

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
БУРЯТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ДОРЖИ БАНЗАРОВА

О. А. Колмакова

МИФОЛОГЕМЫ МАССОВОГО СОЗНАНИЯ
В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ

Монография

Улан-Удэ
Издательство Бурятского госуниверситета
2019

УДК 82-3
ББК 83.001
К 608

Утверждено к печати
редакционно-издательским советом
Бурятского государственного университета

Р е ц е н з е н т ы

А. Г. Игумнов, д-р филол. наук, ст. науч. сотр. ИМБТ СО РАН

С. С. Имхелова, д-р филол. наук, проф. БГУ

Т. В. Затева, д-р филол. наук, проф. БГУ

Колмакова О. А.

К 608 **Мифологемы массового сознания в современной русской прозе:** монография / О. А. Колмакова. — Улан-Удэ: Издательство Бурятского госуниверситета, 2019. — 164 с.
ISBN 978-5-9793-1414-3
DOI 10.18101/978-5-9793-1414-3-2019-1-164

Монография посвящена проблеме художественного осмысления мифологем массового сознания в русской прозе 1990–2010-х гг. В структуре современного мифа выделяются группы мифологем, объединенные общей семантикой. Автор монографии подробно рассматривает такие группы, как архаический миф, христианский миф и социокультурный миф. Особое внимание уделено сосуществованию двух стратегий поэтики — демифологизации и мифореставрации, которые применяются писателями в зависимости от решаемых ими художественных задач. Материал исследования составили произведения Л. С. Петрушевской, Т. Н. Толстой, А. В. Королева, И. Ю. Клеха, Ю. В. Буйды, П. В. Крусанова, М. Ю. Елизарова, А. В. Понизовского и др. современных русских авторов. Издание адресовано преподавателям и студентам филологических факультетов, учителям-словесникам.

Kolmakova O. A.

Mass Consciousness Mythologems in Modern Russian Prose: monograph / O. A. Kolmakova. — Ulan-Ude: Buryat State University Publishing Department, 2019. — 164 p.

The monograph addresses the issue of understanding mass consciousness mythologems in the Russian prose of 1990–2010. The structure of modern myth includes groups of mythologems united by the same semantics. The author analyze in detail the archaic myth, the Christian myth and the sociocultural myth. A special emphasis is given to the coexistence of two strategies in poetics — demythologization and myth restoration, which are used by the writers according to the type of literary aims they are going to achieve. The research is based on the works of L. S. Petrushevskaya, T. N. Tolstaya, A. V. Korolyov, I. Yu. Klekh, Yu. V. Buida, P. V. Krusanov, M. Yu. Elizarov, A. V. Ponzovsky and other contemporary Russian writers. The monograph is intended for university teachers and students of philology faculties, as well as for school teachers of Russian literature.

УДК 82-3
ББК 83.001

© Бурятский госуниверситет
им. Д. Банзарова, 2019

ISBN 978-5-9793-1414-3

ВВЕДЕНИЕ

Процессы глобализации и культурной унификации, с одной стороны, и предельной атомизации — с другой подвергают современное общество качественным изменениям. Девальвация традиционных ценностей и создающих их институтов, утрата жизненных ориентиров приводят к доминированию массового сознания в современном обществе. Многие сферы общественной жизни — социальная, политическая, культурная, научная — характеризуются этикой и практикой поведения человека массы. Как никогда актуально звучат слова Х. Ортеги-и-Гассета о том, что «плебейство и гнет массы даже в кругах традиционно элитарных — характерное свойство нашего времени»¹.

Массовый человек ощущает себя не самостоятельным субъектом, а объектом, участником действия, события которого изначально предопределены. Не обладая собственным мировоззрением, человек массы опирается на готовые представления, доминирующие в обществе. Будучи коллективным и деперсонализированным², массовое сознание ориентировано на бессознательное — архетипы, стереотипы, инстинкты, эмоции — все то, что находится вне рационально-рассудочной сферы. Поэтому ведущим конструктом массовой идентичности является миф.

Традиционно под «мифом» понимается повествование о явлениях природы или культуры, возникшее на ранних этапах развития человечества. Зародившись как форма древнейших пред-

¹ Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры: пер. с исп. М.: Искусство, 1991. С. 310.

² С лат. *massa* означает 'ком'.

ставлений о мире, став основой религии и искусства, миф в настоящее время является синонимом таких понятий, как «стереотип сознания», «идеологическое клише», «преддрассудок» и т. п. Данная монография рассматривает проблему художественного воплощения мифов массового сознания.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью анализа мифологических представлений современного массового сознания, получивших отражение в современной русской литературе. Изучение мифологием массового сознания как компонентов художественного дискурса становится задачей достаточно востребованной не только в филологическом, но и в культурологическом аспекте. Данная монография вносит вклад в осмысление таких категорий современной гуманитарной науки, как «массовое сознание», «миф», «мифология», «мифологизация», содержание которых остается дискуссионным.

Изучению мифологизации массового сознания и отражения этого процесса в художественном дискурсе посвящены работы ряда современных отечественных и зарубежных философов, социологов и филологов. Проблема массового мифосознания находится в центре исследований В. Шнирельмана «Постмодернизм и исторические мифы в современной России» (1998), С. Карамурзы «Манипуляция сознанием» (2004), Л. Васильева «Мифологизация массового сознания к вопросу о философии и методологии исследования проблемы» (2009), А. Топоркова «Мифологическое в жизни современной севернорусской деревни» (2009), И. Еременко «Значение архаических структур мифов и архетипов для создания рекламного сообщения» (2010), И. Кроливецкой «Процессы ремифологизации массового сознания в совре-

менном российском обществе» (2010). Тенденциям неомифологизма в современной литературе и искусстве посвящены монографии Э. Шафранской «Современная русская проза: мифопоэтический ракурс» (2015), Т. Климовой «Архетип в рефлексии современной литературы» (2016) и др. Помимо указанных изданий, методологическую базу исследования составили труды отечественных и зарубежных философов, культурологов, социологов, литературоведов XX–XXI вв.: Н. А. Бердяева, Ж. Бодрийяра, А. Ф. Лосева, К. Леви-Строса, М. Мак-Люэна, Е. М. Мелетинского, С. Московичи, Х. Ортеги-и-Гасета, М. Элиаде и др.

Автор исходит из концепции современного культурного пространства как прежде всего пространства постмодернистского. Интертекстуально-игровая стратегия постмодернизма направлена на перестройку осколков традиционных мифологий в некую новую неиерархическую модель, поскольку даже в принципиально децентрированном постмодернистском пространстве миф остается устойчивым кодом культурного сознания. Художники-постмодернисты подвергают традиционный миф деконструкции, то есть перестраиванию по иным, возможно, антимифологическим в своей основе принципам, выявить которые и призвано настоящее исследование. Его объектом, таким образом, является художественное осмысление мифологизма массового сознания; предметом — конкретные художественные образы-мифологемы, аккумулирующие психическую энергию массового сознания.

Об определяющей роли «мифологической ментальности» в массовом сознании писал еще Е. М. Мелетинский. По мнению ученого, «...мифологический способ концепирования связан с определенным типом мышления, которое специфично для пер-

вобытного мышления в целом и для некоторых уровней сознания, в особенности массового, во все времена»¹. Стихийность и хаотичность массового сознания, низкий уровень культуры масс способствуют возникновению мифосознания в обществе. Можно сказать, что миф и массовое сознание взаимообуславливают друг друга. Кроме того, развитие СМИ, превратившее современный мир в «глобальную деревню», еще более актуализировало миф как «форму одновременного восприятия множества причин и следствий»².

Мифы массового сознания представляют собой средство социально-психологической компенсации. Она проявляет себя в сфере коллективного бессознательного, сглаживая изломы существования человека в эпоху кризиса. В этот период происходит деструкция религиозных, социальных и идеологических установок, на основе которых строилось существовавшее прежде общество. Мифологизм сознания становится «ответом» современного человека на «вызов» новой — постиндустриальной, информационной культуры. Миф противопоставлен рациональности и является собой, по мнению А. Бергсона, «защитную реакцию человеческого организма против разрушительной силы интеллекта»³. Мифы массового сознания, таким образом — это своеобразные компенсаторные механизмы, которые «корректируют» несовершенную реальность.

¹ Мелетинский Е. М. От мифа к литературе: курс лекций «История мифа и историческая поэтика». М.: Изд-во РГГУ, 2000. С. 5–6.

² Мак-Люэн М. Галактика Гутенберга: сотворение человека печатной культуры. Киев: Ника-Центр, 2003. С. 386.

³ Бергсон А. Два источника морали религии / пер. с фр., послесл. и примеч. А. Б. Гофмана. М.: Канон, 1994. С. 384.

В структуре массового сознания исследователи выделяют несколько уровней: 1) коллективное бессознательное, 2) эмоционально-чувственную сферу, 3) смыслообразующую сферу. Сознание массового человека характеризуется эмоциональностью и упрощенным восприятием реальности, что и ведет к мифотворчеству. Массовая мифология представляет собой совокупность ложных, искаженно понятых массами фактов реальной действительности.

В целом можно говорить о современном мифе как об эклектичной, лишенной единого центра конструкции, объективированной набором стереотипов/мифологем. О мифологемах писал К. Г. Юнг: «Искусство мифологии определяется своеобразием своего материала. Основная масса этого материала, сохранявшаяся традицией с незапамятной древности, содержалась в повествованиях о богах и богоподобных существах, героических битвах и путешествиях в подземный мир — повествованиях (“мифологема” — вот лучшее древнегреческое слово для их обозначения), которые всем хорошо известны, но которые далеки от окончательного оформления и продолжают служить материалом для нового творчества. Мифология есть движение этого материала: это нечто застывшее и мобильное, субстанциональное и все же не статичное, способное к трансформации»¹. Поскольку миф для массового сознания есть «наивысшая по своей конкретности, максимально интенсивная и в величайшей мере напряженная реальность»², составляющие его мифологемы могут быть опреде-

¹ Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов: пер. с англ. Киев: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. С. 13.

² Лосев А. Ф. Диалектика мифа. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. С. 37.

лены как устойчивые синкретичные сенсорно-рациональные конструкты сознания. Их художественное осмысление формирует специфическую поэтику, изучению которой посвящено настоящее исследование.

При возникновении мифов современности активизируются механизмы, благодаря которым создавались архаические мифы. Основным в мифотворчестве является принцип «экономии сознания». Поэтому мифологемы массового сознания представляют собой редуцированные шаблоны и схемы, предлагаемые обывателю для восприятия фактов действительности. Т. е., формируя мифы, массовое сознание включает механизмы упрощения (избираются лишь некоторые свойства объекта) и присвоения (отражаемому объекту приписываются качества, не присущие ему в реальности).

Эпоха конца XX — начала XXI века породила целую систему мифологий в форме сложно организованных образно-понятийных структур, гарантирующих устойчивость миропорядка и вписывающих в него современного человека как отдельно взятого индивида. В данной монографии рассматриваются три ключевых для российского массового сознания мифа — это модифицированные архаический и христианский мифы, а также социокультурный неомиф.

Миф как продукт массового сознания становится для элитарного художественного сознания объектом полемики. Современные писатели зачастую демифологизируют миф как симулякр, «эрзац-продукт» культуры, развенчивая упрощенное и поверхностное восприятие лежащих в его основе фактов, сведенных массовым сознанием до уровня обыденного знания.

Однако современные русские писатели не всегда лишь полемизируют с массовым сознанием, но часто вступают с ним в диалог, осуществляющийся посредством культивирования мифа. О стратегии мифореставрации, получившей распространение среди современных русских авторов, пишет О. Лебедушкина: «...сегодня что-то мешает увидеть в последних экспериментах отечественной словесности знакомое миролюбиво-циничное подмигивание: массовому читателю — одним глазом, “элитарному” — другим. При всем наличии внешних признаков исчезла главная примета постмодернистского “двойного кодирования” — внутренняя обусловленность неизбежной в таком случае иронии <...> когда обнаруживаешь, что Илья Кормильцев — “поэт постчеловечества”, а ответы Павла Крусанова “Литературной России” — почти буквальные цитаты из его последнего романа, то окончательно приходится признать: “двойной агент” перестал быть двойным»¹.

Следуя стратегии мифореставрации, писатели вскрывают архетипическое содержание мифологем массового сознания, коррелирующее с заложенными в них обывательскими смыслами. Используя массовый миф как средство самоопределения в сфере духовного, писатели как минимум допускают, что духовность актуальна для массового сознания не менее, чем для сознания элитарного. Д. В. Ольшанский отмечал: «Массе свойственно разрушение, но ею может двигать и одухотворенность высокими идеалами»². Поэтому подход к осмыслению сущности мифа в современной литературе предполагает его понимание как явле-

¹ Лебедушкина О. Про людей и нелюдей // Дружба народов. 2006. № 1. С. 191.

² Ольшанский Д. В. Политическая психология. СПб.: Питер, 2002. С. 390.

ния духовной жизни общества, как способа постижения им реальности и как «необходимой категории сознания и бытия вообще»¹.

Изучение художественного осмысления мифологем массового сознания является одним из направлений анализа современных мифологий как особых логико-символических конструктов, описывающих реальность. В художественном дискурсе мифологемы находят свое воплощение в мотивно-образной структуре текста.

¹ Лосев А. Ф. Диалектика мифа ... С. 113.

Глава 1

АРХЕТИПЫ МАССОВОГО СОЗНАНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ

1.1 Мать

Мифологема «Мать» — одна из базовых в современном массовом сознании. Она детерминирована статусом одноименного архетипа и прочно связана с его символикой. К. Г. Юнг раскрыл «проявления» архетипа матери следующим образом: «Первыми по важности являются мать, бабушка, мачеха, свекровь (теща); далее идет любая женщина, с которой человек состоит в каких-то отношениях, например, няня, гувернантка или отдаленная прародительница»¹. Эти и другие женские образы получили в массовом сознании специфическое наполнение, связанное с их архетипическим прототипом.

Как и всякий архетип, «Мать» характеризуется амбивалентностью, которую современное массовое сознание реализует в двух мифологемах-вариантах: это собственно «Мать» (в идеале — нескольких детей) и «Женщина-вамп». Позитивный вариант архетипа-инварианта «Мать» воплощается в одноименной мифологеме, в основе которой — архаические представления о матери как об источнике и субъекте первотворения. Смысловое напол-

¹ Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов ... С. 217.

нение мифологемы «Мать» — «материнская забота и сочувствие»¹.

Негативное значение матери как «Женщины-вамп» также имеет свои архетипические корни. «В негативном плане, — писал К. Г. Юнг, — архетип матери может означать нечто тайное, загадочное, темное: бездну, мир мертвых, все поглощающее, искушающее и отравляющее, т. е. то, что вселяет ужас и что неизбежно, как судьба»². Семантика мифологемы «Женщина-вамп» — «магическая власть женщины»³.

В русской культурной традиции архетип матери имеет свою специфику. Как отмечал Х. Гюнтер: «Не пускаясь в детали “двоеверия”, можно, кажется, исходить из сосуществования двух линий в русской традиции материнского архетипа — языческой и христианской. Первый полюс включает в себя стихийные, вещественные аспекты (мать сыра земля, природа, плодородие), другой — собственно христианские духовные ценности (любовь, милосердие, страдание)»⁴. Архетип «Матери» воплощают такие русские персонажи, как мифо-фольклорные Баба Яга и «мать-земля», христианские София (Премудрость Божья) и Мария Богоматерь (Богородица), а также образ России/Руси. «Богородица» и «Россия/Русь» — мифологемы, наиболее активно культивируемые массовым сознанием в современной России, станут

¹ Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов ... С. 218.

² Там же. С. 218–219.

³ Там же. С. 218.

⁴ Гюнтер Х. Поющая родина (Советская массовая песня как выражение архетипа матери) // Вопр. лит. 1997. № 4. С. 49.

предметом рассмотрения в соответствующих разделах данной монографии.

Материнский архетип лежит в основе образа главной героини романа Ю. В. Буйды «Синяя кровь» (2011). Роман рассказывает о трагической судьбе советской актрисы Иды Змойро, чьим прототипом является Валентина Караваева — исполнительница роли Машеньки в одноименном фильме (1942, реж. Ю. Я. Райзман).

Романное повествование, насыщенное мифо-фольклорными элементами, отсылает к жанру народной легенды, хотя формально в романе действует рассказчик — племянник главной героини Алексей Пятницкий. Каждый образ романа-легенды архетипичен, вследствие чего наделен особой символикой (не является исключением и место действия — город со специфическим названием Чудов). Подобная стилистика характерна для прозы Ю. Буйды в целом, но в данном его романе работает на создание образа главной героини — Иды Змойро.

Родители Иды необычны, даже чудесны. Отец, Александр Змойро — легендарный красный командир особого подразделения *пащих* ('падших') — Первого красногвардейского батальона имени Иисуса Христа Назаретянина, который сражался «не за коммунизм, не за свободу, а за Царствие Божие»¹. Внешность отца состоит из деталей, приписываемых народным сознанием эпическому Герою: «В бой он шел верхом на коне, с леопардовой шкурой на плечах и в двурогом шлеме, который когда-то принадлежал Александру Македонскому» (с. 81). Мать Иды — классическая «Блудница», «самая красивая девушка из публич-

¹ Буйда Ю. Синяя кровь. М.: Эксмо, 2014. С. 82. Далее произведение цитируется по данному изданию; ссылки оформляются внутри текста.

ного дома “Тело и дело”». Она носит кличку «Лошадка». Ю. Буйда обыгрывает мифо-фольклорный сюжет брака зоантропоморфного существа с человеком, в результате которого рождается чудесный ребенок, сочетающий в себе человеческую и нечеловеческую природу¹.

«Нечеловеческая природа» Иды проявляется в ее необычной внешности, в коей проглядывает почти хтоническая сущность героини. Такие детали портрета Иды, как обезображивающее родимое пятно, «которое заливало грудь и живот Иды и превращало ее детскую жизнь в ад, ночь, смолу, грязь, беду, горе, позор, стыд и в само зло» (с. 49), и уродовавший верхнюю губу шрам, полученный в результате автокатастрофы, являются для массового сознания «метками сатаны», маркерами принадлежности иному миру. «Иностранка, а не женщина», — таковым было общее мнение чудовцев об Иде, существе с «ледяной синей кровью».

Фамилия Иды — Змойро — содержит прозрачные ассоциации с греческими мойрами, по мнению К. Г. Юнга, наиболее ярко воплощающими саму амбивалентность материнского архетипа². Мойра, богиня судьбы, становится антикодом образа Иды, которая не в состоянии управлять не только чужими судьбами, но и собственной. Ее несвобода обусловлена прежде всего социально: Ида живет в тоталитарном советском государстве, и система одного за другим отбирает у нее близких людей.

¹ *Криничная Н. А.* Крестьянин и природная среда в свете мифологии. Былинки, бывальщины, поверья Карелии и сопредельных областей: Исследования. Тексты. Комментарии. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2011. С. 515.

² *Юнг К. Г.* Душа и миф: шесть архетипов ... С. 218.

Духовная несвобода Иды связана с невозможностью быть актрисой из-за уродливого шрама. Героиня проживает чужие судьбы не на сцене, а в жизни. Когда Ида спешит в отделение милиции и теряет по дороге туфлю, она играет Золушку. В финале, имитируя кому, Ида исполняет роль Спящей красавицы. Ида примеряет на себя судьбы и местных, чудовских, героинь, например, легендарной Ханны Холупьевой, когда становится женой генерала Холупьева, сына Ханны.

«Человеческое» в Иде воплощено как «женское» и связано с мифологемами «Женщина-вамп» и «Мать». На первый взгляд, в образе Иды автор последовательно культивирует мифологему «Женщина-вамп». Если обратиться к Интернету — квинтэссенции современного массового сознания, можно обнаружить прямую корреляцию мифологемы «Женщина-вамп» с образом Иды.

Одной из дефиниций означенной мифологемы является «острый ум». Как утверждают редакторы популярного женского журнала «Cosmopolitan» — «тебе не удастся стать женщиной-вамп, если ты не займешься прокачкой собственного интеллекта до уровня “Богиня”»¹. О высоком интеллекте Иды свидетельствуют изрекаемые ею максимы: «Искусство — это когда все правильно», «Чем хуже человеку, тем он свободнее»; «Актер обманывает зрителей, но не имеет права обманывать себя» и т. д.

Внешность Иды также отвечает «растиражированному образу женщины-вамп — фигуристой яркой брюнетки в откровенном

¹ 10 секретов женщины-вамп // Cosmopolitan: Cosmo Online / Редакция Cosmo.ru. 23.06.2018 [Электронный ресурс]. URL: //https://www.cosmo.ru/psychology/psychology/10-sekretov-zhenshchiny-vamp (дата обращения: 05.05.2019).

платье и на высоких каблуках»¹. Приведем одно из типичных портретных описаний Иды: «...зачесала волосы назад, облачилась в яркое шафрановое платье с декольте, лимонно-желтые шелковые чулки с инкрустацией “шантильи” и туфли на высоких каблуках, надела колье де Клеров, накрасила губы вопиюще-красной помадой» (с. 182).

«Роковая женщина — это вовсе не та дева, которая всегда добивается желаемого. Это женщина, которая умеет уступать»². Таковой Ида проявила себя в отношениях с Арно Эркелем, «уступив» его другой женщине.

Сентенция о том, что «женщина-вамп умеет быть собой. Всегда. В любой ситуации. В любом окружении и наедине с собой тоже»³, также характеризует героиню Ю. Буйды. «Даже дома она всегда носила туфли на высоких каблуках. Это в восемьдесят-то с лишним лет!» — восклицает рассказчик. Ида проявляла не только внешнее, но и внутренне постоянство: рожденная быть актрисой, она не изменила себе после аварии, поставившей крест на ее карьере, Ида устроила в своем доме студию: репетировала роли, гримировалась и записывала монологи героинь на любительскую кинокамеру.

Однако в финале романа образ Иды как «Женщины-вамп» тотально преобразуется. Происходит это вследствие появления в сюжете героини мотива добровольной жертвы во имя других. В

¹ 10 секретов женщины-вамп // Cosmopolitan: Cosmo Online / Редакция Cosmo.ru. 23.06.2018 [Электронный ресурс]. URL: //https://www.cosmo.ru/psychology/psychology/10-sekretov-zhenshchiny-vamp (дата обращения: 05.05.2019).

² Там же.

³ Там же.

Чудове орудует маньяк, убивающий девочек-подростков. Убедив общественность в том, что знает убийцу, Ида разыгрывает собственную кому, чтобы спровоцировать маньяка на расправу с ней как со свидетельницей. Ценой своей жизни Ида раскрывает убийцу. Христианская жертвенность героини разрушает стереотип эгоистки, стержневой в мифологеме «Женщина-вамп».

Несовпадение Иды со стереотипом «Женщина-вамп» происходит также благодаря присутствию в ее образе материнского начала.

На первый взгляд, Ю. Буйда всем своим произведением всесторонне опровергает мифологему «Мать». Об этом свидетельствует одно лишь перечисление образов матерей, изображенных в романе: «пьяница Чича», «проститутка Лошадка», «идиотка Алла Холупьева» и др.

Демифологизация «Матери» осуществляется в изданном Александром Змойро «Декрете о переходе женщин в общественную собственность», пародирующем установки коммунистической идеологии. «Граждане мужчины имеют право пользоваться женщиной не чаще четырех раз в неделю и не более трех часов за раз» (с. 85), — говорилось в декрете. Декларируя обязательное отчуждение детей от их матерей в «Народные Ясли», декрет разрушает саму идею материнства.

Гротескным воплощением и, соответственно, опровержением мифологемы «Мать» в романе является «Баба Шуба» — глава самой большой в Чудове семье Однобрюховых. Фамилия семьи обыгрывает понятие «одной большой утробы», которая произвела на свет многочисленных Однобрюховых. Буйда изображает коллективный портрет семьи в снижающей стилистике гоголев-

ской ономастической игры. «У дома Бабы Шубы с утра до вечера толпились Однобрюховы, стекавшиеся отовсюду: из Москвы, Ташкента, Челябинска, Пскова, Тбилиси, Омска и черт знает откуда еще понаехали эти маленькие задиристые люди — все эти бесчисленные Николаи, Михаилы, Петры, Иваны, Сергеи, Елены, Ксении, Галины, и даже одна Констанция, черт бы ее подрал, Феофилактовна Однобрюхова-Мирвальд-оглы приехала с мужем-цыганом...» (с. 231–232).

Образ самой Бабы Шубы также гротескно снижен: «Это была рослая толстая старуха с жестким мужским лицом, в просторном темном платье с крупной брошью, передвигавшаяся на костылях и пользовавшаяся непререкаемым авторитетом в своем крикливом и задиристом семействе» (с. 178). В обращенном к бабе Шубе перифразе «царица однобрюховского клана» проглядывает не образ царственной особы, а насекомое — муравьиная (или пчелиная) матка.

