 5–17.

349. *Семенова, С.* Н. Федоров. Творчество жизни. М.: Сов. писатель, 1990. 383 с.

350. *Сидоренко*, *Е.А.* Логика. Парадоксы. Возможные миры. (Размышления о мышлении в девяти очерках.) М.: Эдиториал УРСС, 2002. 312 с.

351. *Силантьев, И.В.* Поэтика мотива. М.: Языки славянской культуры, 2004. 296 с.

352. *Силард*, *Л.* Поэтика символистского романа конца XIX – начала XX вв. (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л.: ЛГУ, 1984. С. 265–284.

353. *Сказа*, *А.* Культурология и преподавание русской литературы за рубежом в состоянии глобализации // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2002. № 4. С. 135–139.

354. *Скоропанова, И.С.* Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие / 4-е изд., испр. М.: Флинта: Наука, 2002. 697 с.

355. *Слободнюк, С.Л.* Философия литературы: от утопии к Искаженному Миру. М.: ФЛИНТА, 2020. 389 с.

356. *Смирнов, И.П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М.: Наука, 1977. 203 с.

357. *Смирнова*, *Е.Д.* Возможные миры и понятие «картин мира» // Вопросы философии. 2017. № 1. С. 39–49.

358. *Смирнова, Е.Д.* Семантика возможных миров и обоснование логического знания. [Электронный ресурс.] URL: http://logic.ru/ru/node/553 (дата обращения: 23.02.2019).

359. Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США: Концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник. М.: Интрада, 1999. 317 с.

360. *Соколов*, *Л.Г.* История русской литературы конца XIX – начала XX века. М.: Высшая школа: Academia, 2000. 432 с.

361. *Солдатов*, *А.В.* Развитие идеи множественности миров в европейской философии и богословии XVII–XIX веков // Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена. 2012. № 146. С. 33–41.

362. *Соловьев, В*. Три речи в память Достоевского // В. Соловьев. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 290–323.

363. *Соловьев, В.С.* Оправдание добра: Нравственная философия. М.: Республика, 1996. 480 с.

364. *Сорокина*, *Т.В*. Анализ произведений современной прозы в аспекте дихотомии «первичных» и «вторичных» художественных систем (на материале рассказа Л. Петрушевской «Лабиринт») // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 2. С. 79–85. [Электронный ресурс.] URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=14627995& (дата обращения: 12.09.2020).

365. *Спиноза Б.* Избранные произведения: В 2 т. М.: Госполитиздат, 1957. Т. 1. 631с.

366. Султанова М.А. Лоуренс Миннела. Игра и культура (пост)модерна: Очерк об изменениях в научном интересе к феномену игры // Психология и психотехника. 2014. № 11(74). С. 1186–1204.

367. *Тамарченко*, *Н.Д*. «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М.: Изд-во Кулагиной, 2011. 400 с.

368. *Тейяр де Шарден*, *Пьер*. Феномен человека. М.: Наука, 1987. 240 с.

369. Телесность как эпистемологический феномен. М.: ИФРАН, 2009. 231 с.

370. *Темиршина, О.Р.* Художественная модель мира и проблемы литературной традиции // «Resphilologica». Ученые записки Северодвинского филиала ГОУ ВПО

«Поморский государственный университет им. М.В. Ломоносова». Архангельск: ПомГУ им. М.В. Ломоносова, 2009. С. 5–9.

371. Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс / Редкол.: Ю.Б. Борев (гл. ред.) и др. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. 616 с.

372. Теория литературы: В 2 т.: Учеб. пособие для вузов / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Academia, 2004. Т. 1. 510 с.

373. Теория метафоры: Сб. М.: Прогресс, 1990. 512 с.

374. *Терехович, В.Э.* Возможные миры и субстанции. [Электронный ресурс.] URL: http://www.vtpapers.ru/Papers/PossibleWorlds-rus.pdf (дата обращения: 17.04.2019).

375. *Тимашков*, *А.Ю.* О соотношении явлений интермедиальности и интертекстуальности: философский аспект // Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок. СПб.: СПбГУП, 2009. С. 42–43.

376. *Топоров, В.Н.* Древо Мировое // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М.: Сов. энциклопедия, 1980. Т. 1. С. 398–406.

377. *Топоров, В.Н.* Модель мира (мифопоэтическая) // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М.: Сов. энциклопедия, 1980. Т. 2. С.161–166.

378. *Топоров, В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс: Культура, Б. г. (1995). 621 с.

379. *Топоров, В.Н.* Модель мира (мифопоэтическая) // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 2. М.: Сов. энциклопедия, 1980. С.161–166.

380. *Трунин, С.Е.* Рецепция Достоевксого в русской прозе конца XX – начала XXI вв.: монография. Минск: Логвинов, 2006. 156 с.

381. *Тугушева*, *Э.Ф.* «Записки из-за угла» А.Г. Битова как метапоэтический текст // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2011. Т. 11. № 1. [Электронный ресурс.] URL: http://cyberleninka.ru/article/n/zapiski-iz-za-ugla-a-g-bitova-kak-metapoeticheskiy-tekst#ixzz4Iq6pSK7g (дата обращения: 10.05.2016).

382. *Турышева, О.Н.* Сожжение книг: новая семантика старого мотива (на материале романа В. Сорокина «Манарага») // Филологический класс. 2018. № 2(52). С. 141–145.

383. *Тынянов*, *Ю*. Проблема стихотворного языка: Статьи. М.: Сов. писатель, 1965. 300 с.

384. *Тынянов, Ю.Н*. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.

385. *Тюпа, В.И.* Альтернативный реализм: отказаться ли нам от социалистического реализма? // Избавление от миражей: Соц. реализм с разных точек зрения. М.: Сов. писатель, 1990. С. 373–380.

386. *Тюпа, В.И*. Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ. М.: Лабиринт; РГГУ, 2001. 192 с.

387. *Тюпа, В.И*. Бифуркация культуры уединенного сознания // Постсимволизм как явление культуры: Материалы четвертой междунар. конф. (Москва, 5–7 марта 2003). М.: РГГУ, 2003. [Электронный ресурс.] URL: https://b-ok.global/book/3013580/65b596 (дата обращения: 12.02.2018).