Реализация мифологемы «Мать» в образе Иды заслуживает пристального внимания. Ида демонстрирует, на первый взгляд, парадоксальный симбиоз «Женщины-вампа» и «Матери». Само имя Иды, переводимое с греческого как «плодородная», становится «насмешкой судьбы», потому что героиня не может иметь детей. Несмотря на свое бесплодие, Ида пытается освоить роль матери: она усыновляет ребенка из детского дома — мальчика с трагической судьбой по кличке «Жгут». Жгут — один из примечательных образов романа: «У него были синие глаза, пылавшие лютой злобой, и узкая голова, а рот полон острых зубов. <Родная мать> бросила его во дворе, сомлевшего от голода, и свиньи объели у него уши» (с. 131–132). Сущность Жгута воплощают

два архетипа — «Дитя» и «Герой». «Он же не драчун — он воин», — отозвалась о нем начальница детдома.

Автор словно провоцирует читателя на негативное отношение к мальчику, начиная с его портрета и заканчивая поступками — убийством двух любящих его людей. Суицид Жгута кажется справедливой карой мучителю и убийце. Однако это событие особым образом раскрывает Иду: в женщине с синей кровью просыпается мать, сердце которой разрывается при виде «скрыченного тельца с горошинками позвоночника» в морге. Неслучайно повествование в этом эпизоде меняется на несобственно авторское — реплика «Мальчик бедный...», несомненно, принадлежит Иде.

Все же Иде удалось почувствовать счастье материнства, когда на склоне лет она организовала что-то вроде драмкружка для девочек, с которыми репетировала роль «голубки» — обязательной участницы похоронных процессий в Чудове. Девочка-голубка должна была отпустить в небо птицу, символизовавшую душу умершего.

Когда в местном кафе юные воспитанницы Иды впервые выступили с танцем маленьких лебедей, она «вдруг поняла, что по ее щекам текут слезы, и бросилась к девочкам, сбившимся в кучку, раскрасневшимся, запыхавшимся и наконец-то улыбающимся, и схватила в охапку первую подвернувшуюся, прижала к груди, поцеловала в потный висок, всхлипнула, и Боже, какое это было счастье, какое счастье...» (с. 178). В финале пассажа вновь возникает «голос» самой Иды, свидетельствующий о подлинности пережитых эмоций.

Существенную роль в понимании образа Иды играет ее самоидентификация с античной Гекубой, которая осуществляется в романе опосредованно, через звучащие рефреном строки шекспировского «Гамлета»: *«Но кто бы видел жалкую царицу, Бегущую босой в слепых слезах, Грозящих пламени; лоскут накинута На венценосное чело...»* (пер. М. Лозинского). Гекуба, известная своим многочисленным потомством — прямое воплощение материнского архетипа и одновременно один из самых трагических образов античной мифологии: ей пришлось пережить потерю своих детей. Трагическая цепь утрат сопровождает Иду всю ее жизнь, поэтому она воспринимает троянскую царицу как своего «двойника».

Культивируя в образе Иды мифологему «Мать», Ю. Буйда обращается к христианскому мифу о «Богородице-заступнице». Ида потрясена, что непутевый и озлобленный Забей Иваныч Однобрюхов, ее «главный враг» в Чудове, оказывается, четверть века хранил ее фотографию в роли Машеньки — «как святыню», как нательную иконку, с которой воевал, лежал в госпитале, потом просто жил. Так роль *Машеньки* становится воплощением *Марии-Богородицы*, наделяющей образ героини высшим материнским началом.

Итак, в романе «Синяя кровь» Ю. Буйда обращается к женскому архетипу, разоблачая несостоятельность его понимания массовым сознанием, как только лишь конкуренции «Женщины-вамп» и «Матери». Создавая собственную, авторскую, мифологию, писатель апеллирует к глубинным структурам материнского архетипа, символически изображая его сложность через систему культурных кодов: архаического, античного и христианского.

1.2 Дитя

Мифологема «Дитя» обладает в массовом сознании универсальным смыслом, связанным с самым широким спектром символики: от социально-психологической до философской. На наш взгляд, мифологема «Дитя» может выразить сущность современного массового человека как субъекта переходной эпохи в силу специфичности образа ребенка, с которым связаны не только идеи естественности и творческой фантазии, но и инфантилизма и примитивизма. Задачей данного раздела является раскрытие символического содержания мифологемы «Дитя» в романе П. В. Крусанова «Американская дырка» (2005).

П. В. Крусанов — современный русский прозаик, изучение творчества которого позволяет выявить многие аспекты, важные для развития отечественной литературы XXI столетия. В романах «Укус ангела» (2000), «Бом-бом» (2002), «Американская дырка» писатель реализует не только собственную, индивидуально-авторскую стратегию метафорического осмысления реальности. Являясь участником эстетико-философской группы петербургских фундаменталистов (представители: А. Секацкий, С. Носов, Н. Подольский, С. Коровин), П. Крусанов художественно воплощает идеологему «небесной России», которая станет опорой современной цивилизации в масштабах всего мира. И в то же время произведения Крусанова могут быть рассмотрены как проявление некоторых общих для русской литературе конца XX — начала XXI века тенденций. В частности, анализ романа «Американская дырка» позволяет точнее охарактеризовать такой «тренд» современной литературы, как неомифологизм.

Роман-утопия «Американская дырка» входит в трилогию «Триада», которую также составляют романы «Укус ангела» и «Бом-бом». Если в «Укусе ангела» обыгрывается ряд известных мифологических сюжетов, а в романе «Бом-бом» создается образ мифологического «Героя» Андрея Норушкина, вступившего в борьбу с «Мировым злом», то в «Американской дырке» автор изображает идеальный, гармоничный мир — фактически осуществленный на Земле «Рай».

Роман «Американская дырка» повествует о ближайшем относительно времени его создания будущем. По замыслу автора, известный российский авангардный музыкант и шоумен Сергей Курёхин в 1996 году мистифицировал свою смерть, чтобы в 2010 «воскреснуть» в совершенно новой ипостаси как Сергей Абарбарчук или «Капитан». Создав команду, в которой главные роли принадлежат романному рассказчику Евграфу Мальчику и его девушке Ольге, Капитан осуществляет небывалую авантюру, в результате чего с политической карты мира исчезает США — «самый меркантильный человечник». При этом «Америка» символизирует, безусловно, западную цивилизацию в целом, о враждебности которой к России писал еще О. Шпенглер, говоря о различии «не двух народов, но двух миров»: «Как бы глубоко ни было <...> противоречие между англичанами, немцами, американцами и французами, но перед русским началом они немедленно смыкаются в один замкнутый круг <...> Настоящий русский нам внутренне <...> чужд»¹.

Даже пунктирное изложение сюжета говорит о провокативно-игровом характере романа, позволившем некоторым крити-

¹ Шпенглер О. Пессимизм? М.: Крафт+, 2003. С. 247–248.

кам считать его «забавно-эпатажной фантазией, зазеркальным миром, где любые суждения и утверждения предполагают собственную относительность и обратимость»¹. Немаловажную роль в создании карнавальной реальности играет обширный интертекстуальный пласт романа. Осколки мировой культуры собираются в яркое мозаичное полотно, на котором есть место и А. С. Пушкину, и С. Дали, и выдающемуся русскому филологу А. Н. Афанасьеву, и Нострадамусу. Красноречивые с точки зрения интертекстуальной поэтики названия имеют холсты художника-авангардиста Вовы Белобокина, общего знакомого Евграфа и Курёхина: «Усама во чреве» и триптих «Запорожские казаки подкладывают свинью Гирею».

Интертекстуально-игровое начало маркирует названия отдельных глав в романе: «Перекуем орала на свистела», «ООО “Танатос”», «Вольные камни», «Письма русского путешественника». По наблюдению Ю. М. Лотмана, «любое заглавие художественного произведения функционирует в нашем сознании как троп или минус-троп, т. е. как риторически отмеченное»². У Крусанова заглавия выступают в качестве «катализатора» развития мотива игры.

Игра — один из ключевых мотивов в эстетике детского. Автор «играет» с читателем не только создавая интертекст, но и акцентируя внимание на сфере детского. Так, фамилия главного героя — Мальчик (при этом его имя — Евграф — с греческого означает «хорошо пишущий»), что обыгрывает статус героя-

¹ Амусин М. Новая российская футурология // Звезда. 2007. № 12. С. 198.

² Лотман Ю. М. Семиосфера. Статьи. Исследования. Заметки. СПб.: Искусство-СПб, 2001. С. 188.

рассказчика как «заместителя» писателя); Евграф и Ольга слушают реально существующий «Детский альбом» С. Курёхина; Ольга называет Евграфа «маленьким», когда «испытывает сильные положительные чувства»¹; в прихожей офиса фирмы Абарбарчука «Лемминкяйнен» Евграф замечает «дверь с архаичным писающим мальчиком» (с. 37) и т. д.

Игровая активность автора проявляется в пародийном соединении карнавальности и империализма. Для героев романа «борьба с Америкой» является своего рода спортивной игрой, состязанием, цель которого — разоблачение тотальной порочности и абсурда американского мира. «Это будет похоже на игру. На азартную и очень серьезную игру», — говорит Капитан (с. 68). С помощью профессиональных знаний Ольги в области геологии, публицистического таланта Евграфа и деятельности нескольких хакеров Капитан убеждает американские власти начать бурение сверхглубокой скважины. Успех предприятия для всех его участников воплощает спортивную удачу, фортуна. Поистине проигравшей оказывается Америка: открывшаяся «дыра» в преисподнюю провоцирует крах США, главного врага рода человеческого, и процветание России, последнего оплота современной цивилизации.

Апогей мотива игры в романе связан с образом Курёхина. Для него игра является естественной формой существования. Жизнь Курёхина — это целая игровая вселенная, которой оказалось тесно даже в рамках авангардного искусства. В новой жиз-

¹ Крусанов П. Американская дырка: роман. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. С. 112. Далее произведение цитируется по данному изданию; ссылки оформляются внутри текста.

ни Курёхин-Абарбарчук не только побеждает Америку, но бросает вызов самой природе: выводит особую породу певчих аквариумных рыбок.

В мотиве поглощения игрой П. Крусанов поднимает и проблему инфантильности современного человека, т. е. пуэрилизации. Выбор этого не слишком расхожего термина показался нам удачным, поскольку его этимология связана с фамилией героя-рассказчика: *puer* по-латыни означает ‘мальчик’. О пуэрилизации пишет С. Яржембовский: «Психология детского и юношеского возраста растягивается теперь на многие годы жизни человека. Если бы дело ограничивалось только молодежкой внешностью, лихим молодежным жаргоном и непринужденной манерой поведения, в этом еще не было бы беды. Увы, пуэрилизация — процесс более глубокий, процесс духовный: похоже, что человечество как некая целостность уже состарилось и впадает в детство»¹. На наш взгляд, пуэрилизация все же является не показателем впадения современного человечества в детство, а знаком рождения новой культуры — информационной, отсюда и господство игрового дискурса в современном мире.

Инфантильность персонажей оценивается в романе Крусанова по-разному. Например, ребячество Вовы Белобокина Евграф изображает с явной иронией: «А Белобокин — он как птичка небесная, он подлинный. Он как бы неадекватный, но аутентичный» (с. 143). К инфантильности Капы, секретарши «Лемминкяйнена», рассказчик относится более снисходительно: «Капа <...> — тридцатилетняя девица, падкая до кошек и прочих мягких игрушек» (с. 61), «обрадовалась черешне, точно дитя, и

¹ Яржембовский С. Интересный век // Звезда. 2004. № 6. С. 228.

тут же перемазалась» (с. 243). Сходные чувства вызывает у Еврафа хакер Василий, который «имел настолько детские, мягкие черты, что его то и дело хотелось угостить мороженым» (с. 61). Отчасти инфантильны энтомологические пристрастия самого героя-рассказчика. Однако в них сквозит серьезная философская идея о глубинной связи человека с природным миром. «Что-то виделось сейчас мне в этих малышах родственное, близкое — в конце концов, они без двоедушия» (с. 168), — размышляет Евраф, разглядывая коллекцию насекомых.

На наш взгляд, не менее значимые смыслы воплощаются в романе посредством обращения автора к мифологическому сознанию. «Миф, — как писал Е. М. Мелетинский, — является средством концептуализации того, что находится вокруг человека и в нем самом. В известной степени миф — продукт первобытного мышления. Его ментальность связана с коллективными представлениями (термин Дюркгейма), бессознательным и сознательным скорее, чем с личным опытом. Первобытная мысль диффузна, синкретична, неотделима от сферы эмоций»¹.

Обозначенные Е. М. Мелетинским черты мифосознания характеризуют образ мышления персонажей Крусанова. Условность жанровой формы утопии придает им мифопоэтическую обобщенность. Мифологический масштаб восприятия событий задает рассказчик в отдельных фразах. Ср.: «Так я впервые увидел Курёхина. Это было... в общем, в прошлом тысячелетии» (с. 11); «Вокруг, под голубым с поволокой небом, всё в зелёно-жёлтых завитках и выкрутасах, словно овечья кошма, развёрты-

¹ Мелетинский Е. М. От мифа к литературе ... С. 24.

валось пространство. Как будто вечное. Как будто то же. И уже не то. Что-то менялось в самой земле» (с. 35) и др.

Ориентация на неомифологизм у Крусанова связана с идеей компенсаторной функции архаизации, которая в эпоху технического прогресса становится для современной цивилизации «противоядием от ее маниакальной одержимости будущим»¹. В сюжете «Американской дырки» автор реставрирует миф о «Золотом веке». В романе последовательно проводится мысль о нравственной деградации современного общества и самого человека и квинтэссенцией этой деградации является американский мир. Идея Капитана проста: эсхатологические события в Америке вызовут в России обратный переход от хаоса, порожденного событиями 1990-х годов, — к новому космосу. В новой России будет окончательно уничтожен советский «люмпенский миф о власти» — «миф об отчужденных ценностях», согласно которому «злые похитители» в образе «бюрократического класса» присваивают себе все предназначающиеся народу блага². Моделью грядущего царства справедливости, формой «правильного» мироустройства, соотносимый с гармонией первотворения, станет православная концепция человека и мира.

Мифопоэтика в романе реализуется посредством архетипической образности, в которой центральным является архетип «Дитя». Архетип Дитя, как и всякий другой, обладает трансперсональным содержанием и опирается на глубинные ассоциативные

¹ Энценбергер Х. М. Долой Гете! Объяснение в любви / пер. с нем. Н. Г. Васильевой // Иностранная литература. 2009. № 8. С. 27.

² Чернышов А. В. Современная советская мифология. Тверь: Изд-во ТвГУ, 1992. С. 20, 24.

связи в сфере подсознательного. Согласно К.-Г. Юнгу, архетип «Дитя» имеет две основные ипостаси: «младенец-сирота» и «бог-младенец». Черты «сиротливости» и «божественности» в той или иной степени проявляются в ряде персонажей романа, однако наиболее последовательно сущность «младенца-сироты» и «бога-младенца» раскрывается соответственно в образах Оли и Капитана.

Об Оле сказано, что, несмотря на то, что у нее были родители, «с детства Оля жила по разным людям» (с. 10). В детскости Оли Евграфу видится нечто возвышенное, то, что Ф. М. Достоевский назвал «ангельской доверчивостью дитяти»¹. Оля, бывало, «так посмотрит, что сердце замирает от нежности и умиления <...> хотелось тут же Олю погладить и прижать к груди, и вместе с тем сама мысль об этом выглядела святотатством» (с. 20). Оля воплощает архетипические представления о «вечном» ребенке в человеке, что составляет последнюю ценность и бесценность личности, заключающуюся в нравственной чистоте и памяти о бессознательном состоянии².

К ипостаси возвышенного младенца-бога тяготеет образ Курёхина-Капитана. Как отмечает К.-Г. Юнг, в центре мифов о ребенке-спасителе мира находится архетип божественного ребенка с присущими ему характерными чертами: «Его дела столь же чудесны и чудовищны, как его природа»³. Эту юнгианскую характеристику божественного ребенка обыгрывает Крусанов: «ему <Капитану> было точно известно, что в мире есть место чуду и

¹ Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. М.: Дрофа: Вече, 2002. С. 279.

² Юнг К. Божественный ребенок. М.: Олимп, АСТ-ЛТД, 1997. С. 380.

³ Там же. С. 358.

жить следует именно свидетельством и распознаением чудес <...> Он просто сочинял для мира — когда по мелочи, когда без удержу, по полной — его судьбу, его грядущую историю и поребячески, беспечно радовался как относительно невинному, так и чудовищному воплощению своих фантазий»¹. Капитан у Крусанова схож с образом бога-младенца с зеркальцем в руках, созданного А. Королевым в романе «Эрон»: «Творец умален в играющее дитя, чтобы мир был божественно ребячлив, уязвим и абсурден, только так он может оставаться живым»².

Своей «грандиозной, величественной судьбой, недостижимой для простых смертных» крусановский Капитан напоминает описанного М. Элиаде «”перворебенка” в его полном и неуязвимом вселенском одиночестве и абсолютной единственности. Появление подобного “дитяти” совпадает с неким изначальным моментом — творением Космоса, созданием нового мира, началом новой исторической эпохи (*Jam redit et virgo...*) или ”новой жизни” на каком-то уровне действительности (ср. *Eliade, Commentaires a la legende de Mditre Manole*, 54). Ребенок <...> уже не может разделить судьбу обычного человека, ибо собственной жизнью он воспроизводит космологический момент начала»³.

По Юнгу, архетип Божественного ребенка символизирует «самость» — освобождающееся от коллективного бессознательного индивидуальное сознание. В Курехине-Абарбарчуке сочтаются две стороны «самости»: позитивная, связанная с архети-

¹ Юнг К. Божественный ребенок ... С. 68-69.

² Королев А. Эрон: роман. Пермь: Издательский центр «Титул», 2014. С. 875.

³ Элиаде М. Трактат по истории религий / пер. с фр. А. А. Васильева. М.: Академический проект, 2015. С. 220.

пом ребенка, и негативная, определяемая сущностью трикстера (хотя и ребенок, и трикстер имеют схожие черты — к ним обоим могут быть применены эпитеты «веселый» и «смешной»). Тем не менее, ребенок воплощает положительное начало человеческой личности, а трикстер является носителем иррациональных характеристик, связанных с проявлением Зла. Поэтому образ Капитана одновременно и позитивен (веселое, беззаботное дитя), и негативен (хитрый, ловкий, даже подлый и лживый трикстер).

Оригинальность образа Капитана состоит в том, что П. Крусанов сумел воплотить в нем не только «божественное», но и «человеческое» — «постоянное стремление ввысь, неважно, будет ли эта высь земной славой и превосходством или победой над всем земным. Игра и есть та самая врожденная функция, благодаря которой человек осуществляет свое стремление»¹. Подлинным «заместителем» автора в романе является не рассказчик Евграф, а Капитан, который так же, как и автор, видит действительность сквозь призму игры. Так современный автор вновь апеллирует к шекспировскому афоризму о сущностной театральности мира — «Мир — театр, а люди в нем актеры».

Архетипическая матрица «Дитя» проявляется в романе не только на уровне субъекта, но и состояния — в комплексе мифо-фольклорных мотивов, связанных с образом ребенка. Так, путешествие Евграфа и Капы в «леса Псковской области» воспроизводит сказочный сюжет о детях, оказавшихся в лесу. Необходимым элементом этого сюжета является образ ведьмы. С ведьмой в романе соотносим эпизодический персонаж с характерным

¹ Хейзинга Й. Homo ludens; В тени завтрашнего дня. М.: Пресс-Академия, 1992. С. 92.

портретным описанием: «Тут же на солнышке в панаме и купальнике сидела дебелая матрона со складчатой структурой тела» (с. 239). Физическое безобразие «матроны» обыгрывает образительный для образа колдуна/ведьмы телесный изъян.

Сказочный сюжет «дети в лесу», по В. Я. Проппу, «сохранил не только следы представлений о смерти, но и следы некогда широко распространенного обряда, тесно связанного с этими представлениями, а именно обряда посвящения юношества при наступлении половой зрелости (initiation, rites de passage, Pubertatsweihe, Reifezeremonien)»¹. В романе понятие «инициации» первоначально подвергается пародийно-ироническому снижению, что следует из диалога Капитана и Евграфа:

«— Тогда вам следует пройти тестирование, а вслед за тем — инициацию.

– Инициацию?

– При поступлении на службу в «Лемминкяйнен» женщинам мы отсекаем фалангу мизинца, а мужчинам — ухо» (с. 28).

Подлинная инициация завершает «лесное путешествие» Евграфа, когда они с Капой попадают в автокатастрофу. Как известно, обряд инициации сопровождался испытаниями на выносливость, символизировавшими ритуальную смерть посвящаемого. Мотив соприкосновения героя со смертью представлен у Крусанова в двух аспектах: экзистенциальном, согласно которому смерть есть выражение незащищенности человека перед «высшими силами», и мифологическом, определяющим смерть как акт, необходимый для возникновения новой жизни: «умерщ-

¹ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт-К, 2007. С. 48.

вляют, чтобы родить сызнова лучше и больше»¹. Имеют значение ощущения Евграфа: «Тело было набито углями и сложено как-то не так — перекручено, что ли, как, отжимая, перекручивают полотенце, — где-то невыносимо жгло, где-то давило, где-то тянуло и кололо» (с. 254); «признаться, я чувствовал себя усталым — возвращение в реальный мир порядком меня измотало» (с. 264).

Заключительный этап обряда инициации — духовное пере рождение юноши и обретение им сакральных знаний — также изображен в романе. Вступление Евграфа Мальчика во взрослую жизнь связано с получением знания в форме откровения. Крусанов показывает, что и в современном мире посвящение приводит личность к духовному возрождению и обретению полноты бытия. Евграфа посещают пророческие видения, в которых возникает божественный свет: «Я не всё разобрал в этой вспышке, но она была прекрасна. Там был ребёнок, мальчик, сын, которого Оля красила зелёнкой и учила по учебнику литературы классике, а я воспитывал в нём крепость духа и самозабвенно решал с ним загадки по математике... В результате правильной жизни он станет невидим для зверей, опасен для врагов, а для друзей сделается нечаянным счастьем...» (с. 265). В этом сказочном финале, пусть не лишённом авторской иронии, все же провозглашается вера в победу любви и света наперекор абсурду и трагизму реальной жизни.

В образе будущего ребенка проявляется еще одна из определяющих черт архетипа «Дитя», которую Юнг назвал «единством

¹ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и Ренессанса. М.: Худ. лит., 1990. С. 28.

начального и конечного», «символом присутствия будущего в настоящем». Символическим содержанием архетипа «Дитя», по Юнгу, является пробуждение индивидуального сознания, начало всего нового. «Одна из существенных черт мотива младенца — это его будущность. Младенец — это возможное будущее, <...> “младенец” мостит дорогу к будущему изменению личности»¹. «Золотой век» для Евграфа и Оли наступит, когда в мир придет их сын, «символ полного и абсолютного совершенства <...> лучезарный светоносный младенец»². Возникший в видении Евграфа свет становится основной перспективой существования героев, сумевших сохранить положительные качества, присущие только детям.

Мир, созданный в романе, не воспринимается читателем как знак-симулякр, никак не соотнесенный с реальностью, прежде всего благодаря перволичному повествованию: сюжет разворачивается как история, рассказанная очевидцем — Евграфом Мальчиком. Поскольку архетипы определяют не только содержание, но и формы мышления, повествовательная организация текста становится весьма значимой. Созданная автором речевая маска играет особую роль в понимании романного сюжета. Образ повествователя, основанный на интенциях мифологемы «Дитя», увеличивает коммуникативный потенциал текста, расширяя его до сферы бессознательного читателя.

В романе П. Крусанова «Американская дырка» раскрывается аксиологически амбивалентный потенциал мифологемы «Дитя».

¹ Юнг К.-Г. Душа и миф. Шесть архетипов ... С. 100-101.

² Дугин А. Г. Философия традиционализма. М.: Арктогея-Центр, 2002. С. 270–271.

С одной стороны, автор демифологизирует эту мифологию, апеллируя к образу ребенка как к средству идентификации современного человека с его инфантилизмом, культом игры и креативности вообще. С другой стороны, Крусанов реставрирует миф о «Дитя», обращаясь к нему как к коду, содержащему поле потенциальных смыслов, которые могут быть распознаны современным читателем как носителем коллективного бессознательного. В этом аспекте «Дитя» продолжает оставаться символом нравственной чистоты и надежды на «светлое будущее».

1.3 Герой

Образ героя в современном массовом сознании сложился под влиянием идей и идеологий предшествующих эпох. Герой как носитель некоего наиндивидуального начала был осмыслен еще во времена античности, когда Гесиод выделил три топоса мироздания: божественный, человеческий и героический¹. Среди европейских мыслителей категориям «героя» и «героического» в разное время уделяли внимание такие философы, как Дж. Вико, Гегель, Ф. Ницше. Концепция последнего о современности как эпохе «человеческого, слишком человеческого» и об ожидании Сверхчеловека как Героя и «смысла земли»², оказала и продолжает оказывать значительное влияние на общественное сознание.