388. *Тюпа*, *В.И*. Введение в сравнительную нарратологию: Науч.-учеб. пособие. М.: Intrada, 2016. 145 с.

389. *Тюпа, В.И.* Историческая реальность и проблемы современной компаративистики. М.: РГГУ, 2002. 64 с.

390. *Тюпа, В.И*. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» Чехова). Тверь: ТвГУ, 2001. 58 с.

391. *Тюпа, В.И*. Парадигмы художественности: конспект цикла лекций // Дискурс: Коммуникативные стратегии культуры и образования. 1997. № 3–4. С. 175–180.

392. *Тюпа, В.И*. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы). Тверь: ТвГУ, 2002. 76 с.

393. *Уилбер, К*. Введение в интегральную теорию и практику: основы ИОС и «всесекторной, всеуровневой» карты. 2003–2004. Integral Naked. [Электронный ресурс.] URL: http://www.integralnaked.org (дата обращения: 25.03.2018).

394. *Урбан*, *А*. Философичность художественной прозы // Звезда. 1978. № 9. С. 209–221.

395. *Успенский, П.* Новая модель вселенной. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. 560 с.

396. *Федоров, Н.Ф.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Evidentis, 2004. Т. 4. 688 с.

397. *Федоров*, *Н.Ф*. Философия общего дела: В 2 т. Верный, 1906.

398. *Фесенко, Э.Я.* Теория литературы. Архангельск: Поморский гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, 2001. 301 с.

399. *Филимонова*, *О.Ф*. Зодчие утопического: «Город без имени» В.Ф. Одоевского // Известия Саратовского университета. Сер. Философия. Психология. Педагогика. 2017. Т. 17. Вып. 2. С. 177–182.

400. Философия эпохи постмодерна: Сб. переводов и рефератов. Минск: Красико-принт, 1996. 208 с.

401. Философия: Учебник / Под. ред. В.Д. Губина, Т.Ю. Сидориной, В.Т. Филатова. М.: Русское слово, 1996. 432 с.

402. *Финк*, *Э*. Основные феномены человеческого бытия // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С. 387–404.

403. *Франк*, *С.Л.* Предмет знания об основах и пределах отвлеченного знания; Душа человека: Опыт введения в философскую психологию. СПб.: Наука, 1995. 655 с.

404. *Франк*, С.Л. Реальность и человек. М.: Республика, 1997. 479 с.

405. *Фрейд*, *З*. «Я» и «Оно»: В 2 т. / Пер. с нем. Тбилиси: Мерани, 1991.

406. *Фрейд*, *З.* Толкование сновидений / Пер. с нем. Минск: Попурри, 1997. 573 с.

407. *Фрейденберг*, *О.М*. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. 605 с.

408. *Фрейденберг*, *О.М*. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.

409. *Фридман*, *Д*. Ветру нет указа // Литературное обозрение. 1989. № 12. С. 4–16.

410. *Фуко*, *М*. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности / Пер. с фр.; комм. и послесл. С.Табачниковой. М.: Касталь, 1996. 448 с.

411. *Фуко*, *М*. Другие пространства. Гетеротопии / Пер. с фр. А. Муратова [Текст, написанный в Тунисе в 1967 г., впервые опубликован в журнале «Architecture, Mouvement, Contimite». 1984. № 5. С. 46–49] // Проект International. 2008. № 19. С. 171–179.

412. *Фуко*, *М*. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / Пер. с фр. В. Наумова. М.: Ad Marginem, 1999. 480 с.

413. *Хайдеггер*, *М*. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. 448 с.

414. *Хализев, В.Е*. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. 398 с.

415. *Хализев*, *В.Е*. Ценностные ориентации русской классики. М.: Гнозис, 2005. 432 с.

416. *Ханзен-Леве*, *А*. Мифопоэтический символизм. СПб.: Академический проект, 2003. 816 с.

417. *Хегедюшова*, *З*. Двойная литературная принадлежность в межлитературной общности // Особые межлитературные общности–5. Ташкент: Фан, 1993. С. 67–78.

418. *Ховардсколм, Э*. Модернизм: исследование понятия в историко-философском плане // Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986. С. 458–461.

419. *Ходель, Р*. Экфрасис и «демодализация» высказывания // Экфрасис в русской литературе: Сб. трудов Лозанского симпозиума. М.: МИК, 2002. 216 с.

420. *Хойруп*, *Т*. Модели жизни. СПб.: Всемирное слово, 1998. 303 с.

421. *Хольтхузен*, *И*. Модели мира в литературе русского авангарда // Вопросы литературы. 1992. № 3. С. 150–160.

422. *Хорос*, *В.Г*. Процесс социально-культурного обескоренения в России // В.Г. Хорос. Русская история в сравнительном освещении. [Электронный ресурс.] URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Horos/07.php (дата обращения: 1610.2019).

423. Хрестоматия по истории философии: западная философия. Вторая половина XIX – начало XX века. XX век. На пороге XXI века: В 3 ч. М.: ВЛАДОС, 2001.

424. *Хьел, Л., Зиглер, Д*. Теории личности (Основные положения, исследования и применение). СПб: Питер Ком, 1998. 608 с.

425. *Целищев*, *В.В*. Философские проблемы семантики возможных миров. Новосибирск: Наука, 1977. 191 с.

426. Чернышева, *Т.А*. Природа фантастики. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та. 1984. 331 с.

427. *Черняк, М.А*. Массовая литература XX века: Учеб. пособие. М.: Флинта, Наука, 2007. 432 с.

428. *Чеснов, Я.В.* Телесность человека: философско-антропологическое понимание. М.: ИФ РАН, 2007. 213 с.

429. *Чудакова, М*. Без гнева и пристрастия: Формы и деформации в литературном процессе 20–30-х годов // Новый мир. 1988. № 9. С. 240–260.

430. *Чудакова, М*. Сквозь звезды к теориям: Смена литературных циклов // Новый мир. 1990. № 4. С. 242–262.