¹ Гесиод. О происхождении богов / сост., вступ. ст. И. В. Шталь. М.: Советская Россия, 1990. С. 171–174.

² Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого // Соч.: в 2 т. СПб.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 8.

В начале XX века, когда на авансцену истории выходит «масса», представления о герое подвергаются трансформации под влиянием политических установок. В частности, в русском советском массовом сознании образ героя совпал с идеологическими типами «Вождя», «Воина», «Космонавта», «Ударника социалистического труда». Начиная со второй половины XX века, сознание масс все более подчиняется «идеологии» масс-медиа, создающей иных героев, которыми становятся, как правило, персонажи кино и рекламы и «звезды» шоу-бизнеса.

Формирование мифологемы «Герой» и ее функционирование в массовом сознании опирается на архаические представления о герое. Данный архетип сочетает в себе «человеческое» и «божественное» начала: «...у героя природа человеческая, но близкая к сверхъестественной, т. е. он является “полубожественным” <...> сверхъестественность героя включает человеческую природу»¹.

Очевидно, что идентификация себя с «Героем» дает безликому человеку массы осознание своей исключительности. Вместе с тем, культ «Героя» в массовом сознании связан с идеей стабильности мира. К. Г. Юнг писал: «Главный подвиг героя заключается в том, чтобы преодолеть чудовище мрака»². Мифологема «Герой» включает в сознании масс компенсаторные механизмы, которые гарантированно преобразуют несовершенную и враждебную реальность в гармоничную и справедливую. При этом понятия «гармонии» и «справедливости» отчетливо вестернизированы и подразумевают удовлетворение примитивных потребностей субъекта общества потребления.

¹ Юнг К. Душа и миф. Шесть архетипов ... С. 102.

² Там же. С. 104.

Симбиоз высокого и низкого в массовых представлениях о герое разоблачает В. О. Пелевин в романе «Чапаев и Пустота» (1996). Персонификацией «Героя» становится А. Шварценеггер, на счету которого немало соответствующих киноперсонажей. «Шварценеггер снял очки. Его левый глаз был чуть сощурен и выражал очень ясную и одновременно неизмеримо сложную гамму чувств, среди которых были смешанные в строгой пропорции жизнелюбие, сила, здоровая любовь к детям, моральная поддержка американского автомобилестроения в его нелегкой схватке с Японией, признание прав сексуальных меньшинств, легкая ирония по поводу феминизма и спокойное осознание того, что демократия и иудео-христианские ценности в конце концов обязательно победят все зло в этом мире»¹.

В данном пассаже подлинные ценности — «здоровье», «жизнелюбие», «любовь к детям», «моральная поддержка» помещены в комически-снижающий контекст. Например, понятие «любовь к детям» снабжено ироническим эпитетом «здоровая», вызывающим обратные ассоциации с «нездоровой любовью», а понятие «моральная поддержка» неожиданно раскрывается не в человеческом, а в экономическом плане. Финальный тезис о том, что «демократия победит все зло в этом мире» окончательно развенчивает «Героя», действующего теперь от имени американского правительства.

В романе «Андеграунд или, Герой нашего времени» (1998) В. С. Маканин также демифологизирует рассматриваемую мифологию, но использует для этого иные механизмы. Намеренно

¹ Пелевин В. О. Полн. собр. соч. Т. 5. Чапаев и Пустота. М.: Эксмо, 2015. С. 83.

негероическая личность Петровича создается автором через его имя («рядовой мужик» Петрович), социальный статус (бомж), архетипический прототип (трикстер). Вместо эпического героя, представляющего свое время, перед нами — фольклорный Иванушка, который с легкостью истинного «дурачка» жертвует семьей, жильем, работой. В эпизоде «бунта» в отделении милиции Петрович сам себя сравнивает с этим сказочным персонажем: «Когда brave дружинники заталкивали меня за решетку, я <...> все задевал то той, то этой ногой косяк. Хитроумный Иванушка расставлял руки-ноги, мол, никак не пролезу в печь»¹.

Если В. Пелевин и В. Маканин развенчивают современный миф о «Герое», то Л. Петрушевская культивирует его. В ее романе «Номер Один, или В садах других возможностей» (2004) главный герой является воплощением одноименной мифологемы.

Фольклорно-мифологический сюжет романа традиционно реализован Петрушевской на остросоциальном материале с обилием натуралистических подробностей. Идея несовершенства современного социума воплощена в тексте в таких мотивах, как «разрушение» и «деформация». Деформирован уже сам язык произведения, являющийся по большей части стилизацией разговорных диалогов и e-mail-посланий.

Петрушевская поднимает «больную тему» разрушения советской научной школы в период 1990 — начала 2000-х годов. В романе показана жизнь научного института, в котором работает главный герой — ученый-этнограф Иван Крупевич, «Номер Один»: зарплата не выплачивается вот уже как полтора года,

¹ Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени: роман. М.: Вагриус, 2003. С. 69.

ученые эмигрируют, руководит институтом случайный в науке человек, связанный к тому же с криминалом.

Ситуацию в научном мире Петрушевская изображает как частный случай общесоциальных деструктивных процессов, охвативших постсоветское пространство в России. Номер Один даже выводит «формулу» социальной деградации: «При Йоське Джугашвили был феодализм, теперь развитие рабовладельческого строя, плавно переходящий в первобытный (пещера, костер). Бомжи уже живут так и масс, переселенцы»¹.

Очевидно, что в социально-деформированном мире рушится прежде всего семейный микросоциум. Обращаясь к гротеску, Петрушевская изображает разрушение традиционных взаимоотношений между поколениями. К примеру, криминальный директор института по кличке «Панька» сетует: «Дачу строю предыдущему сыну. Навязалась на мою голову супруга от первого брака. Как говорится, это только считается, что вы в разводе. Отец должен помочь! А если подумать, что такое отец? А? Секунда!» (с. 53). Кухарев, коллега Номера Один, пренебрежительно называет собственную мать «Галькой». Номер Один в своей семье становится каким-то «блудным отцом», расточившим самое дорогое, то у него было — любовь жены и сына: «Все мысли о деньгах, но ночами напролет играл на компе. Жене не помогал. Домой шел как на каторгу» (с. 89).

Деформированному социуму цивилизации в романе противопоставлен гармоничный мир «энтти» — малочисленного тюркского (?) народа, изучением которого занимается Номер Один.

¹ Петрушевская Л. Номер Один, или В садах других возможностей: роман. СПб.: Амфора, 2009. С. 123. Далее произведение цитируется по данному изданию; ссылки оформляются внутри текста.

Но этой утопии также грозит гибель: предприимчивый Кух (Кухарев) разорил святилище — украл оттуда священный для народа эннти драгоценный камень. Осознанная Номером Один необходимость вернуть реликвию на прежнее место — отправная точка развития романного сюжета.

Этот социально-актуальный сюжет Петрушевская композиционно организует по принципу волшебной сказки, структурные элементы которой коррелируют с основными мотивами и образами романа. Прежде всего у героя помимо «номера» есть сказочное прозвище «Иван Царевич», которое появляется, как и положено в волшебной сказке, в экспозиции. Первая глава романа соотносима с «исходной ситуацией» сказки, в которой «будущий герой <...> вводится путем приведения его имени»¹.

Далее мы можем наблюдать всю последовательность функций героя. Так, функция «запрет» реализуется в романе как моральные обязательства представителя современной цивилизации перед малочисленными архаичными эннти. Следующая функция — «нарушение» — воплощается, когда Кух крадет священный аметист эннти. Петрушевская обыгрывает и функцию «подвох»: «антагонист» Панька обманывает Номера Один, чтобы завладеть деньгами на командировку, которые он сам же и выдал. Панька заранее договаривается с ворами, и в форме «похищения» и «приказа убить» осуществляет следующую функцию — «вредительство».

Интересно, что «недостача» имеет в романе прямую и инверсивную формы. Номеру Один необходимо не добыть, а вернуть похищенный камень в святилище и одновременно возратить в Москву Кухарева, которого взяли в заложники недалеко от Энтска.

¹ Пропп В. Я. Морфология сказки. М.: Наука, 1969. С. 29.

Первый пункт назначения по пути в Энтск — его «двойник» город Н., где внимание Номера Один приковывает обыкновенный киоск, выполняющий однако функцию «избушки Бабы яги» — основной формы «сторожевой заставы» (В. Я. Пропп) по дороге в чудесное пространство. Вначале Петрушевская дает фигуральный маркер киоска-избушки (ср.: «Киоскерша находилась вне своей избушки», с. 65), а затем — сюжетный: на двери киоска помещена записка верховного жреца энгти Никулай-уола о планируемом им переселении душ. Увидев записку, Номер Один поспешил убрать ногу с порога киоска. Переселив убитого бандитами Номера Один в новое тело, Никулай-уол выступил «снабдителем», «помощником-дарителем» героя.

Важную роль в композиции романа выполняет функция «испытания». Номер Один испытывается дважды — ледяным адом во время метемпсихоза и новым телом — после. Петрушевская буквально обыгрывает функцию «испытания» как ее мифологический архетип — инициацию, в ходе которой герой-подросток превращается в мужчину. У Петрушевской акцентируется инфантилизм Номера Один до «инициации». Увлечение компьютерными играми и идеей создания собственного квеста «В садах других возможностей» иллюстрируют личностную несостоятельность героя, то есть его адекватность статусу «подростка».

Петрушевская иронически обыгрывает незрелость своего героя и в мотиве ревности: Номер Один совершенно по-детски ревнует жену к их сыну, упрекая ее в том, что она «все отдает Алешке»: «все свое время и мысли Алешке, а не мне. Он Алешка твой муж и твое все» (с. 248).

После смерти Номер Один попадает в ад. Ад в романе изображен как пространство предельной дисгармонии и диспропорции, доходящих до прямого уродства, которое воплощает хтонический образ Трехпалого — Царя нижнего мира. Однако Номера Один пугает другое: «...не дай Бог узнать здесь отца, мать», — молит он (с. 91). Пугает и осознание необратимости собственной смерти, поэтому в словах прощания с родными отчетливо слышится просьба о прощении: «...прощайте, прощайте, пора нам уходить, Анюточка, мужайся, на тебя одна одежда. Алешенька, оставляю тебя...» (с. 93).

Петрушевская «сглаживает» inferнальный ужас созданного ею ада, обращаясь к приему интертекста. Ее грешники, «вмороженные в вечное черное, волокнистое стекло», напоминают персонажей «Божественной комедии» Данте: «Так, вмерзши до талища стыда <...> Синели души грешных изо льда» («Ад», песнь 32, стихи 34, 36). Возникновению дантовских аллюзий у читателя способствует прямое упоминание имени итальянского поэта в романе: Номер Один сообщает Паньке, что Никулай-уол «свободно ходит в верхний и нижний мир, ну вроде как Данте» (с. 39). Поэтому по-настоящему в романе страшен не ад загробного мира, а «ад» повседневности: «пассионарные дети» подворотен, «оборотень в погонах» Проегоркин, проститутка-клофелинщица Зинка-Индия, убийцы Чуносый и Ящ.

Настоящее испытание для героя — не муки ада, а пребывание в теле своего убийцы. Номер Один был убит нанятым Панькой вором Валерой, которого самого вскоре убивает Ящ. Чтобы Номер Один смог вернуть священный аметист, Никулай-уол оживляет его сознание путем переселения в другое тело — тело этого самого Валеры.

Вор и убийца Валера — криминальный «Герой» нового времени. Валера оттеняет несовершенство прежнего Номера Один, который, как и его убийца, думал об обогащении, подворовывал найденные в научных экспедициях «артефакты», не хотел жить скучной семейной жизнью.

Номер Один с ужасом открывает для себя, что новая физическая оболочка изменяет его речь, а значит и сознание: «Господи, что же это происходит! Надо говорить не “киосок”, а “киоск”, и “ездят”. А не “ездиют”, сельсовет» (с. 136–137). Используя коллизию «отец — сын», Петрушевская показывает полярность личностей Номера Один и Валеры. «Номер Один вспомнил, как еще мальчиком не мог поверить в смерть отца и все кидался на старух, которые пришли обмывать покойника, “Я вас просто прошу, умоляю, он жив, вы видите? Уходите!” Отца принесли из тайги. Видимых повреждений не было» (с. 139). А вот воспоминания Валеры: «Отец смешной был. Я его зарезал <...> Он меня тубареткой по кумполу. Я его ножом хлебным» (с. 163).

И все же Валера — это alter ego Номера Один, воплощающее, по выражению И. А. Ильина, «бессознательно-инстинктивную глубину души».¹ В личности Номера Один отнюдь не случайно нашлось место бандиту: неукорененная индивидуальность героя с трудом сопротивлялась вторжению чужого «Я». Однако именно взгляд на себя со стороны позволяет Номеру Один кардинально пересмотреть сложившуюся у него иерархию ценностей, то есть измениться.

Функцию «трансфигурации» Петрушевская обыгрывает с позицией представителя современного общества потребления. После

¹ Ильин И. А. Религиозный смысл философии. М.: Изд-во АСТ, 2003. С. 231.

возвращения в свое собственное тело Номер Один видит себя в зеркале магазина: «на него смотрел слегка встрепанный молодой мужчина неземной красоты. Слегка небритый. Модель с рекламы. Вот что делает с человеком одежда!» (с. 229)

Наконец, финальная функция волшебной сказки — «свадьба» реализована у Петрушевской как «обратный случай: женатый герой теряет свою жену; в результате поисков брак возобновляется»¹. После испытаний у Номера Один появляется почти инстинктивная потребность вернуться в родной дом, поскольку теперь его идентифицирующая самореализация возможна только в семье. Номер Один пишет жене письмо, в котором сообщает ей о своем главном прозрении: «...моя люб к тебе и Алешке теперь со стороны все сильнее вы единственное что у меня мое родное <...> когда рядом и близко то все затянуто запачкано бытом и все бьются друг о друга ранят, и только вдали эта люб. так горит и так тепло в груди люблю вас люблю всех <...> я вернусь все равно» (с. 248).

На первый взгляд, сама интенция сказки, направленная на демифологизацию мифа, низвергает Номера Один с пьедестала «Героя». Однако нельзя сказать, что персонаж Петрушевской ведет себя только лишь как герой сказки, т. е. «теряет всякое значение: сам не делает ничего, помощник исполняет все»². После дважды пережитого метемпсихоза в Номере Один просыпается волевая личность, способная по-новому осмыслить свое наличное бытие и соотнести его со своими внутренними запросами. Ранее сформировавшаяся у него материально-гедонистическая система ценностей

¹ Пропн В. Я. Морфология сказки ... С. 59.

² Там же. С. 48.

теряет свою актуальность. Окончательное преобразование героя происходит, когда он осознает, что должен вернуть в святилище энтти украденный Кухом камень, потому что «без этого там свищет черная вечность <...> и это касается нас» (с. 246). Мотив возвращения реликвии энтти помимо социокультурного смысла несет еще и смысл космический, собственно мифологический, связанный с идеей восстановления нарушенного баланса мироздания.

Выполняя предназначение, Номер Один меняет стратегию своего самоопределения с ориентации на настоящее, сиюминутное — на ориентацию на будущее. Номер Один соотносит свое «Я» с надличным началом и становится героем, который, по выражению Ж.-П. Сартра, «несет тяжесть всего мира на своих плечах»¹. Приняв решение вернуть драгоценный камень в святилище, чтобы спасти мир, Номер Один поднимается на высочайший уровень подлинной личности, способной взять на себя ответственность за судьбу других.

В культурно-исторической миссии Номера Один как ученого-этнографа, спасающего малочисленный народ от вымирания, опять-таки проглядывает общепланетарный смысл. Номер Один открывает, что энтти — «самые древние люди на земле, которые пережили много обледенений и приспособились именно к ним. Ледниковый период — как прошлое, так и будущее всего человечества. Каждые сорок-шестьдесят тысяч лет обледенение <...> энтти одни переживут и продолжат жизнь на земле» (с. 173). То есть, сохраняя энтти, Номер Один спасает не один из многочисленных живущих на земле народов, а все человечество.

¹ Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии. М.: Республика, 2000. С. 612.

Механизмом мифологизации художественного пространства романа также является проекция образа Номера Один на персонажей античного и христианского мифов. Так, в стремлении Номера Один домой, где его ждет сын, проглядывает древнегреческий сюжет об Одиссее и Телемахе. Образ Иисуса Христа высвечивается в мотиве искупления Номером Один чужой вины: «И самое главное это искупить огромн. Вину этого идиота безграмотного Куха» (с. 243).

Кроме того, в романе Петрушевской привычная реальность преломляется сквозь призму архаического мифологического сознания. Например, раскрывается сакральная символика быденного события: «Очаг для многих народов, да для всех, священен. Вот почему все ссоры в кухне» (с. 55). Или еще пример: компенсируя психологическое напряжение, Номер Один автоматически произносит пустоговорку «Чумо-вая печ-чь! Чумо-вая печ-чь!», которая звучит из его уст, как заклинание. При этом герой вспоминает, как его мать «в тяжелых случаях бормотала “шуры-муры, шуры-муры”» (с. 68).

Наконец, смерть Номера Один напоминает гибель эпического героя, который, как отмечал К. Г. Юнг, несмотря на способность бороться с величайшими опасностями, погибает от чего-то мало-значительного: «Бальдер погибает из-за омелы, Мауи — из-за смеха маленькой птички, Зигфрид — из-за уязвимого пятнышка на его теле, Геракл — из-за подарка его жены, другие — из-за обычного предательства и так далее»¹. Номер Один был убит из-за предательства Паньки.

¹ Юнг К. Душа и миф ... С. 103.

Несмотря на то, что персонаж Л. Петрушевской вырастает до уровня эпического героя, он остается героем массового мифа. Ради своей миссии Номер Один убивает Куха, бывшего ему другом, обворовывает «нового русского» и вообще ведет себя, как персонаж боевика — вполне отвечая массовым представлениям о «Супергерое». И все же в заглавном персонаже своего романа Петрушевская раскрывает жизнеспособность мифологемы «Герой», продиктованную архетипической символикой этого образа. «Герой» персонифицирует внутреннее обновление массового общества, без которого невозможно дальнейшее существование последнего.

1.4 Тот свет

Мифологема «Тот свет» в генезисе своем опирается на древнейшие представления человека о потустороннем мире. Как отмечает Е. Е. Левкиевская, у славян эти представления «сохранились в поверьях об *ириш* (*выриш*, *вырее*) — мифической подземной или заморской стране, куда улетают души умерших»¹. Маркерами иного мира являются специфические топосы: «река» (разделяющая «тот» и «этот» свет), «сумрак» (мир без солнца), «дорога» (об умирающем говорили: «В дорогу собирается»), «лес» (необжитая территория), «пустота» (мир без «вещей»), «сон» (душа покидает тело) и др. Данные топосы формируют мотивно-образную структуру художественных текстов, в которых авторы обращаются к мифологеме «Тот свет».

¹ Левкиевская Е. Мифы русского народа. М.: Астрель; АСТ, 2000. С. 188.

В романе М. Елизарова «Pasternak» (2003) образ Ирия связан с неоязычеством, на основе которого автор строит свой «Русский миф». Елизаров называет Ирий «настоящим раем» — «пока его попы на свой лад не переиначили». Ирий, по Елизарову — это не точка в пространстве, а состояние души, метафорой которого выступают времена года. «Каждое время года бесконечно, и живешь, в каком захочешь. Нравится тебе зима — кругом пушистый снег, лед на реке, и не будет у этой зимы границ и пределов. Надоели холода, сразу выйдешь на границу с весной. Будешь идти из весны в весну, из марта в май. А захочешь прохлады и грусти, выйдешь сразу в осень. А кому нравится, может жить в вечном лете. И вокруг леса, поля, и все без края!»¹.

Этим языческим пантеистическим представлениям автор противопоставляет христианско-апокрифический «географический» рай, который «окружен огненной рекой, плавают по ней ангелы на кораблях и всех грешников, что бродя ищут, в реке топят» (с. 31). Поэтичность, высокохудожественность первого описания явно контрастирует с лубочностью второго. В противопоставлении абстрактного рая как состояния души и конкретного, примитивного рая как точки в пространстве очевидна отрицательная авторская оценка последнего. Образ древнего языческого Ирия символизирует для Елизарова «золотой век» русской духовности, возрождение которой необходимо для современной России.

Мифологема «Тот свет» актуальна для прозы Н. Н. Садур, в которой, по словам Н. Пашкиной, «естественное граничит с за-

¹ Елизаров М. Pasternak: роман. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. С. 40. Далее произведение цитируется по данному изданию; ссылки оформляются внутри текста.

предельным»¹. А. Соколянский увидел в художественном пространстве прозы Садур «темные, глубинные силы <...> бесовской, а скорее языческой природы»². Инверсия реального и потустороннего миров — устойчивый прием в новелле Н. Садур «Запрещено — все» (1998).

Как и во всяком постмодернистском произведении, в новелле «Запрещено — все» неомифологическая поэтика существует в «симбиозе» с поэтикой интертекстуальной. Садур обращается к мифологеме «Тот свет», реализованной у нее в мотивах «сон-путешествие» и «жизнь после смерти». На первый взгляд, писательница демифологизирует данную мифологему посредством интертекстуальной игры с классическими текстами. Мотив перелета в иной мир и образ инобытия как неотличимого двойника реальности указывают на рассказ «Сон смешного человека» Ф. М. Достоевского.

В новелле обнаруживается «след» другого классического текста — рассказа А. П. Чехова «Скрипка Ротшильда». Садур обыгрывает кульминационный эпизод чеховского рассказа, когда еврей Ротшильд, слушая предсмертную мелодию Якова Бронзы, «закатил глаза, как бы испытывая мучительный восторг»³. У Садур: «Скрипка выплеснулась в лицо еврею, и тот зажмурился, выдерживая муку такую и восторг»⁴.

¹ Папкина Н. Магия творчества (О пьесах Н. Садур) // Современная драматургия. 1990. № 3. С. 245.

² Соколянский А. ...И в чудных пропастях земли // Новый мир. 1995. № 5. С. 235.

³ Чехов А. Дама с собачкой: рассказы. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. С. 235.

⁴ Садур Н. Н. Вечная мерзлота: сб. М.: АСТ: Зебра Е, 2004. С. 184. Далее произведение цитируется по данному изданию; ссылки оформляются внутри текста.

Однако несмотря на общую пародийно-игровую стилистику, мифологема «Тот свет» сохраняет в новелле Садур сюжетообразующую функцию. Ирина Ивановна (Ириванна), «сорокалетняя, шальная и безмерно легкомысленная» женщина совершает путешествия на тот свет, но все время возвращается обратно: «рушится, как мешок с картошкой» (с. 171). И каждый раз воспринимает свое путешествие как сон. Но однажды этот сон оборачивается реальностью. Умерев, Ириванна, конечно, не осознает этого, хотя потусторонний мир посылает ей «знаки».

На том свете преобладает inferнальный желтый цвет и все люди абсолютно седые. Мотив смерти становится сквозным: «смерти нет», «запах сирени тлетворен», «на столике лежала мертвая скрипка» и т. п. Сам языковой строй речи выступает маркером иной реальности. Ириванна встречает какую-то «шлюховатую вертлявую бабенку», которая вдруг начинает вещать на языке фольклорного то ли заговора, то ли погребального причета: «...истай, истомись, выплачь синие ты глазыньки... Где деревня, где мой дедушка? Матушка где моя? Строгий мой тятенька где?» (с. 175).

В русле мифов о «Том свете» в данной новелле изображен загробный мир, моделирующий образ Мирового древа. Согласно мифологическим представлениям, дерево является и «дорогой» в иной мир, о чем пишет Е. Левкиевская: «В языческие времена верили в еще один, кроме переправы через реку, путь на “тот” свет — дерево»¹. У Садур Мировое-древо-дорога обыгрывается в образе высотного дома, в котором находится не то магазин, не то парикмахерская «Сирень», а каждый этаж воплощает «уровни»

¹ Левкиевская Е. Мифы русского народа ... С. 174.

загробного мира-древа. «В ветвях <...> покачиваются, прекрасно угнездились», молодая мать-одиночка и ее трехмесячная дочь. А «под самой “Сиренью”, в корнях — представители театральной богемы, «бизнесмены-деляги».

Казалось бы, Ириванна не «вор могучий, безнаказанный», не сильный мира сего — «сверху, где самый низ и кровавые звезды государственной власти», но закрыт ей путь в райскую обитель. Ведь она, оказывается, часто бывала жестокой и неблагодарной. Жила богато; «и нищему порой не подает, и бездомную собаку прогонит». Концепция достойных рая совпадает у Садур с христианской. И матери-одиночке с младенцем, и бомжеватой «бабенке», которая, преобразившись, исполняется «прелести невыразимой» — всем отвергнутым обществом париям даруется вечное блаженство.

В мотиве запрета, вынесенном в название новеллы, очевидна авторская игра с одноименной функцией волшебной сказки. Разузнав о своем возлюбленном страшную правду, Ириванна навсегда теряет его в том мире. Возможно и еще одно толкование названия произведения. Образ героини, всем своим существом полюбившей Бытие, которой теперь эта любовь запрещена самим Небытием — слово предупреждение о скоротечности жизни, о том, что нужно успеть надышаться «этим белым светом», ощутить «ликование» обычного снежного дня.

К мифологеме «Тот свет», обыгранной в русле постмодернистской традиции, обращается М. Ю. Елизаров в новелле «Рай-он назывался Панфиловкой...» (2001). При создании образа «Того света» писатель использует осколки двух мифологий: архаической и советской. Новелла Елизарова стилизована под один из

самых продуктивных жанров современного фольклора — мифологический суеверный рассказ, бывальщину.

«Работяга» дядя Вася спасает подростку Толику жизнь и входит к нему в полное доверие. Благодарный Толик с увлечением слушает рабочие байки дяди Васи, который оказался электро-монтажником. Сюжеты его историй напоминают «фильмы о комсомольских стройках, о дружбе и взаимовыручке, трудностях и опасностях и, конечно, о светлой любви с какой-нибудь укладчицей или поварихой»¹. А сам дядя Вася выглядит таким удачным «монтажником-высотником», чей экранный образ был создан Н. Рыбниковым в советском киношедевре «Высота» (1957, реж. А. Зархи).

«Иная жизнь», открывшаяся Толику, создана Елизаровым как пародия на советскую мифологию, в основе которой — идея героизации труда. Безусловно, советская идеология канонизировала героев разных сфер деятельности — полярников, космонавтов, воинов — например, героев-панфиловцев, оборонявших Москву в 1941 году, о которых напоминает единственный в новелле топоним «Панфиловка». И все же «высшей кастой» героев в СССР были именно герои труда — Алексей Стаханов или Паша Ангелина. В эту славную когорту Толик поместил дядю Васю, мечтая попасть туда сам. Однако дяди Васин «трудовой рай» имеет неожиданное название, карнавально разоблачающее и опровергающее его: «Ж...па труда». Эта обценная номинация,

¹ Елизаров М. Ногти: повести и рассказы. М.: Ад Маргинем Пресс, 2011. С. 296. Далее произведение цитируется по данному изданию; ссылки оформляются внутри текста.

кажущаяся Толику пустоговоркой или неудачной остротой, на деле окажется говорящей.

Через обычную трансформаторную будку (обыграна сказочная «трансфигурация») дядя Вася и Толик попадают в какое-то место, напоминающее «панораму послевоенного лихолетья». Это пространство насыщено топосами «Того света»: «Бесконечная, укатанная колесами грунтовая *дорога* уходила в горизонт. По краям ее высились столбы с оборванными проводами. Вдоль дороги расстилались *поля*, виднелся *лес* и тусклая полоса *реки*» (с. 300).

Пытаясь попасть в деревню, которая ясно видна Анатолию за рекой, он не приближается к ней ни на шаг, потому что потусторонний мир, как пишет Ю. М. Лотман, только «притворяется обыденным, надевая его маску»¹, оставаясь при этом враждебным человеку пространством. В этом пространстве вместо труда как радостного созидательного процесса героя ждет ненавистная монотонная работа. Толик должен ремонтировать линии электропередач, пока не выполнит «план» — «Сто Тысяч Столбов». После этого «Верховный Прораб» позволит Анатолию найти сменщика — так же, как это сделал дядя Вася, заманивший туда героя.

Очевидно, что «советский трудовой рай» становится для Анатолия адом, по сравнению с его прежней, почти райской жизнью с *матерью* в маленьком *доме*, окруженном *садом*.

Изображая «Тот свет» посредством «сигналов» советского мифа, М. Елизаров символически «хоронит» последний. Писа-

¹ Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь: кн. для учителя. М.: Просвещение, 1988. С. 260.

тель показывает процесс отказа современного массового сознания от старых советских мифов в пользу еще более старых — архаических. Вместе с тем мотив снижения ценности труда иллюстрирует гедонистические установки современного массового сознания.

Представления о «Том свете» как об антиномии «рай — ад» являются устойчивыми для современного массового сознания. «В народных поверьях рай описывается как прекрасный сад с плодовыми деревьями или как большой и красивый дом. Жизнь там — постоянный праздник обильной еды и питья»¹. Мифологическая модель «земного рая», восходящая к народным утопическим легендам о далеких землях², поэтому «заграница» воспринимается массовым сознанием как пространство воплощенного земного рая.

Мифологема «Заграничный рай» подвергается демифологизации в новелле Л. С. Петрушевской «Два царства» (1993). Ее героиня со знаковым именем Ангелина, неизлечимо больная мать-одиночка, неожиданно выходит замуж за некоего «бородатого Васю», который увозит ее на лечение за границу. Этот «фантастический» с точки зрения массового сознания сюжет разрешается действительно фантастически: замужество и выезд за границу оборачиваются в реальности смертью героини и ее попаданием в Рай.

Л. Петрушевская обыгрывает массовые представления о заграничной жизни как о «жизни райской», где в магазинах «име-

¹ Левкиевская Е. Мифы русского народа ... С. 191.

² Чистов К. В. Русские народные социально-утопические легенды XVII–XIX вв. М.: Наука, 1967. 341 с.

лось все, о чем можно было мечтать», «холодильник пополнялся регулярно», а вся жизнь была организована «идеально, стерильно, комфортно»¹. Иронизируя над представлениями о Рае советского обывателя-атеиста, Петрушевская преобразует массовый стереотип «заграничный рай» в архетип «Эдемский сад», который прочитывается в образе «тихого сада», ставшего последним прибежищем Лины.

Мифологема «Рай» обыграна также в романе А. Королева «Дом близнецов» (2013), в котором философия и эстетика постмодернизма реализуется в рамках традиционных жанров (анти)утопии и детектива, весьма релевантных для воплощения постмодернистской проблематики версий и вариантов реальности. Композиционно значимые эпизоды романа допускают двойное или даже тройное прочтение, вследствие чего смысловое пространство текста становится необыкновенно плотным. Мифологема «Рай» получает в романе неоднозначную интерпретацию.

Действие в «Доме близнецов» разворачивается на территории бывшей Восточной Пруссии, уникальной по своим культурно-историческим и природным характеристикам. У А. Королева мифологичность реального географического локуса способствует созданию мифологического хронотопа, который в «Доме близнецов» играет определяющую роль.

Внешняя сюжетная линия в романе — детективная. Частному сыщику Валентину Драго поручено найти двух сыновей-близнецов некоего Оскара Янкеля, чтобы сообщить им о наследстве матери. Для выполнения этого задания Валентин должен

¹ Петрушевская Л. С. Собр. соч.: в 5 т. Харьков: Фолио; М.: ТКО АСТ, 1996. Т. 2. С. 110–111.

проникнуть в закрытую клинику «Хегевельд», которая находится на территории бывшей Восточной Пруссии. Хозяин клиники, доктор Виктор Борисов («фон Боррис», «князь») якобы силой удерживает у себя близнецов. Валентин проникает в резиденцию фон Борриса под видом итальянского ученого дона Клавиго — своего мистического двойника. Этот детективный сюжет погружен в постмодернистскую игру с мифом в самых разных его формах.

Во-первых, в романе ощутимо «присутствие» мифа современного массового сознания — и как элемента архаических представлений (миф о призраке Геринга, который охотится в окрестностях Хегевельда), и как продукта современного маскульта (персонажная пара «Брат Один и Брат Два» красноречиво взывает к культовой дилогии режиссера А. Балабанова).

Во-вторых, А. Королев вовлекает в игровое пространство романа античный миф. Так, в свите князя есть портной Валерий Адонис и беллетрист Даниил Протей. Оба героя наделены чертами своих мифических «прототипов», пусть и в гротескной форме. Автор обращается не только к образам, но и к мотивам античного мифа. Например, упоминание о схожести особняка фон Борриса со сфинксом и ключевой в детективном сюжете мотив тайны вместе апеллируют к мифу об Эдипе, разгадавшем загадку Сфинкса. Такая деталь, как «проклятие рода» Валентина Драго (его наследственная тяга к самоубийству), также прочитывается как отсылка к мифу об Эдипе, а именно, к мотиву родового проклятия потомков Кадма — прапрадеда Эдипа.

В-третьих, особую роль в романе играет интерпретация христианского мифа, который, как и в случае с античным мифом,

«начинается» с имен персонажей. В имени «князя Виктора фон Борриса» с присущей постмодернистскому тексту игровой амбивалентностью прочитывается и дьявольское начало («князь <тмы>»), и божественное («БОррис»). Названную дочь фон Борриса зовут Магдалина, гостя князя — Соломон, а младшего из разыскиваемых близнецов — Авель. В композиции романа также очевидны библейские аллюзии. Семь дней, в течение которых длится действие, обыгрывают и начало книги Бытия (семь дней творения), и страдный путь Христа. На Евангелие как претекст указывает уже первое предложение романа («В начале было слово...»). В образе Валентина Драго прочитывается код Христа: балансирующий на крыше Хегевельда, Валентин сравнивается с «распятием на кресте»; позже силуэт героя назван «явлением человека в небе»¹. Кроме того, автор обращается к приему опосредованной аллюзии, отсылая читателя через шекспировского «Гамлета», несколько раз цитируемого в романе, к стихотворению «Гамлет» Б. Пастернака, у которого лирический герой является одновременно и Гамлетом, и Христом. Наконец в финале романа происходит самое настоящее воскресение Валентина и обретение им утраченного рая.

Оказавшись в поместье фон Борриса, Валентин испытывает амбивалентные чувства. С одной стороны, он ощущает себя ветхозаветным Иосифом в плену египетском. С другой стороны, Валентин становится подлинно свободной личностью. Он чувствует, что «поумнел раза в два, а то и в три», что «стал силен и

¹ *Королев А.* Дом Близнецов: роман-детектив. М.: ArsisBooks, 2016. С. 183. Далее произведение цитируется по данному изданию; ссылки оформляются внутри текста.

быстр, как человек-паук из блокбастера Голливуда», а главное, смог подняться на недостижимые для него ранее духовные высоты. Впервые в жизни Валентин испытывает интеллектуальное наслаждение: принимая участие в диспуте о Боге, «он не просто думает, а ликует по поводу того, что может думать о Нем» (с. 83). А уникальное двухголосое бельканто любимчика князя по кличке «Фарро» вызывает у Валентина «слезы эстетического восторга» и почти физическое ощущение «всепроникающего присутствия Бога» (с. 119).

Изображая Хегевельд как пространство, обладающее исключительным потенциалом преобразования личности, А. Королев создает своеобразный «извод» архаического «двоемирия», утопию, отменяющую власть социума и возвращающую человека в рай, устроенный по божественным законам красоты, гармонии, истины. Очевидно, что в образе фон Борриса обыгран архетип Бога-творца, создателя рая — мира Хегевельда, пусть и в пост-модернистском амбивалентном воплощении.

Образ «благословенной земли Хегевельд» нужен автору для того, чтобы резче обозначить несостоятельность современной реальности. Хегевельд исцеляет, реальность — убивает: Валентин с ужасом вспоминает о цепи самоубийств своих родных и с болью — о матери, чей разум умер навсегда. Хегевельд открывает многогранность личности, реальность — нивелирует ее.

Идею нивелировки личности и упрощения ее бытия воплощает образ «Макдональдса». На импровизированных «симпозиях», которые каждый вечер устраиваются в доме фон Борриса, особое внимание уделяется ужину. Разнообразие и изысканность блюд выступают антитезой неизменному чизбургеру из еже-

дневного рациона Валентина: «Наслаждаясь вкусом барашка, запеченного с острыми травами, Валентин вдруг с отвращением вспомнил свой обычный обед в “Макдональдсе” напротив своего бюро в Питере. Как гадко ворочается во рту вязкая каша из хлеба и мяса, залитая слюнями майонеза...брр» (с. 150). Итак, автор предлагает герою два варианта реальности: в первой он «Валюн», завсегдатай «Макдональдса», а во второй — Валентин, успешно и с удовольствием исполняющий роль дона Клавиго, архивариуса из Турина.

Внешний, детективный, сюжет романа завершается, когда Валентин обнаруживает сыновей-близнецов Оскара Янкеля. Открылась тайна невероятного двухголосого пения Фарро: на его груди, под волнами жабо, всегда находился младший брат — близнецы оказались сиамскими. В Хегевельде близнецы обрели не только любовь отца, но и самих себя. По словам фон Борриса: «записные самоубийцы спаслись и распелись, как *райская* птица, чье имя Фарро» (с. 284).

Внутренний сюжет, связанный с перипетиями душевной жизни Валентина, имеет двойную развязку. Несмотря на уговоры фон Борриса остаться, Валентин покинул его резиденцию, но, оказавшись «на воле» неожиданно застрелился. Гротескные детали его смерти — кусок чизбургера во рту и предсмертная записка с единственным словом «гав» — имеют символическое значение. «Намертво сжатый зубами, залитый кровью кусок от чизбургера» выглядит как дьявольское причастие, а в «последнем слове самоубийцы» содержится прямая отсылка к истории с доберманами, охраняющими Хегевельд. Как аргумент избранности Валентина фон Боррис поведал ему эту историю: оказывает-

ся, псы-охранники когда-то были людьми, но прожив какое-то время в Хегевельде, проявили свою «истинную сущность».

Вторая, мистическая, развязка завершает сюжет Валентина. «Выстрелив в сердце, Валентин в счастливом ужасе понял, что уцелел. Осечка!» (с. 290). Счастливый, он возвращается в Хегевельд — в дом, райскую обитель, где застаёт Фарро, поющего арию Ариоданта из оперы Генделя: «Радость царит на земле. // Мою судно, // Пережив страшную бурю, // достигло желанного берега» (там же). Этим фантастическим финалом А. Королев разрешает извечный конфликт духа и плоти в человеке. Найдя пристанище в иной реальности, Валентин выбирает качественно новую, подлинно духовную жизнь. Умерев как «человек “Макдональдса”», герой преодолевает свою усредненность и обретает посмертное бытие во всей его полноте.

Обращение к мифологеме «Тот свет» у современных писателей вызвано ощущением трагизма повседневной жизни, постоянного присутствия в ней разного рода деструктивных сил — проявлений смерти и хаоса. Демифологизируя массовые упрощенные представления о загробной жизни, авторы сосредотачивают внимание читателей на мире человеческих экзистенциалов: вины, страха, смерти.

Глава 2

ХРИСТИАНСКИЕ МИФОЛОГЕМЫ МАССОВОГО СОЗНАНИЯ В РУССКОЙ ПРОЗЕ 1990–2010-х гг.

2.1 Богородица

Христианский миф — стержневой в русской культуре, а соответственно, и литературе. В XX веке он культивируется не только в отдельных произведениях (например, в романах «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова, «Доктор Живаго», Б. Л. Пастернака или «Плаха» Ч. Айтматова), но в целых литературных направлениях — в «тихой лирике» и «деревенской прозе».

Осмысление христианского канона массовым сознанием весьма ярко раскрывает механизмы упрощения, создающие мифологемы из фактов реальности. Для обывателя христианство связано лишь с внешней стороной явления — с ритуалом, поскольку внешнее наиболее доступно массовому восприятию и легко тиражируется. К примеру, несмотря на открытое осуждение православных священников, на кладбищах на Пасху регулярно проходит поминовение усопших, напоминающее языческую тризну — со спиртным и закуской. Цель этого ритуала — заключение «союза» живых с душой умершего. Эта обывательская трактовка пасхальной обрядности играет важную роль для понимания поступка героини рассказа Л. Петрушевской «Свой круг» (1988). Узнав о своей смертельной болезни, героиня устра-

ивает «сцену избияния младенца» — бьет сына на глазах бывшего мужа и его друзей, чтобы пробудить у них сострадание к ребенку. При этом героиня надеется, что сын простит ее, и случится это именно на Пасху: «Алеша, я думаю, приедет ко мне в первый день Пасхи <...> и там, среди крашенных яиц, среди пластмассовых венков и помятой, пьяной и доброй толпы, он меня простит, что я не дала ему попрощаться, а ударила его по лицу вместо благословения»¹.

Особое место в русском христианском мифе занимает мифологема «Богородица». Богородническому мифу как новому осмыслению архетипа «Матери» предшествовал разрыв с языческой традицией культа Матери-природы, персонифицирующей природные стихийные силы.

Мифологема «Богородица» содержит представления о Марии Богоматери как о народной заступнице и утешительнице. Согласно народным легендам-апокрифам, Богородица во время своих странствий по Русской земле творила праведный суд. Известен «дантовский сюжет» о сошествии Богородицы в ад «по кругам огненным», где Богородица видит справедливость наказания грешников, которые «себя и мир погубляли»².

Богородица не просто выполняет функцию «посредника» между людьми и Богом. Русское массовое сознание придает образу Марии бóльшую значимость по сравнению с образами Боготца и Христа, что подтверждает известный факт особого почи-

¹ Петрушевская Л. С. Собр. соч. ... Т. 1. С. 67.

² Дикарев М. Апокрифы, собранные в кубанской области // Юбилейный сборник в честь Всеволода Федоровича Миллера / под ред. Н. А. Янчука. М.: А. В. Васильев, 1900. С. 88.

тания иконы Божьей Матери в России. Ассоциативный характер народной культуры проявил себя в восприятии Богородицы как третьей ипостаси Троицы — Святого Духа. Такое восприятие Богородицы встречаем, например, в русских духовных стихах: «Перевозил Алексея сам Дух Святой, // Мать Пресвятая Богородица»¹. Особым было отношение к Богоматери и в русской святоотеческой традиции. Так митрополит Филарет писал: «Новый Адам исходит от девственной земли. Жена, источник проклятия, износит росу благословения»².

В рассказе «Случай Богородицы» (1988) Л. Петрушевская разрушает миф о Богородице. Духовная высота непорочного зачатия нивелирована в рассказе физиологическим контекстом. «Случай Богородицы» — это случай героини, которая «легла на родильный стол девственницей и женщиной ее сделал сын»³. «Новая Богородица» никого не может защитить и утешить, даже собственного сына. Их взаимоотношения характеризует типичная для сюжетов Петрушевской «латентная духовность», когда родные люди внутренне любят друг друга, а внешне — ранят.

В романе М. Ю. Елизарова «Библиотекарь» (2007) Богороднический миф обыгрывается автором с уклоном в его реставрацию. Алексей Вязинцев, главный герой романа, оказывается вовлеченным в деятельность некоего тайного общества, практикующего культ книг одного из проходных советских писателей —

¹ Федотов Г. Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам. М.: Гнозис, 1991. С. 57.

² Филарет (Дроздов), митрополит Московский и Коломенский. Соч.: в 5 т. Т. 1. Слова и речи. М.: Типография А. И. Мамонтова и К°, 1873. С. 16.

³ Петрушевская Л. С. Собр. соч. ... Т. 1. С. 22.

Дмитрия Александровича Громова. Его повести, написанные на приторно соцреалистические сюжеты, не имеют никакой филологической ценности. Однако каждая книга обладает мистической силой, благодаря которой прочитавший ее особым образом человек преобразуется: у него обостряются эмоции, память, интеллект, он получает способность влиять на других. Адепты называют эти книги по-своему: «Книга Радости» (реальное название «Нарва»), «Книга Памяти» («Тихие травы»), «Книга ярости» («Дорогами труда»), «Книга Силы» («Пролетарская») и т. д. Венчает этот список «Книга Смысла» («Дума о Сталинском фарфоре»), обладатель которой познает смысл жизни. В финале романа откроется сакральное значение всего собрания сочинений как «Покрова советской Богородицы» над миром.

«Громовцы» организовались в сообщества, «библиотеки» и «читальни», которые ведут друг с другом войну за книги. Автор иронически опровергает советский стереотип о «слабом поле», когда борьба за «Книгу Смысла» получает черты гендерного конфликта. За книгу сражаются два крупных клана — «мужской», сформированный из интеллигентов и заключенных (клан Лагудина-Шульги), и «женский», состоящий из обитателей и персонала дома престарелых — клан Моховой. Теневым лидером клана Моховой стала бывшая сумасшедшая старуха Полина Васильевна Горн, преобразившаяся в харизматичную личность в результате освоения «Книги Силы».

Во время битв за книги из репродукторов звучат советские массовые песни, поднимающие дух бойцов. У героя возникает ностальгия по отношению к своему советскому детству, а у автора — по отношению к советскому мифу. М. Елизаров ведет

диалог с «советским мифосознанием» посредством обращения к советскому идеологическому дискурсу, и здесь нет противоречия, поскольку, как замети Л. Альтюссер: «Идеология является в глубинном понимании бессознательной»¹. В целом, на материале произведений М. Елизарова можно проследить одну из ведущих тенденций современного мифотворчества. «Мифологическое мышление, — отмечал К. Леви-Строс, — <...> строит свои мировоззренческие дворцы, используя строительный мусор от прежнего социального дискурса»². Таким «строительным мусором» для постсоветской эпохи становится советская идеология.

Следует отметить, что в «Библиотекаре» Елизаров не подвергает советский миф тотальному ироническому снижению, как это происходит, например, в его повести «Ногти» (2001). В этом произведении «центральный орган советской печати» становится частью шаманского обряда. «Обряд проходил раз в месяц в строгой последовательности: с утра Бахатов не мыл рук и постился, на закате он доставал клочок «Комсомольской правды» <...> и, повернувшись лицом к солнцу, громко читал, что там написано. Затем Бахатов закатывал глаза, опускался на колени и начинал обкусывать ногти <...> Десять прозрачных полумесяцев Бахатов сплевывал на газету и, в зависимости от того, как легли ногти, делал выводы о будущем»³.

¹ Цит. по: Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса / под общ. ред. П. Серио. М.: Прогресс, 1999. С. 22.

² *Леви-Строс К.* Первобытное мышление. М.: ТЕРРА – Книжный клуб; Республика, 1999. С. 130.

³ *Елизаров М.* Ногти: Повести и рассказы. М.: Ад Маргинем Пресс, 2011. С. 11.

В «Библиотекаре» идеология социализма и соцреалистический текст осмысливаются автором в разных формах — от пародийной до апологетической. Например, присущие советскому строю геронто- и партократия пародийно утрированы в образе серого кардинала «моховцев» 95-летней старухи Горн, бывшего доцента кафедры марксизма-ленинизма. Милитаристский супердискурс советской идеологии (ср.: «враг народа», «битва за урожай», «фронтальный опрос учащихся», «дела на личном фронте», «техника вышла из строя» и т. д.) воплощен у Елизарова в мотиве не фигуральной, а самой настоящей кровавой войны за сочинения Громова. Кроме того, Елизаров пародирует отдельные мотивы культовых советских книг. Так, в мотиве сокрытия тела Оглоблина в расплавленной массе металла с последующим изготовлением из него чугунного креста ощутимы аллюзии на роман А. Н. Островского «Как закалялась сталь». Подобная поэтика задает роману «сильный заряд пародийности, перечеркивающий советский пафос»¹.

Ироническому полюсу всего советского в романе противопоставлен полюс сентиментальный, способный вызвать «переживание, поднимающееся временами до чистого восторга»². Возникшие в результате прочтения «Книги Памяти» «воспоминания» Вязинцева о типовом советском детстве описаны с явной теплотой. Их сентиментальность напрямую апеллирует к личному опыту каждого читателя, родившегося в СССР, у которого

¹ Латынина А. Случай Елизарова // Новый мир. 2009. № 4. С. 171.

² Иванченко В. Книжные войны // Книжная витрина. 2007. 14 июля [Электронный ресурс]. URL: <http://www.club366.ru/books/html/99127.shtml> (дата обращения: 05.07.2019).

были и «немыслимая высь полета на отцовских плечах» на первомайской демонстрации, и «любимые навеки слова “Родина” и “Москва”» в прописи, и корпус пионерского лагеря с флагштоком, где «трепетало алое звонкое счастье»¹.

Пародийные интонации исчезают и в осторожном признании Вязинцева в любви к СССР, что позволяет приписать слова героя самому автору: «Повзрослевший, я любил Союз не за то, каким он был, а за то, каким он мог стать, если бы по-другому сложились обстоятельства. И разве настолько виноват потенциально хороший человек, что из-за трудностей жизни не раскрылись его прекрасные качества?» (с. 468).

Апологетика всего советского в романе основана на обыгрывании генетического родства советской идеологии и христианской мифологии. Это родство очевидно из прямой корреляции таких мифологем, как «Отец народа» и «Бог-отец», «Мавзолей Ленина» и «Нетленные мощи», «Светлое будущее» и «Царство Небесное» и др. Этот ряд Елизаров продолжает своими тождествами: «советская массовая песня — псалмы», «палехская роспись — иконопись», «начитанные книги — намоленные иконы».