431. *Чупринин*, *С.И*. Жизнь по понятиям: русская литература сегодня. М.: Время, 2007. 766 с. [Электронный ресурс.] URL: https://readli.net/chitat-online/?b=140002&pg=165 (дата обращения: 11.10.2020).

432. *Чупринин, С.* Оттепель. События. Март 1953–август 1968 года. М.: НЛО, 2020. 1192 с.

433. *Чупринин, С.* Оттепели сопротивлялась не только власть, но и население // Новая газета. 2020. № 118. [Электронный ресурс.] URL: https://novayagazeta.ru/articles/2020/10/25/87689-sergey-chuprinin-ottepeli-soprotivlyalas-ne-tolko-vlast-no-i-naselenie (дата обращения: 20.12.2020).

434. *Шадурский, М.И*. Семантика художественной модели мира в литературной утопии // Вестник Санкт-Петербургского ун-та. Сер. 9. Филология. Вып. 3. 2007. С. 84–91.

435. *Шайтанов*, *И*. Записки «начальника» премии // Русская литература на рубеже XX–XXI веков. М.: Журнал «Вопросы литературы», 2011. С. 111–139.

436. *Шапира*, *Л.Л.* Комплекс Кассандры. Современный взгляд на истерию. [Электронный ресурс.] URL: https://rbook.me/ book/14712516/read/page/5/ (дата обращения: 25.04.2019).

437. *Шафранская*, *Э*. Постколониальная проблематика современной русской литературы // Respectus philologicus. 2015. № 28(33). С. 9–22.

438. *Шафранская, Э.Ф.* Фазы колониального дискурса в русской прозе о Туркестане // Филология и культура. 2017. № 2(48). С. 218–224.

439. *Шафранская, Э.Ф.* Контекстуальная семантика заглавия романа Михаила Шишкина «Взятие Измаила» // Respectus Philologicus. 2016. № 30(35). С. 55–62.

440. *Шафранская, Э.Ф.* Мифопоэтика прозы Тимура Пулатова: национальные образы мира. М.: URSS. 2005. 160 с.

441. *Шафранская, Э.Ф.* Современная русская проза: Мифопоэтический ракурс: Учеб. пособие. М.: ЛЕНАНД, 2014. 211 с.

442. *Шафранская*, *Э.Ф., Гарипова, Г.Т.* Дети Иова: крымская версия // Вопросы филологии. 2020. № 3(71). С. 61–66.

443. *Шехтер*, *Т.Е.* Маргинальный статус художественной культуры // Метафизические исследования. Вып. 4. Культура. Альманах Лаборатории Метафизических исследований при Философском факультете СПбГУ. СПб., 1997. С. 55–81.

444. *Шишкина, С.Г.* Литературная антиутопия: к вопросу о границах жанра // Вестник гуманитарного университета ИГХТУ. 2007. Вып. 2. С. 199–208. [Электронный ресурс.] URL: http://www.isuct.ru/e-publ/vgf/sites/ru.e-publ.vgf/files/2007/vgf-2007-02.pdf (дата обращения: 12.02.2018).

445. *Шнейдер*, *В.* Смысл текста. Некоторые философские приложения семантики возможных миров. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. 154 с.

446. *Штайн, К.Э., Петренко, Д.И.* Русская метапоэтика: Учебный словарь. Ставрополь: Изд-во Ставропольского гос. ун-та, 2006. 604 с. [Электронный ресурс.] URL: http://textus-pro.ru/_ld/0/12_Slovar.pdf (дата обращения: 12.02.2018).

447. *Шубин*, *Н.* Внутренняя рыба. История человеческого тела с древнейших времен до наших дней. [Электронный ресурс.] URL: https://bookscafe.net/read/shubin_nil-vnutrennyaya_ryba-196243.html#p1 (дата обращения: 17.01.2020).

448. *Щедрина, Г.К.* Эстетика постмодернизма // Эстетика сегодня: состояние, перспективы. Материалы науч. конф. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 1999. С. 97–99.

449. *Эко*, *У*. Шесть прогулок в литературных лесах. СПб.: Symposium, 2002. 288 с.

450. *Эко, У*. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб.: Симпозиум, 2005. С. 375–376.

451. *Эко, У*. Заметки на полях «Имени розы» // Иностранная литература. 1986. № 10. С. 101–102.

452. Экфрасис в русской литературе: Сборник трудов Лозаннского симпозиума. М.: МИК, 2002. 215 с.

453. *Элиаде*, *М.* Азиатская алхимия: Сб. эссе / Пер. с рум., фр., англ. М.: Янус-К, 1998. 604 с.

454. *Эльяшевич, А*. Лиризм. Экспрессия. Гротеск. О стилевых течениях в литературе соц. реализма. Л.: Худож. литер., 1975. 356 с.

455. *Эпштейн*, *М*. De'but de siecle, или От пост- к прото-. Манифест нового века // Знамя. 2011. № 5. [Электронный ресурс.] URL: http://magazines.russ.ru/znamia/2001/5/ (дата обращения: 23.06.2019).

456. *Эпштейн, М*. Время самопознания // Дружба народов. 1978. № 8. С. 276–280.

457. *Эсалнек*, *А.Я.* Основы литературоведения. Анализ романного текста. М.: Флинта, Наука, 2004. 184 с.

458. *Юдов*, *В.С.* Мифический аспект в концепции мира в произведениях Платонова. [Электронный ресурс.] URL: https://narfu.ru/sf/sevgi/departments/linguistics/publics/vipusk_5/4razd.doc (дата обращения: 12.10.2019).

459. *Юхнова, И.С.* «Онегинский» сюжет, «онегинский» миф, «онегинский» код // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 4 (2). С. 181–185.

460. *Якобсон*, *Р.О*. Работа по поэтике. М.: Прогресс, 1987. 460 с.

461. Ямпольский, М. Беспамятство как исток (Читая Хармса). М.: Новое литературное обозрение, 1998. 379 с.

462. Ясперс, *К*. Смысл и назначение истории. М.: Политиздат, 1991. 527 с.

463. *Archard*, *D*. Consciousness and unconsciousness. L., 1984. 136 p.