К финалу романа «советское» и «христианское» полностью совпадут в мифе о «советской Богородице». На наш взгляд, Богородический миф избран автором не случайно: именно образ Богородицы освятил дело социалистической революции в первом художественном тексте соцреализма — романе А. М. Горького «Мать». Елизаров намеренно обращается и к горьковскому

¹ Елизаров М. Ю. Библиотекарь: роман. М.: АСТ, 2019. С. 69. Далее произведение цитируется по данному изданию; ссылки оформляются внутри текста.

способу решения конфликта «отцов и детей», когда «отцы» идут за «детьми»: старухи из дома престарелых проходят обряд посвящения в «мамки» их лидера Моховой и верно служат ей.

Развитие материнского архетипа, начатое в романе гротескно в образах «мамок» и царства матриархата в доме престарелых, перерастает в его высшую в русской культуре форму — миф о Богородице. Елизаров апеллирует к апокрифическому сказанию о происхождении праздника Покрова Пресвятой Богородицы: «Когда совершалось всенощное бдение в святой гробнице, находящейся во Влахернах <...> увидел блаженный Андрей воочию святую Богородицу <...> И вот когда она окончила молитву, с прекрасным достоинством сняла с себя мафорий, который носила на своей беспорочной голове и <...> распростерла над всеми стоящими там людьми»¹. Покров Богородицы символизирует ее защиту и покровительство всем верующим. Этот миф получает у Елизарова весьма неожиданную интерпретацию.

Когда Вязинцев прочел «Книгу Смысла», ему в голову пришло совершенно абсурдное, на первый взгляд, сочетание слов: «Неусыпаемая Псалтирь». Смысл этого понятия раскрывает сподвижник Вязинцева Денис Луцис: «Неусыпаемая Псалтырь существует <...> Псалтырь читается изо дня в день, из года в год, без перерыва. Один чтец сменяет другого, причем лучше всего это делать внахлест, чтобы не возникало пауз, потому что в эти паузы, как в щели, может пролезть дьявол» (с. 316).

¹ Житие и деяния святого отца нашего Андрея, Юродивого Христа ради [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Zhitija_svjatykh/zhitie-andreja-yurodivogo/ (дата обращения: 15.07.2019).

Вязинцева внезапно осеняет, что этой «Псалтирью» является собрание сочинений Громова — «сокровенное Семикнижие». И пока книги читаются, «страна надежно укрыта незримым куполом, чудным покровом, непроницаемым сводом», покоящемся на «доброй Памяти, гордом Терпении, сердечной Радости, могучей Силе, священной Власти, благородной Ярости и великом Замысле» (с. 319). Чтец, получающий за свой трудовой подвиг бессмертие, становится «бессменным хранителем Родины», несущим «свою вахту на просторах мироздания» (с. 320). М. Елизаров изображает, как книга из стержня человеческой культуры буквально превращается в стержень мироздания, реализуя этим самым закономерность мифологического мышления: «преобразование метафоры завершается метонимией»¹.

Богороднический миф оформляет национальную идею Елизарова о миссионерском пути России, генерирующей Вселенскую Гармонию. Вот только проводник этой «Гармонии» Алексей Вязинцев оказывается насильственно запертым в подземном бункере в цитадели моховского клана — доме престарелых. Пережив гамму эмоций, он наконец смиряется с выпавшей на его долю ролью «жертвенного чтеца».

Казалось бы, дальнейшая судьба Вязинцева карнавально обыгрывает одну из важнейших форм христианской героики — схимничество. Молитвенную сосредоточенность героя заменяет чтение второсортной беллетристики, высоту смиренномудрия — насильственная изоляция в «богадельне», духовную устремленность — пренебрежение к нормальной жизни: Вязинцев не моет-ся и пьет ржавую воду из радиатора.

¹ *Леви-Строс К.* Первобытное мышление ... С. 196.

Однако к финалу романа авторский пиетет по отношению к герою и его миссии усиливается. Повествование обретает черты эпического слога, ровного и торжественного: «Если свободна Родина, неприкосновенны ее рубежи, значит, библиотекарь Алексей Вязинцев стойко несет свою вахту в подземном бункере, неустанно прядет нить защитного Покрова, простертого над страной. От врагов видимых и невидимых» (с. 473). Так в образе Алексея Вязинцева проступает архетип героя, ответственного не только за судьбу России, но всего мира.

Итак, демифологизация образа Богородицы в современной русской прозе подчиняется общим постмодернистским тенденциям деконструкции мифологем традиционной культуры. Реставрация же Богороднического мифа связана с русофильской проблематикой — темой особой миссии России и русского народа в мире.

2.2 Блудный сын

В массовом сознании сюжет притчи о блудном сыне редуцирован до схемы внутрисемейных отношений. Символика притчи нередко остается закрытой даже для верующего обывателя.

Между тем, в каноническом тексте притчи транслируются основные идеи христианского вероучения: искушение плоти ведет к духовной гибели, смирение гордыни и покаяние возвращают к Богу, любовь Бога безгранична. Притча утверждает смысл человеческого существования, состоящего в восстановлении прерванной связи с Богом. В современной русской прозе мифологема «Блудный сын» осмыслена как с позиций массового со-

знания, так и в полемике с ним, что актуализирует ее подлинные христианские смыслы.

Сюжет притчи о блудном сыне неоднократно становился предметом художественного осмысления. По наблюдениям В. И. Тюпы и Е. К. Ромодановской, «во множестве произведений мировой литературы мы встречаемся как с сюжетом блудного сына, явно или (чаще) не явно, воспроизводящим событийную канву притчи из Евангелия от Луки, так и с мотивом блудного сына, актуализирующим ту же притчу в читательском сознании без воспроизведения ее сюжета в тексте»¹.

Среди текстов русской классики, аллюзивно воспроизводящих мотивы этой евангельской притчи, можно назвать «Станционного смотрителя» А. С. Пушкина, «Тараса Бульбу» Н. В. Гоголя, «Отцов и детей» И. С. Тургенева, «Господ Головлевых» М. Е. Салтыкова-Щедрина и др.

Обывательская интерпретация притчи о блудном сыне выполняет функцию маркера личностного развития героя в повести А. С. Пушкина «Станционный смотритель». Героем-рассказчиком в ней является чиновник А. Г. Н. Вырин излагает историю побега своей дочери так, чтобы вызвать сочувствие у чиновника. Естественно, что А. Г. Н. будет на стороне своего «собрата», такого же мелкого чиновника, как и он сам. Однако Пушкин позволяет читателю увидеть культурный уровень и степень проницательности А. Г. Н. в эпизоде описания чиновником лубочных карти-

¹ Тюпа В. И., Ромодановская Е. К. Словарь мотивов как научная проблема // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: от сюжета к мотиву / под ред. В. И. Тюпы. Новосибирск: Изд-во Ин-та филологии СО РАН, 1996. С. 5.

нок, «украшавших смиренную, но опрятную обитель» Вырина. Примитивное, снижающее уровень библейской притчи искусство лубка, кажется чиновнику А. Г. Н. «приличным», что выдает в нем почти единый с Выриным культурный уровень. Следовательно, Пушкин предлагает две идеи повести: с одной стороны, осудить Дуню и посочувствовать ее брошенному отцу, а с другой, отнестись к оценкам А. Г. Н. и Вырина настороженно и принять позицию Дуни.

Сюжет о блудном сыне, который, по мысли А. В. Чернова, «изначален и определяющ» для всей мировой литературы¹, оказывается востребованным и в современной русской прозе. Элементы этого сюжета обнаруживаются в таких произведениях, как «Всех ожидает одна ночь» М. П. Шишкина, «Чапаев и Пустота» В. О. Пелевина, «Блуждающее время» Ю. В. Мамлеева, «Pasterpak» М. Ю. Елизарова, «Светопреставление» И. Ю. Клеха и др.

В структуре сюжета притчи Ю. В. Шатин выделил следующие элементы: «требование младшего сына о разделе имущества — раздел — уход сына из дома — распутная жизнь — разорение и голод — работа свинопасом — просьба к отцу принять его наемником — возвращение — радость отца — пир — ропот старшего сына — мораль: “надо было радоваться и веселиться, что брат твой сей был мертв и ожил; пропадал и нашелся”»².

¹ Чернов А. В. Архетип «блудного сына» в русской литературе XIX века // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1994. С. 152.

² Шатин Ю. В. Архетипические мотивы и их трансформация в новой русской литературе // «Вечные» сюжеты русской литературы. «Блудный сын» и другие: сб. науч. тр. / отв. ред. Е. К. Ромодановская, В. И. Тюпа. Новосибирск: Изд-во Ин-та филол. СО РАН, 1996. С. 36–37.

Изучение культурологических и богословских трактовок притчи о блудном сыне выявляет такие пары коррелирующих мотивов, как «греховность (сына) — чистота (отца)», «родина (отчий дом) — чужбина», «уход — возвращение», «раскаяние — прощение»¹.

Перечисленные мотивы и/или их модификации обнаруживаются автобиографическом романе Ю. Буйды «Вор, шпион и убийца» (2013). В романе сюжет обретения героем-рассказчиком своей писательской и человеческой идентичности развивается на фоне непростых взаимоотношений с отцом.

Герой Буйды не отрекается от отца, однако между ними всегда существует дистанция. В провинциальном Знаменске заместитель директора бумажной фабрики — «большой человек», которого даже собственный сын воспринимает на некотором расстоянии. Сдержанный и немногословный, отец долгие годы остается чужим для сына: «...я не понимаю своего отца», — признается герой². В его сознании запечатлен эпизод с глиняной свистулькой, которую он выменял на складной нож, по сути, украденный у отца, за что тот «отлупил» сына ремнем, а свистульку разбил вдребезги.

¹ См.: *Вежбицка А.* Сопоставление культур через посредство лексики и прагматики. М.: Языки славянской культуры, 2001. 272 с.; *Верещагин Е. М., Костомаров В. Г.* Язык и культура. Три лингвострановедческие концепции: лексического фона, рече-поведенческих тактик и сапиентемы. М.: Индрик, 2005. 1040 с.; *Гладков Б. И.* Толкование Евангелия. Репр. изд. Сергиев Посад: Изд-во Св.-Троиц. Сергиевой лавры, 1999. 767 с.

² *Буйда Ю.* Вор, шпион и убийца: роман. М.: Эксмо, 2014. С. 52. Далее произведение цитируется по данному изданию; ссылки оформляются внутри текста.

Однако с образом отца и города детства у героя связаны светлые воспоминания и самое яркое из них — чудесное видение «Града Небесного», случившееся в день «демонстрации трудящихся»: «увидел я город на высокой золотой горе, столбашенный город великий и белый, и над его башнями и куполами ослепительно вспыхнуло солнце, и этот бессмертный свет проник в мою душу и поразил ее навсегда» (с. 15).

Мотив света в данном эпизоде обладает христианской символикой чистоты, радости, святости. Мотив священного света появится в романе вновь, когда герой прикоснется к подлинной литературе. Откровением для него станут строки Е. А. Боратынского «Но иногда, мечтой воспламененный, // Он видит свет, другим не откровенный», строки, которые вызовут у юного героя слезы катарсиса: «Как хорошо и светло было мне плакать! Как отчаянно и светло, о Господи!» (с. 96).

Сюжет о блудном сыне у Буйды подвергается инверсии: если евангельский герой уходит из дома отца в мир греха, то герой Буйды погружен в грех с самого своего рождения. Инверсия сюжета отвечает игровым установкам постмодернистского текста. К примеру, в «программной» повести Л. С. Петрушевской «Время ночь» (1992) евангельский сюжет о блудном сыне также инверсирован. Героиня повести посвящает своему сыну такие строки: «Страшная темная сила, слепая безумная страсть — в ноги любимого сына вроде блудного сына упасть»¹. На наш взгляд, иверсированный евангельский сюжет есть еще одно средство демифологизации массовых представлений о «блудном сыне».

¹ Петрушевская Л. Собр. соч. ... Т. 1. С. 351.

Итак, герой Буйды с самого детства является частью реальности, пропитанной грехом человеческого падения и порока. Типичные обитатели Знаменска — *пацце*: алкоголики, сумасшедшие, воры, падшие женщины. Уход героя из отчего дома — это попытка уйти от греха. Однако уход от «профанной» реальности низких человеческих отношений ввергает героя в пространство подлинного зла, персонифицированного в образе тоталитарного государства с его атмосферой всеобщего страха и лжи. Еще в родном городе герой познакомился с изнанкой жизни — пьянством, невежеством, развратом, которые, как он впоследствии убедился, оказались вполне типичными для советского образа жизни. Однако работая корреспондентом в районной газете, в своих репортажах герой лжет, изображая «счастливых советских тружеников», «зовущих к новым свершениям». При этом замечает: «Память любого районного газетчика переполнена тьмой» (с. 198). Этой «тьме» противопоставлен «свет», проникший когда-то в детскую душу героя, свет, который позволит ему возродиться.

Буйда настаивает, что из всех «смертных грехов» грех плоти — меньшее из зол. Ведь плотский грех открывает человеку его немощь, умаляет его, делая ближе к Богу. Размышляя о *паццей* «Лисе», герой-рассказчик убеждается, что «иногда горячее человеческое “наизнанку” ближе к правде божьей, чем правота тех, кто не способен любить» (с. 215).

Герою романа «Вор, шпион и убийца», как и самому автору, страшен не плотский грех, а грех лжи. Воплощением греховности героя становится написанная им «повесть о колхозной деревне», которую с восторгом приняли к публикации. Герой

вспоминает, что в тот момент он был «доволен собой», «упивался собой», но спустя некоторое время почувствовал, как начала разрушаться его душа: «Не знаю, как на самом деле выглядят врата ада, но они распахнулись предо мной <...> и я увидел среди адского пламени — себя над рукописью, над этими пустыми словами, над этой пустой и лживой жизнью» (с. 258).

Уничтожив повесть, герой спасает свой талант художника и свою душу от нравственной коррозии. В это время ему вспоминаются отцовские слова о подлинных сокровищах человеческой жизни, *лиардах* — такое название придумал им герой в детстве. Этими *лиардами* стали для него произведения художественной литературы — сначала чужие, потом — свои. Понятное дело, «колхозная повесть» к *лиардам* не имела никакого отношения.

Нужно отметить, что в своем романе Ю. Буйда обращается к глубинному, христианскому смыслу притчи о блудном сыне, состоящему, как известно, в раскрытии взаимоотношений человека и Бога-отца. Поэтому в тексте образ отца проецируется на образ Бога-отца. Отец героя идеализирован: он умный, порядочный, волевой, мужественный. В совокупности эти черты апеллируют к евангельскому «будьте совершенны, как совершен Отец ваш Небесный» (Мф 5:48). Отцу героя присущи «классические» качества Бога. Он спасает (цыганенка-вора — от смерти, а избивавших цыганенка мужиков — от тюрьмы), учит (сына видеть «ось мира» в «человеке, грызущем семечки») и вообще — центрирует собой весь романский мир (лексема «отец» — одна из самых частотных в тексте).

Все, что попадает в сферу влияния отца, идеализируется, порой не без ощутимой иронии. Так, карта железных дорог СССР,

над которой склонился отец, в глазах сына становится «планом мироздания». Примечателен эпизод, когда отец рассказывает сыну о знаменитой Семилетней войне с Пруссией, о боях, проходивших в пригородных лесах Знаменска (бывшего прусского Велау), о русской армии, сражавшейся «по колено в крови» и о «паническом бегстве пруссаков». В этот момент начинается гроза. «Я не трогался с места, замороженный этой историей, которую отец рассказывал (кричал, раздувая горло) под гром, молнии и проливной дождь. Он стоял прямо, не обращая внимания ни на молнии, полыхавшие у него над головой, ни на хлеставший по плечам дождь» (с. 77).

В приведенном эпизоде обыграны строки из Псалтири: «От блистания перед Ним бежали облака Его, град и угли огненные. Возгремел на небесах Господь <...> Пустил множество молний, и рассыпал их <...> И явились источники вод <...> от грозного гласа Твоего, Господи» (Пс 17:13–16).

На протяжении всего романа герой-рассказчик не раз восхищается своим отцом, но их взаимоотношения лишены самого главного — любви. Дефицит любви остро ощущается героем, недаром он часто насвистывает песенку Веселой Гертруды, сумасшедшей немки — отрывок из оды Ф. Шиллера «К радости»: «Обнимитесь, миллионы, в поцелуе слейся, свет, братья, над шатром планет есть отец, к сынам склоненный!». В детстве герой вместе с другими мальчишками дразнил Веселую Гертруду. Пытаясь усюветить жестоких детей, учительница переводит им песенку. Атеистическое сознание советской учительницы трактует строки Шиллера с позиций гуманистических идей всеобщего равенства и братства. Повзрослевший герой постигает иной, хри-

стианский смысл песенки Гертруды: Бог есть любовь, по которой томится душа современного человека, живущего в богооставленном мире.

На наш взгляд, в сознании героя образ отца как проекции Бога-отца «эволюционирует» от ветхозаветного понимания — к новозаветному. Дистанция между героем и его отцом в романе отсылает к Ветхому завету, в котором слово «отец» было синонимом таких понятий, как «суровый господин», «покровитель». В книге пророка Малахии читаем: «Сын чтит отца и раб — господина своего» (Мал 1:6). В Новом завете явлены иные отношения между человеком и Богом, сыном и отцом, основанные на полном взаимопонимании и любви: «и никто не знает Сына, кроме Отца; и Отца не знает никто, кроме Сына» (Мф 11:27).

К сожалению, герой Буйды приходит к своему отцу только после его смерти. Среди самых дорогих вещей отца он находит своего глиняного петушка-свистульку, расколотого, но тщательно склеенного отцом. Держа игрушку в руках, герой испытывает «чувство покоя и тихой, ясной радости», божественной радости, воспетой Шиллером, радости единения с отцом: «радость поднимает над <...> непониманием, которым мы оба мучились всю жизнь, боясь произнести вслух слова “счастье” или “любовь”» (с. 315).

Слова не были произнесены, но они написаны, и это превращает роман-автобиографию в исповедь. На возрождение, духовное воскрешение героя указывает финальная фраза романа. Слова «”Значит, жив”, — сказал бы отец» напрямую отсылают к евангельской притче: «...сын мой был мертв и ожил» (Лк 15:24). Через единение с отцом наступает единение с Богом в еще одной

его ипостаси, Творца — таковым ощущает себя герой, создавший свои первые собственные *лиарды* — несколько рассказов, среди которых одним из самых дорогих был рассказ «Веселая Гертруда».

Если евангельский блудный сын, придя к отцу, возвращает свое человеческое достоинство, то герой Буйды, обретя отца, восстанавливает свою целостность. Как отмечает П. С. Гуревич: «Целостность человека <...> — это некий идеал, движущий мотив порыва к бытию»¹. Для героя романа обретение целостности, *Der Ganze*, означает преодоление внутреннего разлада и обретение себя — как человека и как писателя. Ю. Буйда показывает, что сохранение самоидентичности человека невозможно, если в глубине его экзистенции нет стремления к целостности как части вечности и вневременных смыслов. Таким образом, в автобиографическом романе «Вор, шпион и убийца» обращение к отдельным мотивам притчи о блудном сыне позволило соединить возможности личностной и сверхличностной памяти автора.

Вариант интерпретации мифологемы «Блудный сын», реализуемый в романе Ю. В. Буйды, эксплицируют смыслы, присутствующие в евангельском тексте на массовом, «профанном», и глубинном уровнях. Десакрализованный смысл притчи сводится к проблеме идеальных семейных отношений, по которым тоскуют и которые стремится изобразить современный писатель. Глубинное, христианское, понимание притчи связано с идеей воскресения блудного сына как открытия им «нового человека» в себе: автобиографический персонаж Буйды становится Творцом.

¹ Гуревич П. С. Проблема целостности человека: монография. М.: Изд-во Ин-та философии РАН, 2004. С. 145.

2.3 Христос

Современное массовое сознание воспринимает Иисуса Христа как «фигуру с терновым венком на голове и клиньями в ладонях». На более глубоком уровне у обывателя возникают представления о «символической персонификации его судьбы (страданиях, самопожертвовании, благодеяниях)»¹. Массовым представлениям о Христе свойственно понимание его как «живого человека», демократичного, понятного и близкого каждому, но озаренного религиозным идеалом, ощущением высшей воли, контролирующей все, что совершается в мире.

Мифологема «Христос» восходит к народным христианским легендам, в которых центральный образ христианского вероучения осмысливается на профанном, «мирском» уровне. Используя механизмы упрощения, народное сознание превращает Иисуса Христа из Богочеловека в просто человека, которого можно запросто встретить на проселочной дороге. Например, в народной легенде «Чудо на мельнице» Христос встречает бедного крестьянина и просит поделиться с ним зерном. Мужик не пожадничал, и Христос отблагодарил его: когда стали молотить оставшееся зерно, «мука все сыпется да сыпется <...> Мужик не знал, куда и собирать-то»². В постмодернистской прозе данная мифологема часто подвергается демифологизации.

¹ Образ Христа в литературе // LitBlog — литературный блог. 11.07.2017 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.litblog.info/obraz-hrista-v-literature/> (дата обращения: 15.05.2019).

² *Афанасьев А. Н.* Народные русские легенды / под ред. И. П. Кочергина. Казань: Молодые силы, 1914. С. 32–33.

Например, в поэме «Москва — Петушки» (1969) В. В. Ерофеев изображает своего героя как профанного «Христа». Отдельные реплики алкоголика Венички имеют ощутимые евангельские аллюзии: «Я отдаю себя вам без остатка <...> А вы — отдайте мне себя»; «О, позорники! Превратили мою землю в самый дерьмовый ад <...> О, сказать бы сейчас такое, чтобы сжечь их всех, гадов, своим глаголом!»¹. В финале повести обыгрывается мученическая смерть героя и его воскрешение, когда Веничка описывает собственную гибель. На наш взгляд, место действия поэмы — электричка — выбрано автором не случайно: так Ерофеев пародируют наиболее частотный сюжет народных легенд — «Странствующее Божество» (по терминологии В. Я. Проппа).

Мотив пьянства как способ снижения мифологемы «Христос» использован и Л. С. Петрушевской. Герой ее новеллы «Чудо» (1995) дядя Корнил — карнавальный Христос. Выглядит дядя Корнил, как «мужик из помойки», но со следами «стигматов»: «на кисти у него была грязная гнойная рана»². Откровение приходит к нему в форме алкогольных галлюцинаций: дядя Корнил способен прозревать и исцелять, только когда ему «поставят водку».

Средствами демифологизации у Петрушевской становится пародирование широко известных массовому сознанию сюжетов — «Воскрешение Лазаря» и «Исцеление слепого от рождения». Мать дяди Корнила сетует: «Умершего одного еврея воскресил, Лазаря Моисеевича. А дети этого Лазаря уже из-за наследства в

¹ Ерофеев В. Москва – Петушки. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. С. 132, 133.

² Петрушевская Л. С. Собр. соч. ... Т. 2. С. 129.

суд подали! Он воскрес, они претензию предъявили Корнилу: “Кто вас просил” <...> Потом: слепец побирался с палочкой на вокзале, Корнил увидел его муки и сказал: “Открой глаза и иди”, так он снял очки и пошел, но начал ругаться, что теперь никто ему не подаст»¹.

Реставрация мифологемы «Христос» в современной прозе связана с возрождением традиционных приоритетов русской культуры. Например, в повести В. С. Маканина «Лаз» (1991) в финале появляется образ «доброго человека в сумерках», который спасает главного героя от кошмарного сна. Портрет «доброго человека» содержит аллюзии на стереотипные представления о «Христе»: «...мужчина. Средних лет, с довольно длинными волосами, свободно падающими почти до плеч <...> со спокойной и терпеливой улыбкой»². Образ «Христа» в повести утверждает авторскую мысль о спасительной силе обыкновенного человеческого участия, человечности.

Рассказ О. Павлов «Конец века» (1996) также характеризует апологетика мифологемы «Христос». Современный писатель обращается к традиции рождественского рассказа, представленной, в частности, такими текстами, как «Христос в гостях у мужика» Н. С. Лескова, «Мальчик у Христа на елке» Ф. М. Достоевского, «Бедный принц» А. И. Куприна, «Ангелочек» Л. Н. Андреева и др.

В названии рассказа О. Павлова улавливаются аллюзии на Откровение Иоанна Богослова. Центральный мотив Откровения лежит в основе сюжета рассказа: это мотив второго пришествия, вторжения Божественного начала в обыденность. Повествование

¹ Петрушевская Л. С. Собр. соч. ... Т. 2. С. 134.

² Маканин В. Долог наш путь: повести. М.: Вагриус, 1999. С. 80.

в рассказе представляет собой переплетение «тяжелого» библейского слога и публицистики (экспозиция текста — очерк о бомже как «социальном явлении»). Публицистичность стиля может быть связана с тем, что в основе сюжета произведения — подлинный человеческий опыт писателя: работая в больнице, Павлов видел, как погибали на санобработке бездомные, которых во множестве привозили с московских улиц.