464. *Atkins*, *G.D*. The sign as a structure of difference: Derridean deconstruction and some of its implication. // Semiotic themes. Lawrence, 1981. P. I33–147.

465. *Beckson*, *K., Arting, G.* Literary terms: A dictionary. 9 print. New York: Farrar, Straus a. Giroux, 1983. 280 c.

466. *Bloom*, *H*. Poetry and repressions: Revisionism since Blake to Stevens. Hew Haven; L., 1976. 293 p.

467. *Bloom*. *H.* A map of misreading. N.Y., 1975. 206 p.

468. *Bloom. H*. The anxiety of influence: A theory of poetry. N.Y., 1973. 157p.

469. *Bove*, *P*. Destructive poetics: Heidegger and mod. Amer. poetry. N.Y., 1980. 304 p.

470. *Bruner*, *J*. Life as Narrative. Social Research. 1987. № 54(1). P. 11–32.

471. *Cervenka*, *M*. "Discovering" the Fictional Worlds of lyric poetry // Style. 2006. Vol. 40. № 3. P. 240–248.

472. *Derrida*, J. Positions. P., 1972. 136 p.

473. *Doleže*l, *L*. Heterocosmica. Fiction and possible worlds. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998. 339 p.

474. *Dubravka*, *O.* Цитатность // Russian literature. Amsterdam, 1988. P. 123–130.

475. Fort, *B*. How many kinds of fictional worlds are there? // Style. 2006. Vol. 40. № 3. P. 272–279.

476. *Hall, E.T.* The Silent Language. New York, London, Toronto, Sydney, Auckland: Anchor books, 1990. 205 p.

477. Hassan, I. The postmodern turn: Essays in Postmodern theory and culture. Columbus,1987. 267 c.

478. *Hofimann, G*., *Homung*, A., *Kunow*, R. Modern, postmodern and contemporary as criteria for the analysis of 20th century literature. // Amerikastudien. 1987. № 22. P. 19–46. *Hrushovski, B*. Poetic Metaphor and Frames of Reference. Remarks on a Theoretical Framework // Poetics Today. 1984. Vol. 5, №1 pp. 5-43.

479. *Jameson, F*. Postmodernism and consumer society // The antiaeshetic: Essays on postmodern culture / Ed. by Forster H. Port Townsend, 1984. P. 111–126.

480. *Jameson*, *F.* Postmodernism or the cultural logic of late capitalism // New left rew. L., 1984. № 146. P. 62–87.

481. *Jencks*, *Ch.* The language of postmodern architecture. L., 1978. 136 p.

482. *Jencks*, Ch. What is postmodernism? L., 1986. 123 p.

483. *Milgram*, *P., Kishino, F.* A taxonomy of mixed reality visual displays // IEICE Transactions on Information and Systems. Vol. E77-D. 1994. № 12. P. 1321–1329.

484. *Ronen*, *R*. Possible worlds in Literary Theory. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 244 p.

485. *Ryan, M.-L*. Possible-worlds Theory // The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. London, New York: Routledge, 2005. P. 446–450.

486. The Anthropological Turn in Literary Studies / Schlaeger Jürgen (Ed.). REAL. Yearbook of Research in English and American Literature. Vol. 12. Tübingen, 1996. 299 p.

Диссертации и авторефераты

487. *Аванесян, И.Б.* Художественная модель мира в произведениях отечественных писателей конца XX – начала XXI вв. в парадигме христианской духовности: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Ставрополь, 2020. 165 с.

488. Батурин, Д.А. Виртуально-неомифологическая сущность фэнтези: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.01. Тюмень, 2015. 20 с.

489. *Бочкарева, Н.С.* Роман о художнике как «роман творения», генезис и поэтика: на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII–XIX вв.: дис. … д-ра филол. наук: 10.01.03. Пермь, 2001. 390 с.

490. *Бугославская*, *О.В*. Постмодернистский роман: принципы литературоведческой интерпретации («Роман» В. Сорокина и «Последний сон разума» Д. Липскерова): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2001. 28 с.

491. *Веретенников*, *А.А*. Философия Дэвида Льюиса: сознание и возможные миры: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.03. М., 2007. 34 с.

492. *Воробьева*, *А.Н.* Русская антиутопия XX – начала XXI веков в контексте мировой антиутопии: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Саратов, 2009. 48 с.

493. *Давшан*, *А.Н.* Творчество М. Пришвина в контексте русской литературы: автореф. дис. … д-ра филол. наук: 10.01.02. Ташкент, 2001. 43 с.

494. Демина, *А.В*. Фэнтези в современной культуре: философский анализ: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01. Астрахань, 2015. 22 с.

495. *Дефье*, *О.В*. Концепция художника в русской прозе первой трети XX века: типология, традиции, способы образного воплощения: дис. … д-ра филол. наук: 10.01.01. М., 1999. 450 с.

496. *Иванов*, *В.Г*. Мессианские взгляды А.С. Хомякова и В.С. Соловьева: автореф. дис. ... канд. философ. наук: 09.00.06. СПб., 2000. 22 с.

497. *Каганович*, *С.Л.* Русская поэзия первой трети XIX века и Восток: Комплементарная функция русско-восточной межлитературности: автореф. дис. … д-ра филол. наук: 10.01.01. Ташкент, 1997. 44 с.

498. *Козьмина, Е.Ю.* Поэтика романа-антиутопии (на материале русской литературы XX века): автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.08. М., 2005. 19 с.

499. *Криворучко*, *А.Ю.* Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Тверь, 2009. 19 с.

500. *Крысин*, *Р.И.* «Русская идея» в прозе Ф.М. Достоевского и Андрея Белого: мифологический и эсхатологический аспекты «Петербургской темы»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Елец, 2009. 21 с.

501. *Ларина*, *Н.А.* Миромоделирующие универсалии в малой прозе Леонида Андреева и Валерия Брюсова: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. М., 2018. 38 с.

502. *Люсый А.П.* Поэтика предвосхищения: Россия сквозь призму литературы, литература сквозь призму культурологии: теоретическая комедия. М.: Товарищество научных изданий КМК. 2011. 570 с.