Сюжет рассказа — испытание на человечность и «профессиональную пригодность» работников обычной горбольницы. В рождественскую ночь «скорая помощь» привезла ненавистного бомжа, и тот помешал предпраздничному застолью. Санитарке Антонине по долгу службы нужно приготовить больного к осмотру: попросту отмыть его. И тут-то обнаруживается почти неземная сущность бомжа. Оказывается, этот бомж — совсем молодой человек с лицом и руками чудесной белизны, красоты, способной вызвать умиление.

Но обессилевший юноша умер и мертвым поразительно напоминал распятого Христа: «Он лежал в корыте грязной больничной ванны так глубоко и убито, будто висел, приколоченный к ней гвоздями <...> Но такой, израненный, и делался он вдруг человеком, так что у Антонины сщемило не своей болью сердце»¹.

Эпиграфом к рассказу служат слова из Евангелия от Матфея: «Тогда скажет им в ответ: истинно говорю вам: так как вы не сделали этого одному из сих меньших, то не сделали Мне» (Мф 25:45). Относительно к сюжету рассказа эпиграф достаточно прозрачен. Одним из «малых сих» оказывается бомж, чей образ намеренно натуралистичен, «умален» автором. Отвратитель-

¹ Павлов О. О. Русский человек в XX веке. М.: Русский путь, 2003. С. 245.

ный, смердящий, он вызывает ненависть охранников, медперсонала и даже врача. «Спасители» бездомного — молодая женщина-врач «скорой помощи» и ее водитель «застряли в проходе, давясь от запаха и боясь сами мешка <с бомжом>, который сотрясался навзрыд звериным, будто рев, хрипом».

Для реставрации мифологемы «Христос» О. Павлов обращается к Евангелию, используя его как претекст своего рассказа. Примечательно, что каждый персонаж рассказа является воплощением того или иного евангельского архетипа. Так, бомж воплощает собой Иисуса Христа, Сына Божьего, которого «Бог послал <...> в подобии плоти греховной в жертву за грех и осудил грех во плоти» (Рим 8:3). Антонина напоминает Марию Магдалину (созвучны даже имена), исцеленную Христом «от злых духов и болезней» (Лк 8:2) — прежде всего, от жестокосердия. Дежурный доктор — это Понтий Пилат, по суду которого предали на поругание и смерть Иисуса Христа. «Молоденькая девчушка», врач «скорой помощи», пытающаяся усостыжить доктора фразой «...это же человек!», похожа на одну из жен праведных, «которые служили Ему именем своим» (Лк 8:3). Водитель «скорой» подобен Петру: сначала он искренне защищает бомжа, «крикливо, вступаясь за свою врачиху», а потом отрекается от него, «выпрашивая под конец униженно у охранников какой-нибудь растворчик от вшей, чтобы побрызгать в кузове».

Больничная охрана — «воины правителя» — совершает свое поругание. Пытаясь выкурить ненавистного бомжа, охранник «взял швабру и орудуя ею, как палкой, как пикой, принял его колоть да выколачивать, чтобы встал» — «и плевали на Него и, взяв трость, били Его по голове» (Мф 27:30). Такую же почти

буквальную евангельскую цитату обнаруживаем в следующем эпизоде: охраннику «пришло в голову развести в банке хлорку и полить его <бомжа>, будто нашатырем. Бомжара захлебывался, мычал, дергался, но не вставал». Ср.: «дали Ему пить уксуса, смешанного с желчью; и, отведав, не хотел пить» (Мф 27:34).

Мир рассказа «Конец века», как и в большинстве произведений писателя, кажется воплощением страдания, большим пространством, «целиком отданным во власть зла»¹. Однако финал рассказа не позволяет согласиться с мнением критика: «Когда после праздников заработала и приехала труповозка, то не обнаружили тела — тела неизвестного. В ледящей *пещере* морга (курсив наш. — О. К.) бетонная лавка была голо покрыта белой, в темных пятнах мертвецкого пота, простыней»². Автор никак не комментирует чудесное событие, и эта «фигура умолчания» становится сутью его повествовательной манеры. В «постоянном избегании своего писательского рефлексивного “я”» — приеме, на который обратила внимание К. А. Кокшенева³, стилизуется притча.

«Конец века» О. Павлова — это притча о современном человеке, рискующем оказаться с «теми, которые по левую сторону» (Мф 25:41). Женское и человеческое сострадание Антонины, ее милосердие, противопоставленное бесчеловечности окружающего мира — это следование евангельскому завету: «истинно гово-

¹ Анкудинов К. Манихейский вариант: армейская трилогия О. Павлова // Новый мир. 2002. № 5. С. 166.

² Павлов О. О. Русский человек в XX веке ... С. 247.

³ Кокшенева К. А. Больно жить. О прозе Олега Павлова [Электронный ресурс]. URL: //http://www.portal-slovo.ru/philology/37277.php (дата обращения: 07.03.2019).

рю вам: так как вы сделали это одному из сих братьев Моих меньших, то сделали Мне» (Мф 25:40). Антонина воплощает образ праведницы; она из тех, что «по правую сторону Его»; к ним Христос обращается со словами: «приидите, благословенные Отца Моего, наследуйте Царство, уготованное вам от создания мира: ибо алкал Я, и вы дали Мне есть; жаждал, и вы напоили Меня; был странником, и вы приняли Меня; был наг, и вы одели Меня; был болен, и вы посетили Меня; в темнице был, и вы пришли ко Мне» (Мф 25:34–36).

Демифологизируя массовые представления об Иисусе Христе, русские писатели пародируют народную христианскую легенду: в образе Христа как Богочеловека акцентируется и утрируется его человечески-телесная сущность со всеми присущими человеку пороками. Реставрация мифологемы «Христос» в современной русской прозе связана с национальной традицией понимания Христа как символа человечности.

2.4 Светопреставление

Семантический стержень мифологемы «Светопреставление» формируют обывательские представления об Апокалипсисе как о втором пришествии Христа, что повлечет за собой вселенскую катастрофу и смерть мира. Данное значение зафиксировано в словаре В. И. Даля: «Преставление света — кончина мира, переворот в земной вселенной»¹.

¹ Толковый словарь живого великорусского языка В. И. Даля / сост. Н. В. Шахматова и др. СПб.: ИД «Весь», 2004. С. 486.

Массовое искусство активно культивирует мифологему «Светопреставление» в кинематографической продукции, в частности, в таких фильмах, как «Побег с Земли» («The Survivor», 1998, США, реж. Н. Дэвис), «Земля мертвых» («Land of the Dead», 2005, США — Канада — Франция, реж. Дж. А. Ромеро), «Зуб и ноготь» («Tooth & Nail», 2007, США, реж. М. Янг), «Дорога» («The Road», 2008, США, реж. Дж. Хиллкоут), «Заражение» («Contagion», 2011, США, реж. С. Содерберг) и др. Все перечисленные и подобные им фильмы декларируют мысль, о постапокалиптическом статусе современного общества, высказанную Ж. Бодрийяром: «Страшный Суд уже происходит, уже окончательно свершился у нас на глазах»¹.

Идея глобальной катастрофы, лежащая в основе мифологемы «Светопреставление/Конец света», получила яркое воплощение и в современной литературной антиутопии. На рубеже XX–XXI веков один за другим появляются тексты, созданные в русле антиутопической традиции: «Новые Робинзоны» (1988) Л. С. Петрушевской, «Лаз» (1991), «Кысь» (2000) Т. Н. Толстой. Примечательно, что названные произведения обыгрывают мифологему «Конец света» посредством ее буквализации: устойчивым в них становится мотив отсутствия света.

Например, «новые Робинзоны» Петрушевской ведут ночной образ жизни, опасаясь быть замеченными днем, и строят убежище под землей, где нет света: «Все следующие ночи мы возили туда столы, лавки, лари <...> отец же рыл там погреб и чуть ли не подземную землянку»². В повести Маканина сквозным явля-

¹ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. С. 321.

² Петрушевская Л. С. Собр. соч. ... Т. 2. С. 78.

ется мотив «отсутствия света», который ощущается главным героем физически: «Он <Ключарев> кричит, что подступающая темнота отменяет человеческую личность»¹. «Свету в окошке и так мало»², — констатирует Бенедикт, герой романа Толстой.

Герои современной антиутопии живут в постапокалиптическом мире, маркером которого является также образ монстра. Русская проза конца XX — начала XXI века дает целую галерею постапокалиптических существ. Это и чудовище-вампир Кысь, и одичавшие «голубчики» — носители монструозной социальности («Кысь» Т. Толстой), и зловещий «Pasternak», и «озерные мостри» («Pasternak» М. Елизарова), и «утилизатор» Дядя Зина — расчленитель трупов, воплощающий изнанку человеческого («Эрон» А. Королева), и добрый уродец «Муму» («Человек-язык» А. Королева). Персонажи Ю. Мамлеева занимают в этой галерее особое место.

Обилие подобных образов в высоком и массовом искусстве — сигнал смены статуса смерти. По ощущениям современного человека, смерть перестала быть трансцендентной его существованию, которое оказывается теперь «всего лишь до-живанием, детерминированным смертью»³. Идея апокалипсиса воплощает пессимистические настроения современного общества.

Между тем, в каноническом христианстве событие второго пришествия не только не обладает негативной семантикой, но, напротив, является желанным. Недаром сам Иоанн Богослов призывает Господа прийти скорее: «Ей, гряди, Господи Иису-

¹ *Маканин В.* Долог наш путь: повести. М.: Вагриус, 1999. С. 79.

² *Толстая Т.* Кысь: роман. М.: Эксмо, 2016. С. 33.

³ *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. С. 235.

се»!» (Ин 22:20). Таким образом, если для массового сознания «Апокалипсис» означает гибель существующего мира, то для христианского сознания — это начало мира нового, святого града Иерусалима, т. е. Царствия Небесного. К примеру, Ю. В. Буйда в романе «Вор, шпион и убийца» возвращает мифологеме ее каноническое христианское наполнение, когда в финале текста автобиографический герой называет Откровение «Книгой Великой Надежды»¹.

Мифологема «Светопреставление» становится объектом эстетического осмысления в одноименном произведении И. Ю. Клеха, написанном в 2003 г. Эта автобиографическая повесть, созданная в стилистике исповедальной прозы, обыгрывает целый комплекс христианских мифологем.

Десакрализация христианского текста — основная стратегия поэтики Клеха. Так, ученик, владеющий «ритуалом» изготовления из яблока «ежика», назван в повести «правоверным школяром», а поедание этого яблока — «трапезой». Участники групповой драки — «блаженные», потому что «пострадали за други своя». Повесть Л. Кассиля «Конduit и Швамбрания» для героя Клеха — «апокрифическая книга», а атлас мира и вовсе — «карманная Библия». В «топографии двора и мира» (название главы) описаны рай («фруктовый сад с огородными грядками») и ад: «спуск по ступенькам в котельную под домом — с котлами, манометрами и отблесками пламени, как в преисподней»². Как пер-

¹ Буйда Ю. В. Вор, шпион и убийца ... С. 312.

² Клех И. Светопреставление: повесть // Октябрь. 2003. № 5. С. 73. Далее произведение цитируется по данному изданию; ссылки оформляются внутри текста.

сонаж ада вспоминалась также соседка, из года в год выгуливавшая во дворе собаку и вселяющая этим своим постоянством «инфернальный ужас».

В самом же автобиографическом рассказчике, «задумчивом сквозном персонаже Игоря Клеха»¹, просвечивает архетип Христа. «Завязкой» текста служит событие, случившееся в ночь на Рождество: перечитывая в очередной раз свои дневники, герой впервые понимает и принимает себя прошлого. Он иронично замечает: «...блудный отец оказывается неожиданно собственным сыном» (с. 56). Происходит интерференция мифологем «Блудный сын» и «Христос — сын Божий». Далее основные вехи воспоминаний героя будут обыгрывать события, связанные с образом Христа: «искушение», «преображение», «гибель», «искупление», «воскрешение» и наконец «апокалипсис» — «светопреставление».

В начале повести рассказчик вспоминает об «искушении индивидуализмом», случившемся с ним еще в младшей школе: «Будто бес подмывал меня, или само так получалось: в силу действия какой-то дьявольской предрасположенности меня не могло даже случайно занести на сторону большинства и превосходящей силы» (с. 63).

Далее, в восьмом классе, с героем происходит «преображение», когда они с одноклассниками начинают выпускать собственный литературный журнал, который превращает их некогда посредственный класс в центр школьной культурной жизни. Бе-

¹ Касымов А. Любовь с географией, или Время страстей человеческих (Клех И. Охота на фазана. Семь повестей и рассказ. М.: МК-Периодика, 2002) // Знамя. 2003. № 8.). С. 217.

седы с учителями «обо всем», первые ростки свободомыслия, автор называет «солнечным идиотизмом», подчеркивая тем самым «высокое безумие» романтических порывов юного героя и его одноклассников.

«Гибель» и «воскрешение» героя изображаются в кульминационной главе повести «Фигуры из ящика Пандоры». Глава описывает парадокс шахматной игры, когда победа в игре оборачивается потерей, а соответственно — поражением в жизни. Эта «формула» начала работать еще в детстве рассказчика, когда он стал выигрывать у своего отца. Вместе с числом побед росло и с отцом взаимное отчуждение. Став взрослым, рассказчик навсегда потерял друга, проигравшего ему восемь раз подряд. Герой недоумевает, почему для его соперников игра получает такое жизненно важное значение? Лишь с годами он осознает, что чувство превосходства и желание самоутверждения, провоцируемые игрой, есть не что иное, как проявление «смертного греха» гордыни. Не только соперник, но и он сам, победитель, подпадают под гибельное влияние дьявола.

Судьба уготовила герою сыграть еще одну шахматную партию — с ребенком. Клех не случайно приурочивает эту игру к событию «Светлого Христова Воскресения». Полный благодати, с церковной свечей в руках, герой оказывается в доме своей знакомой, и ее сын просит сыграть с ним в шахматы. Помня о своем печальном опыте, он колеблется, но жалеет мальчика, который «был очень одинок, и это будто написано на нем было большими буквами» (с. 70). Мальчик, конечно, проиграл. Но на его мольбы дать ему шанс отыграться герой твердо говорит «нет», избегая на этот раз ловушек Вельзевула. «Я почти бежал из той квартиры,

чувствуя, что еще чуть-чуть — и в самую ночь на светлое Воскресенье я окажусь <...> в аду» (с. 71). Герой отказался от игры, в которой «отупевшие от усталости черти преследуют вечным шахом короля», и тем самым лишил дьявола его «добычи».

Жертвенное содержание архетипа Христа проявляется в повести мотиве уничтожения прошлого — прекрасного и бесконечно дорогого герою, названного «бочкой с кайфом» — во имя искупления настоящего. Намерение героя «закопать описываемый им мир» есть, на наш взгляд, не что иное, как его жертва далекому от совершенства, но единственно возможному для него «сегодня».

Мифологема «Светопреставление», напрямую связанная с архетипом Христа, обыгрывается автором достаточно своеобразно. Прежде всего мотив «конца света» имеет традиционную для данной мифологемы деструктивную семантику. В символике «Светопреставления» у Клеха прочитываются господствующие на рубеже XX–XXI веков апокалиптические настроения и личностный кризис автора, который он и не скрывает: «Я все равно доведу свою повесть до конца, пока не почувствую, что отпускает» (с. 73).

Однако И. Клех, как и другие современные писатели, демифологизирует массовые представления об апокалипсисе, содержащиеся в мифологеме «Светопреставление». Автор вновь использует прием наложения мифологем, объединяя в герое образы «Бога-отца» и «Бога-сына». Сначала герой Клеха, подобно Богу-отцу, создает мир: «Я вынужден был отстроить свой, мне принадлежавший мир на бумаге» (с. 98). Затем он, уже как «Христос», «устраивает апокалипсис»: воскрешает «фигуры, об-

разы и истории», «захороненные в другом времени». И этот апокалипсис оборачивается «репетицией» СВЕТОПРЕСТАВЛЕНИЯ — грядущего неизбежного «гала-представления», во время которого «в слепящем луче света покажутся <...> лица всех и каждого» (с. 85).

Автор обыгрывает эпентезу согласного [д] в слове «светопре-ставление», нередко возникающую в связи с архаичностью лек-семы «преставить» для современного русского языка. Красно-речивые примеры подобной эпентезы содержатся в Интернете. Так, на одном из сайтов под тегом «СВЕТОПРЕДСТАВЛЕНИЕ» помещена информация, явно претендующая на статус «светопре-ставления»: «Австралийские ученые заявили, что из-за серьез-ных изменений в окружающей среде наша цивилизация может исчезнуть уже к 2050 году»¹.

Апокалипсис для героя повести И. Клеха — это не «свето-преставление», а именно «светопредставление», «световое шоу» с чем-то вроде того «циклопического размера прожектора», ко-торый был установлен на входе в парк в его далеком детстве. У Клеха происходит разрушение мифологемы «Светопрестави-ние»: наступает торжество света, а не его конец, что подтвер-ждает и образ семейной идиллии в эпилоге. Герой-рассказчик размышляет о скорой встрече на семейной трапезе с ушедшими родными и близкими: «Вот не знаю только, что там мама пригото-вила нам всем на ужин» (с. 98). Идиллический хронотоп эпи-лога гармонизирует созданный в повести мир и апеллирует уже

¹ *Kapeton*. Livejournal // Livejournal.com [Электронный ресурс]. URL: <https://kapeton.livejournal.com/tag/светопредставление> (дата обращения: 30.07.19).

не к массовым, а к каноническим христианским представлениям об апокалипсисе как об утверждении Царства Небесного на земле.

Мифологема «Светопреставление» как вариант массового восприятия одного из центральных нарративов Священного Писания — Апокалипсиса — является достаточно частотной в современной русской прозе. Реставрация мифологемы осуществляется в довольно продуктивном сегодня жанре антиутопии. Ее специфический постапокалиптический сюжет свидетельствует об ощущении катастрофичности в современном массовом сознании. Демифологизация представлений о «конце мира» происходит у современных авторов посредством лингвистической игры, актуализирующей буквальные значения и квази-смыслы лексемы «светопреставление», а также за счет обращения к канонической символике текстов Нового Завета.

Глава 3

МАССОВЫЙ СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ МИФ В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ

3.1 Россия/Русь

Манифестацией материнского архетипа уже в фольклорных произведениях становится образ Руси, выросший из архаического культа матери-сырой-земли. Мифологема «России/Руси-матери», символическим наполнением которой становится сфера родовой материнской нравственной жизни, прочно закрепляется в отечественном массовом сознании, став смысловым центром русского национального мифа.

К активизации национального мифа в России привел распад советской классовой мифологии. Если советский тоталитарный миф характеризовался внутренней цельностью и прозрачностью, то национальный «Русский миф» остается недостаточно отрефлексируемым массовым сознанием и существует в обыденной жизни в форме ритуала («русские праздники», «русские традиции», «русский костюм» и др.). Структура «Русского мифа» представляет собой эклектичное соединение традиций русского фольклора, элементов средневековой мистики и квазинаучных представлений, укорененных в массовом сознании. Мистификации прошлого создают неоязыческие религиозно-мифологические системы, которые легко усваиваются массой граждан¹.

¹ Неклюдов С. Ю. Структура и функция мифа // Современная российская мифология / сост. М. В. Ахметова. М.: Изд-во РГГУ, 2005. С. 22–23.

Существенную роль в формировании «Русского мифа» сыграла идея «Москвы-Третьего Рима», впервые сформулированная в начале XVI века старцем Филофеем его в послании московскому князю Василию III: «Вся христианская царства снидошася в твое едино, яко два Рима падоша, а третий стоит, а четвертому не быти»¹. В мифологеме «Москва-Третий Рим» проявилась зрелость русского национального самосознания.

Развиваясь, «Русский миф» осмысливает Российскую цивилизацию как уникальное достояние культуры человечества и утверждает особую роль России на мировой арене. Культивируя «Русский миф», Ф. М. Достоевский писал: «...назначение русского человека есть бесспорно всеевропейское и всемирное. Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значит только (в конце концов, это подчеркните) стать братом всех людей, всечеловеком, если хотите»².

«Русский миф» в трактовке Достоевского достаточно популярен в современном массовом сознании. На рубеже 1990–2000-х гг. этот миф начинает активно культивировать Ю. В. Мамлеев, чье творчество находится в прямом диалоге с наследием Ф. М. Достоевского³.

В рассказе Ю. Мамлеева «Дорога в бездну» (1999) Сергей Еремеев, подобно «смешному человеку» Достоевского мечтает стать «метафизическим путешественником», чтобы «в иную без-

¹ Цит. по: Шмеман А., прот. Исторический путь православия. М.: Паломник, 1993. С. 360.

² Достоевский Ф. М. Пушкин // Русская идея: сборник произведений русских мыслителей / сост. Е. А. Васильев; предисл. А. В. Гулыги. М.: Айрис-пресс, 2002. С. 187.

³ См.: Семькина Р. О «соприкосновении мирам иным»: Ф. М. Достоевский и Ю. В. Мамлеев: монография. Барнаул: Изд-во БГПУ, 2007. 241 с.

дну заглянуть»¹. Автор подчеркивает, что это стремление к «иному» — генетическая черта русской души. «Вы очень русский человек, — говорит Еремееву некое «существо». — И вы слишком много хотите для этой маленькой Вселенной» (с. 496).

Овладев практикой «Московских Любомудров» и готовясь принять вызов запредельного, Еремеев неожиданно открывает, что «запредельное» и есть «русское»: «Он увидел что-то тайное, великое, непостижное и в то же время родное, вечно-русское, что составляло его сокровенную жизнь» (с. 507). Недаром еще раньше «иное» видится Еремееву в образе очень русского «тихого старичка», который поет у него на кухне.

В рассказе «Люди могил» (1999), пронизанном интонациями новеллы Достоевского «Бобок», Мамлеев еще более активно педалирует идею избранности России. Герой Мамлеева встречает странное «племя». Поражают глаза девочки из этого племени, приковывавшие «к себе своей черной пустотой» (с. 486). От непонятного гнетущего чувства герой ищет спасения в пивной — «нашей, расейской, родной и безобразной». Там-то ему и открывают тайну племени «людей могил», которые «договор заключили: не то с мертвыми, не то еще с кем...» (с. 487).

Этот мистический план сюжета получает свое неожиданное развитие в реалистическом, почти публицистическом финале рассказа. Герой подводит своеобразный итог прожитой жизни и рассказывает о подлинных «людях могил» — жителях Западного мира, который он «изъездил и познал». «Что поражало меня, —

¹ Мамлеев Ю. Собр. соч.: Т. 3. Крылья ужаса. Мир и хохот. Рассказы. М.: Эксмо, 2018. С. 498. Далее произведения Ю. Мамлеева цитируются по данному изданию; ссылки оформляются внутри текста.

вспоминает герой, — это отсутствие света в этих глазах <...> И вот, вспомнив о человечестве могил и взглянув на лица прохожих, вдруг почувствовал: а ведь я среди трупов нахожусь, духовных трупов» (с. 490).

Героем овладевает чувство безысходности. С горькой иронией обращается он к «высшим силам» с просьбой «закрыть эту смешную планетку». Но тут же обрывает себя, вспоминая о России, о ее высшем предназначении. Венчает размышления героя проект «Расейской Вселенной» — воплощения подлинной гармонии: «Может быть, было бы лучше <...> нам на свою планету перейти, и назвать эту планету — Россия <...> И сотворить окончательно наш мир, собственный, непостижимый, дальний, захватывающий всю душу, чтоб песня русская сверхглубинная, как музыка сфер, звучала... Вселенную расейскую сотворить... И чтоб рядом со звездами одни тайные наши березки сияли» (с. 491). Образ «березок» довольно показателен, поскольку апеллирует к символике России, прочно закрепленной в отечественном массовом сознании.

К мифологеме «Россия/Русь» обращается также М. Ю. Елизаров в своем романе «Pasternak» (2003). В этом произведении автор создает русскую националистическую идеологию, но не путем ее утверждения (например, с помощью вольных интерпретаций или мистификаций — типа «Велесовой книги»), а путем отрицания ее «врагов» — «буддийского лисоглазого Тибета, Космического Разума — Люцифера или ньюэйджевского Заратустры — сверхчеловека в латексовом черном костюме нетопыря»¹. Оппозиция «Русский — нерусский» раскрывает у Елизаро-

¹ Елизаров М. Pasternak: роман ... С. 214–215. Далее произведение цитируется по данному изданию; ссылки оформляются внутри текста.

ва тему истинной и ложной духовности. При этом автор признает «единственно истинную духовность для России — православие» (с. 215), что позволило критикам назвать роман «православным философским боевиком» (Л. Данилкин).