503. *Махрова*, *Г.А.* Художественное своеобразие романной прозы Д. Липскерова 1990-х – начала 2000-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Нижний Новгород, 2014. 22 с.

504. *Мещерякова, А.В*. Экфрасис и его функции в романной прозе рубежа XIX–XX веков (на материале романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» и романа Д.С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи»): дисс. … канд. филол. наук: 10.01.01. Владимир, 2015. 233 с.

505. *Михайлова*, *Е.В.* Символика и семантика компонентов модели мира в русской традиционной культуре: автореф. дисс. ... канд. культурологии: 24.00.01. Кемерово, 2009. 17 с.

506. *Морозова*, *Н.Г.* Экфрасис в прозе русского романтизма: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Новосибирск, 2006. 21 с.

507. *Наумчик*, *О.С.* Миромоделирующие функции игры в художественной системе английского фэнтези: автореф. дис. … д-ра филол. наук: 10.01.03. Нижний Новгород, 2020. 43 с.

508. *Неронова, И.В.* Художественный мир и его конструирование в творчестве А.Н. и Б.Н. Стругацких 1980-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Ярославль, 2015. 209 с.

509. *Полтаробатько*, *Е.Д.* Категория телесности в акмеистическом дискурсе: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2009. 19 с.

510. *Постнова*, *Е.А.* Экфрасис в творчестве В.А. Каверина 1960–1970-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Пермь, 2012. 19 с.

511. *Разумова*, *Н.Е.* Пространственная модель мира в творчестве А.П. Чехова: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Томск, 2001. 435 с.

512. *Сухих, О.С.* Художественное переосмысление «Легенды о великом инквизиторе» Ф.М. Достоевского в русской литературе XX-XXI веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Нижний Новгород, 2013. 41 с.

513. *Тараскина*, *В.Н.* Роль Д.С. Мережковского в формировании культуры Серебряного века: дис. … канд. истор. наук: 24.00.01. Саранск, 2004. 22 с.

514. *Тимашков, А.Ю.* Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX–XX веков: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.09. СПб., 2012. 23 с.

515. *Трунин, С.Е.* Рецепция Достоевского в русской прозе рубежа XX – XXI вв.: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2008. 20 с.

516. *Хабибуллина, Л.Ф.* Антиутопия в творчестве Энтони Берджесса: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.03. Нижний Новгород, 1994. 16 с.

517. *Шадурский*, *М.И.* Художественная модель мира в романах-утопиях С. Балтера и О. Хаксли: дис. … канд. филол. наук: 10.01.01. Минск, 2008. 166 с.

Лексикографические источники, энциклопедии и словари

518. *Грицанов, А.А., Можейко, М.А., Абушенко, В.Л.* Модернизм // Постмодернизм. Энциклопедия. Минск: Интерпрессервис. Книжный дом, 2001. [Электронный ресурс.] URL: http://www.velikanov.ru/philosophy/modernizm.asp (дата обращения: 12.10.2018).

519. Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. М.: Изд-во Кулагиной-Intrada, 2010. 511 с.

520. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. М.: Intrada, 2004. 560 с.

521. Имагология. Понятия и категории // Вспомогательный проект портала Хронос. [Электронный ресурс.] URL: http://ponjatija.ru/node/10342 (дата обращения: 04.11.2019).

522. Исламская эсхатология. [Электронный ресурс.] URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/ (дата обращения: 04.09.2020).

523. Краткий словарь по логике / Под. ред. Д.П. Горского. М.: Просвещение, 1991. 210 с.

524. Краткий словарь по эстетике // Под ред. М.Ф. Овсянникова. М.: Просвещение, 1983. 223 с.

525. Лестница // Новый Акрополь. Философская школа. [Электронный ресурс.] URL: http://www.newacropol.ru/Alexandria/symbols/staircase / (дата обращения: 20.08.2017).

526. *Маковский*, *М.М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М.: ВЛАДОС, 1996. 416 с

527. *Мень*, *А*. Библиологический словарь: В 3 т. М., 2002. Т. 1. [Электронный ресурс.] URL: http: slovary. Yandex.ru/dict/men/article (дата обращения: 12.02.2016).

528. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М.: Сов. энциклопедия. 1980.

529. *Ожегов*, *С.И.* Словарь русского языка / Под ред. Н.Ю. Шведовой; 11-е изд., стер. М.: Русский язык, 1975. 847 с.

530. Постмодернизм. Энциклопедия. Минск: Интерпрессервис, Книжный дом, 2001. 1040 с.

531. Психология: Словарь / Под. общ. ред. А.В. Петровского, М.Г. Ярошевского. М.: Политиздат, 1990. 490 с.

532. *Руднев*, В.П. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1997. 381 с.

533. Семантика возможных миров // Гуманитарная энциклопедия. Гуманитарный портал. [Электронный ресурс.] URL: https://gtmarket.ru/concepts/6921 (дата обращения: 07.09.2020).

534. Современная западная философия: Словарь. М.: Политиздат, 1991. 414 с.

535. Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США: Концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник. М.: Интрада, 1999. 319 с.

Приложение 1.

Феномен интегрального мышления и построение методики комплексного анализа при исследовании художественной моделей человека и бытия и принципов миромоделирования

Понять особенности, тенденции и сущность литературы модернистского типа сознания можно лишь в контексте культурологической метатемы «человек – бытие», неизменно составляющей важнейшую и доминирующую «сверхтему» в философии и в литературе, интерферирующей в художественной парадигме текста персонологический и онтологический статусы понятия «бытие»: бытие героя *(персонологическое)* – бытие текста *(эстетическое)* – онтологическое бытие. Сама специфика художественной модели «человек – бытие» предполагает выработку методологии, основанной, в первую очередь, на подходе системного анализа, поскольку представляет сложнейший комплекс иерархий – художественно-философских, персонологических, онтологических и эстетических – взаимосвязанных на уровне концептуального типа художественного сознания. Кроме того, проблема «модель человека и бытия» требует изучения комплексного, последовательного. Внутрисистемные элементы этой проблемы могут быть исследованы только в рамках линии взаимопересечения в художественном пространстве текста различных наук – философии, антропологии, психологии, литературоведения и т.д. Ведь все ключевые понятия, образующие модель «человек и бытие», являются фундаментальными категориями ряда наук. Нам важно их своеобразное преломление в эволюции художественного мышления и творчества в системе определенного типа художественного создания, например, неклассического. Ведь и модернистские и постмодернистские искания (*в системе неклассической парадигмы художественности*) были обусловлены, не в последнюю очередь, новым понимание онтологических оснований литературы, мыслимой как равноценное действительности бытийное пространство. На наш взгляд, в свете традиций комплексного изучения художественной концепции

человека и бытия проблема уравнивания текста и бытия приобретает особую роль для решения основных личностных и онтологических вопросов: жизни или смерти, внутренней цельности и раздвоенности, свободы и предательства.

Развитие гуманитарного типа научного знания в третьем тысячелетии определяется общими глобальными тенденциями эволюции мира (во всех сферах своего развития) по пути интеграции и глобализации. Несомненно, что эти процессы формируют и особый тип мышления, которое, с одной стороны, определяется как пограничное (маргинальное), стыкующее разные уровни понимания мира в пространстве меж-, синтезирующим в диссипативной (открытой) системе интерференции порой абсолютно несхожие научные парадигмы (как, например, математическая лингвистика), а с другой – определяет абсолютно новые перспективы для уже многовековых закрытых научных парадигм. В системе данных тенденций современное литературоведение преображается в обоих аспектах. Классическое литературоведение расширяет горизонты своих исследований, трансформирует категориальный аппарат и приобретает абсолютно новые перспективы развития в системе самых новейших интегральных процессов. В связи, с чем концептуализируется абсолютно новый статус современной науки о литературе – интегральное литературоведение. Рассматривая проблему базисного основания для построения новационной теоретической парадигмы современных литературоведческих исследований, основанных на интегральном мышлении и междисциплинарных подходах важно обратить внимание на моделирующий (интегративный) подход. Актуальность данного подхода определяется динамизацией в современной мировой науке междисциплинарных исследований в области гуманитарного типа знания, включающие в себя попытку всестороннего исследования социокультурных *миромоделей*. Таким образом, можно говорить о концептуализации в системе интегральной компаративистики и синтеза социо-гуманитарных наук и наук о жизни.

Уже в начале XX в. русские символисты выстраивают методологические основания «синтетического литературоведения». По мнению О.А. Клинга,

«именно Белый дал толчок к устремлениям сторонников морфологической школы к точности. Андрей Белый стоял у истоков идеи соединения «точных знаний» и гуманитарных наук. Наиболее полно он изложил эту идею в статье «Лирика и эксперимент» (1909) из книги «Символизм». Эта работа во многом изменила судьбу мирового литературоведения, в первую очередь формальной школы и стиховедения. Впрочем, то же самое, только применительно к самым разным сферам научного знания (философии, эстетики, этики, теории символа), можно сказать и о роли в мировой культуре книги А. Белого «Символизм» в целом — она была настольной, как указывалось выше, для поколения 1910-х годов. Это уникальный образец «синтетического» литературоведения, когда анализ «формы» и «содержания», художественного смысла слова и приемов его воплощения обрел нерасторжимую гармоничность»[754].

Обосновывая методологию комплексного подхода в середине 1980-х гг. того же столетия, Б.М. Кедров пишет: «Комплексность в научном исследовании – это соединение наук воедино при изучении общего для них объекта, это – зародыш, “ячейка” принципиально новых научных отраслей и направлений, предметом которых является не один какой-либо аспект природных или общественных явлений, а именно весь изучаемый объект в его цельности и конкретности, во взаимосвязи всех сторон и аспектов. Преобразуется и сама логика исследования. Одним из методологических принципов при таком подходе становится взаимное проникновение анализа в синтез и синтеза в анализ»[755].

Стратегия *комплексного изучения* художественного творчества во многом соотносится с положениями *«синтетического литературоведения»* и предопределяет становление целого ряда методик анализа, основанных на принципах синтетического междисциплинарного подхода, – таковы «этико-психологический параллелизм» (Л. Гинзбург), лингвоспектральный анализ (Б. Ларина), онтологическая поэтика, имагология и т.д. Во всех представленных

---

[754] *Клинг О.А.* Влияние литературоведческого наследия русского символизма на теорию литературы 1910-х — 1920-х годов (Андрей Белый) // Филологический класс. 2018. № 1(51). С. 8.

[755] *Кедров Б.М.* Комплексный подход как звено в эволюции научных знаний // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. Л.: Наука, 1982. С. 9.

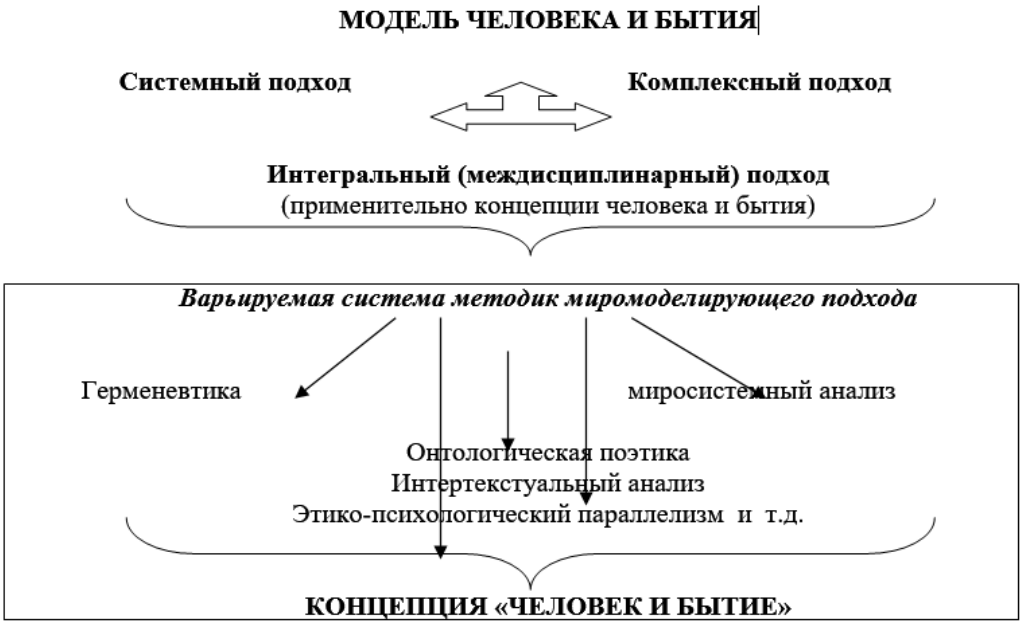
методах функционирует принцип «системности», определяемый И.Г. Неупокоевой как методологический концепт: «Системный подход выдвигается сегодня как одна из первостепенных задач изучения всемирной литературы. Ее огромный разнородный материал предстоит рассматривать сравнительно не только в его «первоэлементах» (на уровне личности художника; на уровне отдельных произведений или группы произведений, близко друг с другом связанных; на материале, полученном в более широких кругах сопоставления – например, при рассмотрении типологически сходных процессов разного генезиса), но и как сопоставление бывших систем литературного развития. Каждая из них представляет собой самостоятельный целостный динамический организм, со своей внутренней логикой развития, отражающей логику объективного исторического процесса, с разветвленной системой связи с другими системами литературы, а также других искусств»[756].