Битва «дьявола с Богом» проходящая, по Ф. М. Достоевскому, в «сердцах людей», перемещается у Елизарова в пространство духовной культуры постсоветской России. В ответ на существующий в среде русской интеллигенции культ писателя («перечитайте Андрева! Блока! Или Пастернака! <...> русских исполинов духа», с. 16) Елизаров создает гротескный образ «Пастернака-демона» или «Пастора Нака» — «огромного существа, распахивающего рваной формы крылья» (с. 262). Это существо предводительствует лжедуховными силами, изображенными так же гротескно, как и их лидер: здесь и народная целительница-оборотень, и американский миссионер, убивающий с помощью железной Библии, и последователь Порфирия Иванова с «мутировавшими в плавники конечностями», и т. п.

В романе отчетливо просматриваются три аспекта конфликта: социально-политический, религиозно-философский и собственно эстетический. Социально-политический конфликт реализуется в антитезе «Россия — Запад» посредством негативной оценки западной экспансии в России и в мире в целом.

В плоскости религиозно-философской проблематики «Пастернак» воплощает глубоко враждебный Елизарову атеизм. Процесс развенчания «Пастернака» изображается через сознание одного из главных героев романа — Сергея Цыбашева. Его отец — типичный интеллигент-атеист. Рассказывая о Боге и вере, Цыбашев-старший непременно читает строки Б. Л. Пастернака, ставшего для всей советской интеллигенции «духовной отдушиной».

Сергей Цыбашев проходит сложный путь формирования своего духовного «Я», постигая в конце концов всю несостоятельность интеллигентского атеистического типа духовности, согласно которой Бог находится «среди добрых работающих людей, живущих честной серединой бытия в неверующей вере» (с. 156).

Поборником истинной духовности в романе является также Василий Льнов, носитель русского языческого сознания. Льнов и Цыбашев объединяют свои силы в борьбе с «мракобесами» и «нелюдями», и их «идеологии» совершенно не противоречат друг другу. Так Елизаров культивирует миф о генетическом родстве православия и русского язычества — «колыбели» православного христианства на Руси.

В романе борьба с пороком осуществляется в форме его физического истребления: герои ведут вначале партизанскую, а затем и открытую войну со злом. При этом для Цыбашева, принявшего сан священника, «убийство врага на войне не было жестокостью, православному священнику или монаху церковь не воспрещала быть ратником» (с. 213). Откровенный милитаризм романа Елизарова, по мнению В. Бондаренко, оправдан, поскольку в годы создания этого произведения сам воздух в России был «пропитан идеями русского реванша»¹. Вместе с тем милитаристский дискурс говорит о дидактизме Елизарова, для которого православие является не столько возможной, сколько должной и единственно приемлемой национальной идеей для России.

М. Елизарова, как и его «учителя» (по признанию самого писателя) Ю. Мамлеева, упрекали в «эксплуатации православия» в

¹ Бондаренко В. Реакционный авангард [Электронный ресурс]. URL: // <http://zavtra.ru/blogs/2003-07-1571> (дата обращения: 07.08.2019).

качестве яркого популистского тренда. На наш взгляд, оба автора сознательно культивируют православие как некое абсолютное начало в своих насквозь относительных художественных мирах. Безусловно, ни о каком подлинном православии Елизарова и Мамлеева говорить нельзя. Однако «православный уклон» этих авторов отражает процесс «ренессанса» религиозности, наблюдающийся в массовом сознании рубежа XX–XXI веков. Посредством православия, пусть и внешнего (на уровне обрядности), российский массовый человек преодолевает ограниченность своего сознания и интегрируется в высшую реальность.

Изображение языческого пласта русской духовной культуры занимает в романе Елизарова особое место. Народное сознание, будучи ступенью к православной духовности, изображается в романе еще и как самоценный космос. Его потаенные стороны раскрываются в диалогах Льнова с дедом. «Русскость» деда подчеркивается его именем: «Дедушку Мокаром зовут. Через “о” пишется. Так правильно — Мокар. Старинное русское имя, неверно переименованное в Макара» (с. 25).

Русская деревня открывается читателю через детализированное описание обрядов, интерьеров, предметов быта. Постепенно автор вводит читателя в сакральное пространство народной жизни, с ее обыденными чудесами — «домовыми», «говорящими мертвецами», озерными «мострями». Гармония этого мира определена отсутствием в нем смерти в ее привычном понимании. Жизнь и смерть взаимообуславливают друг друга. Умереть значит всего лишь «уснуть смертью», продолжая жить: «Между жизнью и смертью нет четкого перехода, — объясняет дед Мокар. — Сначала хоронят как бы временно, давая покойнику

возможность передумать. Поэтому и могила должна быть на земле. В такой и смерть не страшная, и родня не скучает — легко в новом доме навещать умершего» (с. 34).

Смерть в народном понимании противопоставлена у М. Елизарова подлинной смерти, «мертвечине», которую сеют лжепророки-сатанисты. Сходный смысл вкладывает в танатологические мотивы и Ю. Мамлеев. В его романе «Мир и хохот» один из персонажей сетует: «если посмотреть на теперешнее земное устройство и проекты в этом плане, так сказать, то здесь такая мертвечина, такая скука смертная будет — что у тараканов глаза на лоб полезут»¹.

Будучи постмодернистом, Елизаров сосредоточивает конфликт истинной и ложной духовности в эстетической плоскости, т. е. в пространстве языка. Маркером искаженной духовности становится «испорченное» русское слово. В качестве примера приведем эпизод, когда американский миссионер декламирует перед русскими мужиками, которые «режутся» во дворе в карты, «Рождественскую звезду» Б. Л. Пастернака. Создается комическая стихия пародии, основным средством которой является макароническая речь:

«Зима стояля,
Дуль ветер из степи.
Беби в вертепе померз, бедненький,
На склоне холма.
А коровка погревала его
Воздухом из рота,

¹ Мамлеев Ю. Собр. соч.: Т. 3. Крылья ужаса. Мир и хохот. Рассказы ... С. 200.

И бичок тожъе погриваль.
Фермеры куртки отряхали от грязи,
Спат еще хотели...» (с. 139).

Предельное опошление стихотворения Пастернака происходит в «интерпретации» американцем строк о звезде, пламеневшей, «как хутор в огне и пожар на гумне»:

«Она горела как сено,
В стороне от неба и Бога,
Как будто ферму подожгли
И пожар на говне...

За столом расхотались. Михалыч басом, Степа и Толя повыше. Дядя Коля вытер выступившие от смеха слезы:

– Леха, слышь, и так каждый раз отмачивает...

– О, на фермах часто говно... — продолжал американец, — это нормально же для ферми» (там же).

Стремясь создать негативный образ Пастернака, Елизаров целую главу (Часть II. Глава 8) посвящает критическому разбору его лирики на предмет нарушения русской языковой нормы. Анализ осуществляет дипломированный филолог Цыбашев: «Сколько ни в чем не повинных слов русского языка страдало от жестоких побоев и ударений. За местоимение ”твои” приняло муку “хвой”. По преступному сговору с поэтом “художница пачкала красками траву”, чтобы получить “отраву”. ”Гамлет” наверняка не подозревал, что “храмлет” (очевидно, хромает)» (с. 186) и т. д.

Попытка Елизарова «обвинить Пастернака в издевательствах над русским языком» в действительности оказалась не совсем

удачной, поскольку современный писатель в большинстве случаев не учел изменчивости языковой нормы, в чем, в свою очередь, его справедливо упрекнула А. Латынина¹. И тем не менее у неискушенного массового читателя возникла иллюзия правоты Елизарова.

Подлинный русский язык и, как следствие, подлинную духовность, воплощает в романе положительно маркированная стилистика — русское национальное повествование в форме сказа. Автор создает традиционный для фольклорного сказа речевой портрет сказителя — деда Мокара. Посредством народной этимологии в духе «долбиц умножения» и «Аболонов полведерских» Н. С. Лескова устами деда Мокара раскрывается подлинная сущность «заграничных попов» — «евон-глистов» и «баб-тисков».

Несомненно позитивной стилистикой в романе обладает также библейский текст в русском синодальном переводе. Цыбашевские цитаты из Священного Писания, проникнутые истинной духовностью, выступают антитезой дикому волапоку американского Евангелия, присланного в Россию в качестве гуманитарной помощи. «Там попадались строки типа: “И сказал он им: — Это мой *бизнес*, а не ваш *бизнес*”» (с. 159). Само написание фамилии «Pasternak» латиницей символизирует торжество «нерусского» в фигуре лидера лжедуховных сил «Пастора Нака». Елизаров выводит формулу «Россия VS АмерикаПастернак», видя тлетворный «след» пастернаковского романа, дерзнувшего явить «Бога Живаго», в кощунственных заявлениях американских проповедников: «Церковь Иисуса Христа Святых Последних Дней

¹ См.: Латынина А. Случай Елизарова // Новый мир. 2009. № 4. С. 165–173.

руководима Живым Господом и живыми двенадцатью апостолами из штата Юта» (с. 231).

На наш взгляд, реставрация мифологемы «Россия/Русь» у М. Елизарова, как и у Ю. Мамлеева, связана с личным опытом жизни за границей, который впоследствии оценивался писателями негативно. В частности, в одном из своих интервью Ю. Мамлеев признавался, что Америка «для писателя все-таки не лучшее место на земле»¹. М. Елизаров более категоричен: «Мне <...> жаль те шесть лет моей жизни, которые прошли в чуждой мне стране»².

Итак, культивируя мифологему «Россия/Русь», современные русские писатели создают религиозно-мифологическую эстетику, опирающуюся на концепции православия и славянского неоязычества, которые авторы противопоставляют ценностям западного либерализма.

3.2 Русский народ

Истоки мифа о русском народе-богоносце обнаруживаются еще в древнерусской публицистике. С новой силой миф расцветает в XIX в.: сначала как элемент государственной идеологии периода царствования Николая I (концепция С. Уварова «Право-

¹ *Степанов Е.* Интервью с Юрием Мамлеевым [Электронный ресурс]. URL: // <http://www.stepanov-plus.ru/literator/interviews/mamleev.htm> (дата обращения: 07.08.2019).

² *Бойко М.* Букер — это просто случайность, о которой Михаилу Елизарову неинтересно задумываться // Дети Ра. 2009. № 9(59) [Электронный ресурс]. URL: // <http://mikhail-boyko.narod.ru/interview/elizarov2.html> (дата обращения: 03.08.2019).

славие. Самодержавие. Народность»)), а затем — в оформившемся в 1840-е гг. славянофильстве. Во второй половине XIX столетия миф о народе-богоносце продолжает культивироваться в творчестве Ф. М. Достоевского. Писатель высказывает русофильские идеи устами своих персонажей. Так, князь Мышкин в романе «Идиот» провозглашает возможность «обновления всего человечества и воскресения его <...> одною только русскою мыслью, русским богом»¹.

В XX в. идея народообожения метафорически воплощается в романе А. М. Горького «Мать», а затем трансформируется в стержневую для советской идеологии концепцию о мессианской роли пролетариата. Буквальное же воплощение идеи народа-богоносца обнаруживается в «деревенской» прозе, в частности, в образах «мудрых и сердечных» старух у В. Белова, Ф. Абрамова, В. Распутина и др.

В конце XX века А. И. Солженицын формулирует модель мифа о русском народе, которая в основе своей зиждется на православной аксиологии. Так, Солженицын пишет о смирении с судьбой, закреплённом в пословицах типа «Покорись беде — и беда покорится» или «Терпение лучше спасения»; о сострадательности русских; о готовности к самоосуждению; о русской открытости и прямоте души; о естественной непринужденности в поведении; о юморе; об уживчивости и легкости человеческих отношений и заключает, что «именно православность, а не имперская державность создала русский культурный тип»². В свете «трендовости» правосла-

¹ Достоевский Ф. М. Идиот // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 10 т. М.: Худ. лит., 1957. Т. 6. С. 618.

² Солженицын А. И. Россия в обвале. М.: Русский путь, 2009. С. 161–163, 187.

вия для современного массового сознания солженицыновский миф о русском народе приобретает особую актуальность.

В 1990-е гг. в отечественной прозе происходит деконструкция мифа о русском народе-богоносце. Как показательные примеры могут быть рассмотрены произведения Л. С. Петрушевской, которая разрушает деревенскую идиллию: в ее новеллах «Новые Робинзоны» (1988) и «Никогда» (1998) народ далек от идеализации. В этих текстах исключается сама идея возвращения к родовому, общинному единству. В «Новых Робинзонах» изображены три старухи, чьи образы явно полемичны по отношению к благообразным героинями «деревенщиков». У сумасшедшей 85-летней Марфутки «лицо маленькое и темное, а глаза, как мокрые дырочки»¹. Бабка Анисья, оставшись без пенсии, дожидается скорого Марфуткиного конца, чтобы «снять урожай за нее». На совести «рыжей Тани», бывшей медсестры — смерть наркоманки Верки, которой стало нечем платить за «лекарство».

В новелле Петрушевской «Никогда» разрушается миф об открытости русского человека, когда, по словам Г. Федотова, «чужие в минутную встречу могут почувствовать себя близкими»². Лена, героиня новеллы Петрушевской, отправляется в загородный лагерь, чтобы навестить сына. Вечером Лена почувствовала, что женщины, в доме которых она остановилась, относятся к ней с подозрением. На улице она замечает «блудливые глаза деревенских парней» и их «нехорошие улыбки». А ночью «баба Раиса», хозяйка дома, с «жуткой интонацией» сообщает Лене, что деревенские парни грозятся ее убить. Эту ужасную ночь героиня

¹ Петрушевская Л. С. Собр. соч. ... Т. 2. С. 75.

² Цит. по: Солженицын А. И. Россия в обвале ... С. 163.

провела с топором в руках. На утро выяснилось, что местные жители заподозрили Лену в страшном преступлении — в убийстве собственного неродившегося ребенка, которого она, якобы вызвав искусственные роды, и закапывала в сарае, когда ходила «на двор». Уезжая, Лена ловит себя на мысли, что народ стал совершенно не страшным. Но героиня не может справиться с ощущением, что ужаса подмосковной деревни ей уже не забыть никогда.

В изображении народа в романе А. Королева «Эрон» (1994) использована уже натуралистическая стилистика. В эпизоде видения Пресвятой Богородицы предельно прекрасное резко контрастирует с предельно безобразным. Один из главных героев романа архитектор Адам Чарторыйский, ставший случайным свидетелем чуда, испытывает благоговейный восторг. И этой «норме реакции» противопоставлено «адское скотство» толпы колхозников, которые «не то что благоговеть — даже не робели», намеренно совершая непристойности с ненавистью к видению и друг к другу: «Подростки назло — для пакости и смеху — пер...ли в штаны. Толкались, больно щипали ягодицы. Рябая деваха в резиновых сапогах на босу ногу ковыряла чирей на руке и матюкалась от боли. Пьяненький пацан-подсобник в пилотке держал за крыло дохлую ворону для пущей вони»¹. Справедливости ради, следует сказать, что в финале эпизода писатель все-таки изображает проблески человечности в своих героях. После кары Господней, когда «вифлеемская свинья» символически пожирает и исторгает грешников, в них пробуждается какое-то страдание друг к другу.

¹ Королев А. В. Эрон: роман ... С. 489.

Начиная с 2000-х гг. в русской литературе миф о народебогоносце вновь обнаруживает свою жизнеспособность. Так, в романе Ю. В. Мамлеева «Мир и хохот» (2003) создается образ русского человека, живущего «по слову Божьему», практически праведника. Такова Оля Полянова, которая «была удивительным человеком», воплощающим собой «любовь не к “любимому”, а ко всем, к самому бытию, к образу и подобию Божьему, скрытому в глубине человеческой души, к Свету сознания и к его Источнику, к великой тайне в человеке.

У Ольги все это было проявлено, светилося на лице <...> Стоило только взглянуть на нее. Все животные токи, все, что объединяет человека со зверем, мгновенно исчезало, превращалось в труп, а душа — оживала, как будто она попала в райский мир. Да, Олечка была красива, тихая такая голубоглазая русская девушка, но все решалось необъяснимым Светом любви, исходящим от нее, от ее бледного лица, превращенного в отблеск Неба»¹.

В этом идеализированном образе Мамлеев воплощает миф о человеке-праведнике, являющемся средоточием божественной благодати. Довольно стереотипный портрет русской красавицы («тихая голубоглазая девушка») нужен Мамлееву для придания образу героини статуса идеала во всех отношениях — духовном и телесном, хотя внешняя, телесная красота Оли заслоняется светом ее души. Создается образ человека, причастного к миру идеального бытия, к высшей истине, и одновременно физически воплощающего божественный идеал в повседневной русской жизни.

¹ Мамлеев Ю. Собр. соч.: Т. 3. Крылья ужаса. Мир и хохот. Рассказы ... С. 327.

Подобную тенденцию реставрации мифа о народе-богоносце можно обнаружить и в романе А. В. Понизовского «Обращение в слух» (2013). Роман представляет собой рефлексия по поводу реалий русской жизни — неприглядной, жестокой, а иногда и просто абсурдной, для чего автор стилизует монологи представителей российского демоса. Изучением этих монологов занимается Федя, 24-летний аспирант-филолог швейцарского Université de Fribourg.

Федя — человек совестливый, честный, толерантный, в высшей степени культурный. Все эти качества он проявляет в общении с тремя соотечественниками, вынужденными воспользоваться его гостеприимством из-за нелетной погоды. Случайное знакомство Феде, Лели и четырех Белявских составляет завязку романа. Белявские проявляют интерес к исследовательской работе Феде по изучению загадки русской души. Материалом исследования являются аудиозаписи историй, рассказанные простыми русскими людьми.

Для воссоздания этих историй Понизовский использует два типа характерного сказа — комический, представляющий гоголевско-зощенковскую линию, и лирический, «сказ ремизовский — почти стиховой»¹. Оба типа различаются степенью дистанцированности автора от героя.

В комическом ключе создан такой, к примеру, монолог, как «Рассказ о разбитой бутылке». Комический тон героини («В четыре года я такая матершинница была, ой!») выступает контрастом к содержанию — истории о повседневных ужасах колхозной жизни, когда дояркой девочка становилась в четыре года, а

¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 160.

водителем огромного «МАЗа» — в десять. Черный юмор сквозит в той части истории, где рассказывается об отчине: «на тракторе перевернулся, погиб. Гидравлика отказала. Может быть, он и жив был, а когда стали краном поднимать, уронили еще раз на крышу»¹.

«Рассказ о двухтавровой балке» также являет собой образчик комического сказа. Повествование в нем ведется от лица пожилого рабочего. Дядя Костя зловеще предсказывает неизбежность народного бунта в России: «Попомните мои слова: год-два-три — все равно вспышнет! Всех мочить будем...» (с. 42). Авторское «участие» в диегезисе проявляется в подзаголовке «Dies irae» («Судный день»), сообщающем всей истории дополнительный комический эффект. Сниженно-маркированная лексика, которая, по мысли дяди Кости, должна усилить пафос отрицания, напротив, вызывает у читателя улыбку: «Одна наркота у нас в Одинцово», «Бабульки у нас <...> Это же вообще, срамотища!». Завершает разоблачение дяди Кости и окончательно подрывает его авторитет как рассказчика заявление о масонском заговоре в правительстве России.

Монологи Нины Васильевны «Рассказ незаконнорожденной» и «Рассказ о матери» вводят в повествовательную ткань романа иную, лирическую, стихию. Нарративы Нины Васильевны характеризуются исповедальностью, которая достигается преобладанием фольклорной, песенной стилистики. Понизовский обращается к таким типично фольклорным приемам, как синтаксиче-

¹ Понизовский А. Обращение в слух: роман. СПб.: Лениздат, «Команда А», 2014. С. 34. Далее произведение цитируется по данному изданию; ссылки оформляются внутри текста.

ский и психологический параллелизм, морфологическое единообразие лексики: «А потом ей <матери> пришлось оттуда уйти, и она стала ходить по селам побираться. Туда в село пойдет, в другое село пойдет, и я за ней в хвосте, в хвосте постоянно — хожу побираюсь вместе с ней <...> В тот дом пошли, в другой дом пошли...» (с. 8). Архетипические образы «Матери», «Дитя», «Реки», «Поля», «Хлеба» также формируют фольклорность монологов героини.

Несмотря на наличие дистанции, автор явно симпатизирует своим персонажам, сливая их голоса в единый «хор». На его фоне ярко проявляются индивидуализированные образы героев-интеллектуалов.

Наиболее ярким из них является бизнесмен Дмитрий Белявский — образец западного интеллектуала, носителя либеральных ценностей, утратившего русскую национальную идею. Белявский умен, необыкновенно артистичен. Скромный Федя подознательно восхищается богатством мимики Белявского, его умением «ловко и выразительно» жестиковать (с. 46). На первый взгляд, отношение автора к Белявскому кажется нейтральным, однако театральное поведение и книжная речь этого персонажа выступают средствами авторского отчуждения. Просторечная лексика («жратва», «ханка», «брюхо», «совок» и др.), звучащая из уст Белявского, резче обозначает артистизм его натуры и никак не отменяет книжного характера всех высказываний этого персонажа: «Страна рабов. Можно ждать от них что-то хорошее? <...> Это бред! натурально, психическая болезнь. Циклотимия, пожалуйста — как у Гоголя: “птица-тройка” — пожалуйста вам, реальная галлюцинация!» (с. 472).

Анна, жена Белявского, как и ее супруг, негативно относится России и русскому, но выражает свою неприязнь метафорически. В квартире среднестатистического россиянина, по мнению Анны, обязательно найдется «полупустой шкаф с тряпьем», «клееночка липкая» на кухне, «в линолеуме дыра» и унитазный бачок, «текущий ржавой струйкой». «Что, вы думаете, это? — вопрошает Анна. — Бедность? Нет. Это калиточки, это тропиночки и закоулки в ночь» (с. 297).

Центральным конфликтом в романе становится спор о русском народе, возникший между Федей и Дмитрием Белявским. Белявский, который, по его собственному признанию, уже десять лет с народом не пересекался, удивлен сострадательному отношению интеллигента Феди к русскому человеку и находит этому логическое «объяснение»: интеллигенты «в глаза не видали живого народа».

Поднимая тему русского народа, Федя напрямую апеллирует к идеям Достоевского, над которым буквально глумится Белявский. Вот, к примеру, как Белявский театрально изображает «русского мужика», увиденного Достоевским: «Я “подл и низок” — но зато припадаю и упадаю. Я весь в дерьме — зато падаю, плачу — и все. И — оправдан. И воссияю! И — русский народ!» (с. 279).

Пропагандируемые Белявским радикальные русофобские идеи — «русские — тупиковая ветвь», «русские примитивны», «русские инфантильны» и т. п. — подрывают его авторитет у русского читателя. Кульминацией русофобии Белявского становится его проповедь Феде: «Нет, Федор, таких русских, как у Достоевского и у вас — нет в природе. Никто ничего в глубине не хранит и алмазами не сияет: все бред собачий. Народу эта ваша

риторика — «Бог», «миссия», «искупление» — до полной фени» (с. 293). Видя в народе только «быдло», Белявский «умывает руки», поскольку происходящее в России не соответствует «цивилизованным» конституционно-демократическим нормам, принятым на Западе.

Для Дмитрия и Анны истории простых русских, вскрывающие негативные факты из российской жизни — только повод для злой насмешки, укрепляющей их антирусские настроения. Федя же интерпретирует эти факты прежде всего как подлинные, «жизненные», называя их моментами, в которые человек «чувствовал себя максимально живым» (с. 437). Федя выступает идейным оппонентом героев-русофобов. Для «современного Мышкина» Феде, как и для Достоевского, главное — в «страдающих и озлобленных увидеть божественный образ, божественную любовь; чтобы весь Божий народ, страдающий и озлобленный, суметь увидеть в реальности как народ-богоносец!» (с. 292). Федю характеризует не просто совестливое отношение к народу как к «Другому», но именно любовь — в высшем христианском смысле.

Финал романа напрямую перекликается с солженицыновской концепцией идеального русского человека, сформулированной в виде слогана: «Мой дух, моя семья да мой труд — добросовестный, неусыпный»¹. У Понизовского Федя со своей любимой Лелей трудятся над расшифровкой очередной аудиозаписи. «Эти истории, — воодушевляется Федя, — все эти люди — такое богатство <...> Как будто приданое нам с тобой» (с. 505).

Итак, в осознании современными писателями мифа о русском народе сосуществуют две противоположные тенденции. С одной

¹ Солженицын А. И. Россия в обвале ... С. 203.

стороны, в русской литературе конца XX — начала XXI века происходит разрушение мифа о народе-богоносце: изображается примитивность и откровенная низменность устремлений рядового представителя «народной массы». С другой стороны, мифология «Русский народ-богоносец» продолжает культивироваться современными отечественными авторами, которые в данной мифологии воплощают концепцию православия как основы национальной идеи в России.