Логика анализа посредством комплексного синтеза позволяет актуализировать в качестве объекта литературоведческого исследования понятие «картина мира» (в нашем случае, понятие «картина мира» синонимично понятиям «видение мира», «модель мира»), опирающееся, по мнению В.Е. Хализева, «на достаточно сложную и логически расчлененную систему понятий»[757]. В качестве ключевых составляющих «картины мира» Хализев выделяет следующий ряд: «…разграничение трансцендентных (ноумены) и трансцендентальных (феномены) начал бытия: метафизической и физической реальности. <…> совокупность пространственно-временных представлений… <…> представления о причинах и целях (смысле) бытийных субстанций и феноменов. <…> Персонологический аспект картины мира: составляет основу бытия безлично-универсального или личностного начала… И, наконец, что для нас особенно важно, картина мира во многом определяется представлениями о началах гармонии и дисгармонии, о

[756] *Неупокоева И.Г.* К вопросу о методах изучения истории всемирной литературы // Контекст–1975. М.: Наука, 1977. С. 158.
[757] *Хализев В.Е.* Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. С. 24.

порядке и хаосе в составе универсума»[758]. Определяя два инварианта художественной картины мира – *безлично-универсальную и универсальную*, В. Хализев подтверждает нашу мысль о том, что доминантным принципом ее моделирования становится художественная концепция человека и бытия, стыкующая в эстетической системе текста персонологический и онтологический уровни.

Концепция человека и бытия, центрирующая художественную картину мира, обладает полифункциональным действием при художественном моделировании. В этих условиях целостное представление можно получить лишь в ходе системно-структурного анализа всех составляющих модели с акцентацией на их синтезе. Таким образом, художественная концепция человека и бытия должна представлять собой **интегративную модель,** учитывающую и обобщающую философские, этические, эстетические, психологические и другие аспекты исследования художественной картины мира и личности. Она осуществляет органичное и конструктивное включение в единую методологию междисциплинарные связи и находится на пересечении целого комплекса наук. Общий механизм методологии анализа можно представить в виде схемы (Схема1).



[758] *Хализев В.Е.* Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. С. 24. (Цитата в *Приложении* повторяется в связи с логикой конкретизации методологических принципов работы.)

Ключевая стратегия подобного механизма, внутренняя система методов которого постоянно варьируется в зависимости от имманентных задач исследования, основывается на синтетичности и принципе интерференции. Именно это обеспечивает данной методологии статус новационной и целостной.

Следовательно, методология исследования художественной модели мира, представляющей собой завершенную систему, должна ориентироваться на раскрытие внутренних закономерностей, определяющих, в первую очередь, ее целостность и концептуальную состоятельность в системе той или иной художественной картины мира. Художественная модель человека и бытия представляет собой формальную схему, содержательная суть которой выявляется на уровне концепции человека и бытия. Поскольку функциональной и структурообразующей доминантой модели-системы является концепция, представленная в свою очередь комплексом внутренних уровней-проблем, систематизированных нами по двум принципам – персонологический и онтологический, то в целом схема соотношения концепции и модели может выглядеть следующим образом (Схема 2):

Аналитическое исследование локальных проблем данной системы проводится в рамках междисциплинарного подхода, то есть с использованием

методик психоанализа, философской интерпретации и т. д. Внутрисистемные элементы концепции человека и бытия с точки зрения вне- и надхудожественного изучения, но в рамках художественного изображения, долгое время оставались за пределами научного исследования, так как они изучались вне линии взаимопересечения различных наук. Хотя большая часть проблем и является общекатегориальными для целого ряда наук. Например, «пространство-время», «ритм», «эго», «добро» и т. д. – это фундаментальные научные категории. Нам важно их своеобразное преломление в эволюции модернистского типа художественного сознания, мышления и творчества.

В конце XX – начале XXI в. американский психолог и философ Кен Уилбер вводит в систему мировой научной парадигмы интегральную теорию и практику, основанную на идее эпистемологического плюрализма, на отрицании наличия господствующей парадигмы и на синтезировании родственных наук в процессе любого интерпретационного исследования. Применительно к интегральной теории искусства и литературы Кен Уилбер вводит в качестве методологического стержня интегральную герменевтику. В работе «Око духа» (2002) он предлагает рассматривать литературную теорию исходя из метода «контекста внутри контекста, и так до бесконечности», – то есть неограниченное поле интертекстов становится интерпретационным ключом к анализу произведения.

В связи с этим актуализированная в современном литературоведении методика рецептивного анализа может конституироваться не только как «перепрочтение» текстов на основе вторичного восприятия, но и как многоуровневое исследование внешнего контекстуального и внутреннего интертекстуального поля произведения с выходом на анализ его рецептивного воздействия на последующее литературное развитие, то есть «рассредоточение» в мировом контексте[759]. Так, «сложно построенный смысл» произведения (Ю. Лотман) наполняется новыми смыслами, открывающими множественную безграничность интерпретаций, позволяющих учитывать не только

[759] См. подробнее: Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс. М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2001. С. 40–47.

многоплановый межкультурный контекст художественных текстов, но и межкультурных интертекстов. Такая межпарадигмальная схема смысловой рецепции и есть выход к возможностям междисциплинарных исследований, по мнению А.П. Валицкой, ориентированных на «полипарадигмальный (междисциплинарный) диалог»[760]. Методы ***рецептивной эстетики*** (*Rezeptionsästhetik*) сегодня уже не рассматриваются в узком значении анализа рецептивного опыта читателя, как «социология читательского вкуса»[761]. Сформированный в рамках феноменологии Э. Гуссерля рецептивный метод наиболее подходит, на наш взгляд, к анализу гипер- и интертекстуальных произведений неклассической парадигмы художественности, ориентированных на «безбрежную текстуализацию» и «множественность интерпретаций». И актуальным нам представляется учет положения С. Трунина: «При цитировании важным становится приращение смысла; различие между смыслом, который текст имел в первоисточнике, и тем, который получает в новом произведении»[762].

Именно *приращенный смысл* переакцентирует первичный «цитируемый» текст во «вторичную» семиотику авторской концепции/смысла/модели. Подобный семиотический процесс переориентирования цитаты-претекста и выполняет моделирующую функцию в трансформации мифа в неомиф через де- и/или ремифологизацию. Рецептивная «непреодолимость смысла» проявляется во вторичном тексте через систему авторских интерпретаций традиционных трансперсональных *(«текст Достоевского», «сервантесовский текст», «пушкинский текст», «платоновский текст», «федоровский текст»* и т.д.) или локальных текстов (*«петербургский текст», «московский текст»* и т.д.), а также «внешних» историософских, культурфилософских, религиозных концепций.

По сути своей рецептивная методология связана со стратегий «системно-функциональной» теории литературной эволюции Тынянова. Методология

---

[760] *Валицкая А.П.* Как возможна общая теория образования, или о междисциплинарном статусе понятия «диалог» // Диалог в образовании: Сб. матер. конф. Сер. «Symposium». Вып. 22. СПб., 2000. С. 9.

[761] *Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кирнозе З.И.* Методы изучения литературы. От системного подхода к синергетической парадигме. М.: Флинта: Наука, 2011. С. 186.

[762] *Трунин С.Е.* Рецепция Достоевского в русской прозе конца XX – начала XXI вв.: монография. Минск: Логвинов, 2006. С. 11.

Тынянова организует комплексную парадигму из следующих уровней: системы, в которые входит произведение; функций этого произведения в литературном и внелитературном контекстах, элементов литературного целого (*содержательной формы*). Так, художественный текст представлен им как модель «системы систем», а трансформация соотношений ее элементов (макро- и микро-) происходит вследствие взаимодействия внутренних смыслов и контекстуально реципируемых конструктов текста. Каждое произведение-система входит в систему литературного ряда и пересекается с системой внелитературного ряда. Такой процесс изменения цитируемого материала Тынянов дефинирует как пародирование (трансформация).

Современные поиски перспектив развития литературоведения в соответствии с новыми научными реалиями «интегрального» мышления и с новой спецификой художественности заставляют искать альтернативные пути и в построении новационных методик литературоведческого исследования. Методики частного плана также ориентированы на процессы взаимоинтегрирования различных научных парадигм в единой системе. Соотнесенность этих разноплановых методов исследования в контексте категорий «литературный процесс» и «художественное произведение», однако, позволяет говорить о превалировании именно литературоведческих модусов анализа. Так, сегодня можно выделить целый ряд междисциплинарных новационных и оригинальных литературоведческих методов, методик и методологий, организованных на основе интегрального принципа:

1. антропологическое литературоведение;
2. генеративная поэтика;
3. интегральное литературоведение;
4. когнитивное литературоведение;
5. лингвоспектральный анализ;
6. онтологическая поэтика (с особой акцентацией на мифопоэтике);
7. персоноцентрическое литературоведение;
8. психологическое литературоведение;

9. рецептивное литературоведение и т.д.

Мы вполне согласны с учеными, утверждающими, что «так или иначе, дебаты вокруг академизма ведутся по линии мейнстрим vs. маргинальность и, пожалуй, только в литературоведении последняя, так или иначе признается сообществом весьма значимой по потенциалу, креативной и, возможно, более инновативной по сравнению с формально более высокой по статусу университетской или академической филологией. При этом следует уточнить, что “проблема академизма” актуальна далеко не для всего комплекса филологических специальностей, а в первую очередь для литературоведения, занимающегося общетеоретическими проблемами и/или литературой своей страны, – для антиковедения, востоковедения, текстологии и основного корпуса лингвистики “академичность” характеризует обычный режим дисциплинарной работы. Негативная сторона проблемы академизма в литературоведении связана не только с влиянием советского наследия, идеологическим надзором и омертвением наиболее централизованных и “головных” институций (о чем далее), но с особым характером изучения литературы (преимущественно отечественной) как научной специальностью»[763].

Развитие новационных методик ни в коем случае не отменяет «академизм» как основы серьезного литературоведческого исследования, однако обоснованный, теоретически и практически состоятельный, «антиакадемизм» может способствовать расширению междисциплинарных функций применения литературоведения в общей системе современной научной парадигмы и тем самым актуализировать литературоведение как науку первого плана. Альтернативное литературоведение – одна из наиболее перспективных областей развития современной науки о литературе, поскольку открывает необозримые возможности для целевого и функционального расширения горизонтов и возможностей литературоведческого анализа в масштабах общей системы научной картины мира XXI столетия.

---

[763] *Дмитриев А., Устинов Д.* «Академизм» как проблема отечественного литературоведения XX века. Историко-филологические беседы // Новое литературное обозрение. 2002. № 53. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2002/53/dmitust.html (дата обращения 15.03.2019).