3.3 Культурный герой

3.3.1 Русская интеллигенция

Интеллигентский миф, генерируемый главным образом самими интеллигентами, занимает прочное место в таком мифологическом конгломерате, как «Русский социокультурный миф». Ядром интеллигентского мифа стали специфические представления о его субъекте как о «Герое». А. Соколов так формулирует миф о русской интеллигенции: «Создание культурных ценностей, сохранение социальной памяти, просвещение, учительство, пастырское служение всегда были заботой и делом интеллигентных людей»¹.

В прозе русского постмодернизма, обыгрывающего стереотипы массового сознания, миф о русском интеллигенте подвергся деконструкции. В 1990-е гг. появляются такие знаковые для современного литературного процесса тексты, как «Время ночь»

¹ Соколов А. Демифологизация русской интеллигенции // Нева. 2007. № 8. С. 166.

Л. С. Петрушевской, «Чапаев и Пустота» В. О. Пелевина, «Андеграунд, или Герой нашего времени» В. С. Маканина. В каждом из перечисленных произведений центральным является сниженный образ интеллигента.

Так, в повести «Время ночь» (1990) Л. С. Петрушевская подвергает деконструкции миф об интеллигенте-шестидесятнике. Героиня повести — 55-летняя Анна Андриановна, «тезка великому поэту», зарабатывает чтением своих стихов по пионерлагерям. Слова и поступки героини подсвечены перспективами наследственной шизофрении по материнской линии.

Вот Анна Андриановна, разоблачив карманника в метро, воодушевленно декларирует: «Нести просвещение, юридическое просвещение в эту темную гущу, в эту толпу! Воплощенная черная совесть народа говорит во мне, и я как бы не сама, я как пифия вещаю. Кто бы слышал мои мысли в школах, в лагерях, в красных уголках, дети сжимаются и дрожат, но они запомнят!»¹. Или случай в трамвае, когда Анна Андриановна «сделала резкое замечание через весь вагон» отцу маленькой девочки, которую тот «измучил поцелуями в рот»: «Представляю, что вы с ней творите дома! Это же преступление!». А после героиня торжествовала: «И опять я спасла ребенка! Я все время всех спасаю! Я одна во всем городе в нашем микрорайоне слушаю по ночам, не закричит ли кто» (с. 368). Однако пытаюсь «спасти всех», Анна Андриановна разрушает главное, что у нее осталось: свою собственную семью.

¹ Петрушевская Л. С. Собр. соч. ... Т. 1. С. 368. Далее произведение цитируется по данному изданию; ссылки оформляются внутри текста.

В романе «Чапаев и Пустота» (1996) В. Пелевин, как и Л. Петрушевская, создает образ современника, интеллигента-поэта, но с уже официально подтвержденным диагнозом: Петр Пустота страдает «раздвоением ложной личности». Этот диагноз обыгрывает мятущуюся личность интеллигента, его нецельность, гротескно заостренную в альтернативном названии романа: «Сад расходящихся Петек». Герой воображает себя поэтом-романтиком, укорененным в серебряном веке, но эта его «ложная личность» временами превращается в чапаевского ординарца Петьку.

Петр Пустота, чьи внутренние часы показывают 1919 год, с недоумением наблюдает Москву начала 1990-х, читая полупогасшие совершенно дикие электрические надписи «SAMSUNG», «ОСА-СО А». Он искренне удивляется тому, как приветствует тюремный шансон публика с одним на всех «лицом старухи-процентщицы». Протест героя против такой социальной реальности выражается в акте, профанирующем известный призыв В. В. Маяковского, ставшего на время пролетарским поэтом: «Я хочу, чтоб к штыку приравняли перо» («Домой!»). Петр стреляет «в зеркальный шар этого фальшивого мира из авторучки»¹. Так В. Пелевин разрушает миф о преемственности современной интеллигенции с поколением серебряного века.

В романе Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» демифологизирован образ интеллигента-диссидента. Петрович, некогда «матерый» писатель-агэшник («Пушкин и Петрович!»), давно уже ничего не пишет, потихоньку превращаясь в «замшелого и подванивающего» «интеллигентного бомжа», как он сам себя называет. Он вполне встроился в новый социум и смирил-

¹ Пелевин В. О. Полн. собр. соч. Т. 5. Чапаев и Пустота ... С. 444.

сы с тем, что бывшие интеллигентские кухонные дебаты становятся лишь поводом к выпивке: «Старик Неялов, деликатный алкоголик с высокого этажа, пришел ко мне с четвертинкой. (“Могу ли я поговорить с интеллигентным человеком?..” — известный зачин)»¹.

И совсем уж жалко выглядит брат Петровича — Веня, некогда талантливый художник-авангардист, доведенный советской системой до сумасшествия. Веня, подталкиваемый санитарями психиатрической больницы, вдруг обнаруживает в своей личности остатки гордости: «И даже распрямился, гордый, на один этот миг — российский гений, забит, унижен, затолкан, в говне, а вот ведь не толкайте, дойду, я сам!»²

На наш взгляд, наиболее последовательной демифологизации образ интеллигента подвергается в произведениях Т. Н. Толстой и М. Ю. Елизарова. В повести Т. Толстой «Лимпопо» создан гротескный образ интеллигента Ленечки. Комично уже портретное описание героя: «Ленечка был <...> небольшим, кривоногим юношей, с баранно-блондинной головой и круглым неплотно закрывающимся ртом битого кролика»³.

Поступки Ленечки, разоблачающие гипертрофированную интеллигентскую оппозиционность, выглядят анекдотично: «Он был, конечно, борцом за правду, где бы она ему ни померещилась. Попадался ли в столовой жидкий кофе — Ленечка вбегал в

¹ Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени ... С. 146.

² Там же. С. 474.

³ Толстая Т. Река Оккервиль: рассказы. М.: Подкова, 2002. С. 314. Далее произведение цитируется по данному изданию; ссылки оформляются внутри текста.

общепитские кулуары и, именуя себя общественным инспектором, требовал отчета и ответа» (там же).

В образе Ленечки Толстая также развенчивает миф об интеллигентской креативности, воплотившейся в «усовершенствованных некрологах», которые создает герой. Вот красноречивый пример одного из них: «Давно ожидаемая смерть ПОПОВА Семена Ивановича, бывшего директора фабрики мягкой игрушки, наступила в ночь со 2 на 3 февраля, никого особенно не удивив и не огорчив. Пожил — и будет. 90 лет, шутка ли!.. Может, кто хочет поприсутствовать на похоронах, так они скорее всего в среду, 6-го, если подвезут гробы, а то у нас всякое бывает» (с. 315).

Но главный миф, который разрушает Толстая — это мессианский миф о русском интеллигенте. Уверовав в свою культурно-историческую миссию, Ленечка замыслил создать нового Пушкина, который должен был стать результатом его связи с гражданкой одной из стран Африки. Но Пушкин так и не явился в мир усилиями Ленечки. Более того, сюжетная линия Ленечки заканчивается полным абсурдом: после нелепой смерти своей африканской возлюбленной он «бежал в леса на четвереньках» (с. 363).

С той же, что и в повести «Лимпопо», настойчивостью Т. Толстая разрушает интеллигентский миф в романе «Кысь». Мир «Прежних», т. е. «ЭНТЕЛЕГЕНЦЫЙ», изображается средствами комического. Например, на гражданской панихиде по одной «Прежней старухе» главным достижением жизни усопшей признается сохранение инструкции на мясорубку. Инструкцию эту выступающие называют «духовным завещанием», «весомым и зримым вкладом в дело восстановления Светлого Прошлого»¹.

¹ Толстая Т. Кысь: роман ... С. 155.

Еще более комичен эпизод, когда, пригласив из человеколюбия перерожденца Тетерю в избу, обратившись к нему по имени-отчеству интеллигенты Никита Иваныч и Лев Львович, не выдержав грубой брани «Герентия Петровича» в адрес интеллигенции, «пьяную скотину <...> скрутили, выбросили наружу, наподдали пинка напоследок»¹.

В романе М. Ю. Елизарова «Pasternak», поднимающем проблему истинной и ложной духовности, Сергей Цыбашев постепенно осознает всю несостоятельность интеллигентского литературно-ориентированного типа духовности. Однако спасение и возрождение русского человека возможно, по Елизарову, только в лоне подлинно русской духовности, питающейся православием и славянскими языческими культурами.

Помимо ресурса русского идеологического романа, изображающего конфликт мировоззрений, для демифологизации интеллигентского мифа М. Елизаров, как и Т. Толстая, использует гротеск. Этот прием можно наблюдать, к примеру, в эпизоде «посвящения в доктора», состоящем в поедании йогурта, размazanного по трупам, приготовленным для вскрытия в анатомическом театре. «Бездельник и неисправимый троечник канул в небытие, а на смену ему пришел медицинский работник»², — торжественно рапортует доктор после свершившегося «причастия».

В романе А. В. Королева «Человек-язык» (2000) автор демонстрирует по-постмодернистски амбивалентное отношение к мифологеме «Русская интеллигенция». Сюжет романа следующий. Хирург Антон Кирпичев, врач закрытой терратологической кли-

¹ Толстая Т. Кысь: роман ... С. 281.

² Елизаров М. Pasternak: роман ... С. 302.

ники, вызволяет из изолятора для душевнобольных психически здорового пациента по кличке «Муму» — человека с обезображивающей патологией языка. Антон привозит Муму в собственный дом. Автор подчеркивает: «Сочувствуют почти что все, но *сострадать* может единственный из тысяч». Таковы Антон и его невеста Таша Тарасова — единственный человек, которому поступок Антона показался естественным. В Таше и Антоне воплощен миф о настоящем русском интеллигенте — натуре горячей и жертвенной.

Отношение Антона и Таши к Муму становится антитезой бездуховному биологическому существованию современного человека, ярким «образцом» которого в романе является Варфоломеем Борцов. И наконец тот факт, что Королев делает Антона и Ташу рупором своих идей, говорит о значимости этих персонажей для автора. Во внутреннем монологе Таши звучит авторское, сокровенное: «Человек-язык стал шоком отчаянной подлинности присутствия одного существа перед другим <...> это был страх людей, принужденных уродом к переживанию *бытия к смерти*»¹.

И все же несмотря на то, что автор вкладывает в сознание героев свои собственные мысли, очевидна некоторая искусственность их жестового и речевого поведения.

Театральность речи персонажей можно проиллюстрировать яркими примерами. Первая встреча Антона и Муму изображается в романе следующим образом: «Санитар глумливо отогнул белый лоскут вверх, закрывая лицо безумца. Боже, из приоткры-

¹ Королев А. Человек-язык: роман // Знамя. 2000. № 1. С. 6–88 [Электронный ресурс]. URL: URL: // <http://magazines.russ.ru/znamia/2000/1/korol.html> (дата обращения: 10.02.2019). Далее произведение цитируется по данному источнику.

того рта бедолаги свешивался вдоль подбородка и ниже (Бог мой, доходя почти до ключиц! Veto!) ненормально выросший толстый язык». В этом отрывке изображен внутренний монолог Антона, проникнутый патетикой, которая усилена поэтически-возвышенным восклицанием «Бог мой!» и латинским «Veto!». Перед нами — образ героя, оторванного от реальности XXI столетия, что придает ему черты какого-то анахронизма.

Помимо патетически-возвышенной лексики для создания речевых портретов героев-интеллигентов автор использует цитату, как, например, в следующем случае: <Таша неожиданно увидела лицо Муму и> «припомнила детство, жутковатую сказку про Аленький цветочек <...> и не взвидела она света, всплеснула руками белыми и упала на землю без памяти, слишком страшен был зверь лесной, чудо морское». Муму же «превратился в сплошной темный беззвучный комок стыда». Примечательна реакция Антона в этой ситуации: «Отпрянув от дерева, благородный Антон, сверкая глазами, кинулся к страдальцу и поднял его — горбом — на руки.

– Какая ж ты дура, мой ангел! — бросил он (*Пушкин*) Таше в сердцах». Цитаты из сказки С. Т. Аксакова и письма А. С. Пушкина жене словно бы извлекают героев из реальности и помещают их в «параллельное пространство» культуры.

В поступках героев автор также изображает следование определенному сценарию. Так, опираясь на стереотип о постоянной готовности интеллигента к жертве, Таша принимает решение о вступлении в брак с Муму, и Антон поддерживает ее в этом, тоже следуя пресловутому «долгу интеллигента перед народом». Сам Муму интуитивно чувствует, что и он превраща-

ется в персонажа этой интеллигентской драмы и поэтому сбегает от своих покровителей. Близким человеком для него становится деревенский плотник Петр Петухов.

В финале романа Петухов рассказывает Антону с Ташей о последних днях жизни Муму, и история эта оформляется автором как сказовый монолог: «А на бабье лето стал себе могилку копать. Ну такой душевный человек, скажу вам! Лишь бы собой никого не беспокоить <...> Поработает полчаса — весь мокрешенек. Ну совсем из сил выбивается. А мне помочь неудобно. Как при живом человеке ему же могилу копать? Язык не повернется такое сделать <...> И в ночь под утро, числа не помню... но в ноябре точно — скончался. Легко так. Не по болезни, а по своему характеру. Из одного только желания помер. Я ему глаза-то и закрыл. Отмучился! И не знаю, говорить вам или нет — может, померещилось спьяну. Только гляжу, мамочки! Никакого у него языка нет на груди, и губы плотно-плотно сжаты».

Данный монолог создает образ типичного «русского мужика», со свойственными ему чувством юмора и христианским состраданием. Иронически окрашенное, но естественное слово Петухова контрастирует с театральными «внутренними монологами» Антона и Таши, так же, как подвиг самоотречения Муму — с интеллигентским «героизмом самообожения», который развенчал в русской интеллигенции С. Н. Булгаков¹. Пропущенный через восприятие Петухова, образ Муму теряет статус «внутренней речи Бытия», «судящей вины» и «жертвы». Естественно, без

¹ Булгаков С. Н. Героизм и подвижничество (Из размышлений о религиозной природе русской интеллигенции) // Вехи: сб. ст. о русской интеллигенции. М.: Грифон, 2007. С. 72.

ложного пафоса народно-религиозное сознание Петухова осмысливает жизнь Муму как житие святого, в котором, согласно житийному канону, обязательно присутствие посмертного чуда (пропадает безобразный язык).

Однако в финале искренние переживания Антона и Таши о смерти Муму ясно говорят читателю о нравственной чистоте и духовном совершенстве героев. Обращаясь к русскому интеллигентскому мифу, А. Королев воплощает идеи гармонизации реальности через милосердие и любовь.

Итак, наряду с критикой русского интеллигентского мифа, развенчивающей гипертрофированность стремлений интеллигента к «правде», «идеалу», «оппозиционности», в современной русской литературе наблюдается и апология мифологемы «Русский интеллигент». Эта тенденция проявляется в героизации интеллигента, что создает его привлекательный образ.

3.3.2 Русская классика

Народная этимология лексемы «классика» связывает ее с местом знакомства с ней — школьным классом. Обыватель зачастую не подозревает о подлинном значении слова «классика», восходящем к лат. *classicus* — ‘образцовый’. Перерабатывая социокультурный материал эпохи, писатели-классики создают тексты-образцы, тексты-парадигмы, воплощающие многогранную картину духовных устремлений человека вообще, вследствие чего классика свободно входит в историческую и культурную реальность любой эпохи.

Еще В. Г. Белинский говорил о неисчерпанности внутренних, не поверхностных, смыслов классических литературных произ-

ведений: «Каждая эпоха произносит о них свое суждение, и как бы ни верно поняла она их, но всегда оставит следующей за нею эпохе сказать что-нибудь новое и более верное, и ни одна и никогда не выскажет всего»¹. Писатели-классики создают тексты, сочетающие глубочайшее художественное обобщение с динамикой реальной жизни. Классический текст улавливает векторы дальнейшего развития человечества и задает культуре будущего духовные ориентиры. В России литературная классика стала безусловным ядром национальной культуры.

Русская классическая литература приближает к целостному мировоззрению, синтезу социального-исторического, индивидуально-психологического и философского взглядов на мир. Системообразующая роль классики проявляет себя внутри самой литературы, о чем писал В. И. Тюпа, задаваясь вопросом: «Не является ли классическая литература своего рода “межевым знаком”, своеобразной пограничной областью между архаическим и авангардным, местом их драматической духовной встречи?»².

На протяжении XX–XXI веков фиксируется феномен пересоздания классического художественно значимого текста на языке массового сознания — в эстетически-эмоциональной и наглядно-образной формах. На наш взгляд, процессу «присвоения» классики массовым сознанием в России в немалой степени способствовало появление искусства социалистического реализма, ко-

¹ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: в 13 т. / АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); редкол.: Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др. М.: Изд-во АН СССР, 1953–1959. Т. 5. С. 555.

² *Тюпа В. И.* Между архаикой и авангардом // *Классика и современность* / под ред. П. А. Николаева, В. Е. Хализева. М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1991. С. 116.

торый сам по себе был «рожден такой тенденцией XX века, как “восстание масс”. Масса потребовала искусства на доступном ей языке, без модернистских сложностей»¹. Соцреализм упрощал традиционную аксиоматику русской классики и культуры в целом, делая их доступными массовому сознанию.

На рубеже XX–XXI веков проблема соотношения образно-смысловой энергии классики и культурно-эстетических потребностей массового сознания становится в гуманитарной науке одной из актуальных. Понятие «Классика» все отчетливее проявляет себя как мифологема. При этом восприятие классического текста редуцируются до устойчивых кодов, релевантных массовому сознанию — например, «Книга учит» или «Литературные герои — среди нас» и др. До определенного сюжетного хода или образа могут сворачиваться как отдельные тексты классики («Анна Каренина» — самоубийство Анны, «Евгений Онегин» — письмо Татьяны, «Война и мир» — непосредственность Наташи Ростовой и т. д.), так и все творчество писателя-классика (у И. С. Тургенева — «тургеневская девушка», у В. М. Шукшина — «чудик» и др.). Основанные на сюжетах классических произведений анекдоты или реклама как китчевые формы культуры также ясно демонстрируют интенцию массового сознания «обладать классикой».

Мифологема «Классика» подвергается полемическому переосмыслению в романе Т. Н. Толстой «Кысь». Главный герой романа «голубчик» Бенедикт живет в гротескном первобытно-авторитарном мире, пародирующем современное общество по-

¹ Лейдерман Н. Л. и М. Н. Липовецкий. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. М.: Академия, 2003. Т. 1. С. 20.

требления. Для голубчиков смыслом жизни становятся походы на «Склад», где им отпускают необходимые для жизни товары. Идут голубчики, «глазами по сторонам зыркают: кому что дали, да сколько, да почему не мне?» (с. 16).

Книге в этом мире приписан статус «вредного объекта» — не в идеологическом, а в прямом смысле. Книги существуют в рукописных вариантах, а оригинальные печатные объявлены радиоактивными и уничтожаются «санитарами». Работая переписчиком, Бенедикт приобщается к чтению, а став зятем Кудеяра Кудеярыча, «Главного Санитара», а впоследствии — «Набольшего Мурзы», получает в свое распоряжение огромную библиотеку «старопечатных» книг. Объект полемики Толстой — гротескно-утрированное восприятие классики массовым сознанием, субъектом которого в романе выступает Бенедикт.

Интересно отметить, что критическая рецепция романа Толстой началась с его мифологизации. Так, в первых оценках «Кыси» появилась мифологизирующая текст формула — «энциклопедия русской жизни». Это клише отечественной критики почти одновременно использовали в своих рецензиях Б. Парамонов, Л. Рубинштейн и Д. Ольшанский¹. Очевидно, что во внутренне и внешне мифологизированном пространстве романа ведущее место занимают такие мифологемы, как «Классика», «Книга», «Текст».

Бенедикт практикует «одноразовое чтение», характерное для рецепции текста массовой литературы. Приведем следующий

¹ Современная русская литература с Вячеславом Курицыным. Коллекция рецензий на «Кысь» Татьяны Толстой [Электронный ресурс]. URL: <http://www.guelman.ru/slava/kis/index.html> (дата обращения: 25.06.18).

пример: «Пробовал прежние книги перечитывать, да это же совсем не то. Никакого волнения, ни трепета, али предвкушения нету. Всегда знаешь, что дальше-то случилось; ежели книга новая, нечитанная, так семь потов спустишь, волнуешься: догонит али не догонит?! Что она ему ответит?! Найдет он клад-то? Али вороги перехватят?! А тут глазами по строчкам вяло так водишь, и знаешь: найдет; али там догонит; поженятся; задушит; али еще что»¹. Прimitивное восприятие Бенедикта редуцирует любой, в том числе высокохудожественный текст, до уровня фабулы.

Не менее красноречивы интерпретации отдельных фрагментов текста, сделанные Бенедиктом. Например: «А ведь лишний день — это и работа лишняя, и налоги лишние, и всякая людская тягота, — хоть плачь! А вставляют его, день-то этот, в феврале, и стих есть такой:

Февраль! Достать чернил и плакать!

– ну, это про писцов» (с. 290). Также показательно буквальное восприятие пушкинских строк в следующем случае: «Кто меня враждебной властью из ничтожества воззвал?

– Я воззвал! Я!» (с. 313), — волнуется Бенедикт, имея в виду идола «пушкина», изготовленного им собственноручно.

Все эти примеры раскрывают уровень личностного развития Бенедикта, и измеряется этот уровень не количеством прочитанных книг, которое запредельно, а ничтожной глубиной освоения заключенного в них смысла.

В своем романе Т. Толстая последовательно десемантизирует основные смыслы мифологемы «Классика». Для русского массо-

¹ Толстая Т. Кысь: роман ... С. 310. Далее произведение цитируется по данному изданию; ссылки оформляются внутри текста.

вого сознания сущностной в мифологеме «Классика» является семантема «Классика учит». В «Кыси» эта семантема снижена до «Классика подучивает». Так, строки А. А. Блока «Вздымаются светлые мысли / В растерзанном сердце моем, / И падают светлые мысли, / Сожженные темным огнем» («Опять с вековой тоскою...»), навеянные поэту первой русской революцией, звучат как прокламация для Кудеяра Кудеярыча, который подстрекает читающего их Бенедикта к государственному перевороту.

Профанирует Толстая и такую ядерную для мифологемы «Классика» семантему, как «Классика воспитывает». Приобщенный к классике человек-мутант Бенедикт не эволюционирует к высокодуховному, а опускается до предательства и даже убийства. Бенедикт позволяет Кудеяру Кудеярычу казнить своего наставника — «Прежнего» интеллигента Никиту Ивановича и убивает нескольких голубчиков, чтобы изъять у них печатные книги.

В романе снижается семантема «Классика одухотворяет». Толстая акцентирует в своем герое его примитивную, телесную сущность. Авторской иронией пронизаны интроспекции Бенедикта, когда того «на слезу потянуло. И то ли злоба разжигает, то ли летать хочется. Или жениться» (с. 64).

Семантема «Классика содержит смысл жизни», задающая вектор сюжета — поиск Бенедиктом «главной книги», обнаруживает свою симулятивную природу. Бенедикт бредит таинственной главной книгой, которая является ему в видениях: «Тут все во рту пересохнет, сердце стучит, глаза совсем ослепнут: только книгу и видишь, как она перелистывается, все перелистывается! А что вокруг тебя делается, того не видишь, а ежели и

видишь, то смысла-то в этом никакого и нету! Смысл — он вон где, в книге этой; она одна и есть настоящая, живая» (с. 326).

В мотиве тщетных поисков главной книги Толстая иронически обыгрывает фундаментальную оппозицию Ж. Дерриды: противопоставление Логоса и Письма. Примитивный «логоцентризм» Бенедикта, ищущего «главную книгу», пародирует роль сакрализованного Слова (например, Священного Писания) как источника реальности в традиционной культуре. Можно усмотреть скрытый каламбур в мотиве поиска *голубчиком* Бенедиктом главной книги — легендарной «Голубиной (глубинной) книги», содержащей народную космогонию и раскрывающей ключевые мировоззренческие категории народного сознания.

Толстая иронизирует над способностью массового сознания создавать «культовые книги», то есть прозревать глубинные смыслы там, где их нет и быть не может. К примеру, «культовым произведением» для Бенедикта становится детская сказка «Колобок», рождающая у героя трагическую рефлексию: «Погиб колобок. Веселый такой колобок. Все песенки пел. Жизни радовался. И вот — не стало его. За что?» (с. 51). Еще один комический пример «культовой книги» — «увлекательная эпопея “Коза-дереза”» (с. 100).

Стратегия демифологизации «Классики» приводит к парадоксу, о котором писал М. Липовецкий, когда «насыщенный, с одной стороны, богатейшей литературной цитатностью (книги, которые читает Бенедикт, в пределе представляют всю мировую литературу — весь логос), а с другой стороны, роскошным квазипростонародным сказом, новой первобытной мифологией и сказочностью, он тем не менее оказывается блистательно-острой

книгой о культурной немоте и о слове, немотой и забвением рожденном»¹.

3.3.2.1 Пушкин

Еще А. Ф. Лосев указывал на то, что основным конструктом мифа является категория личности. «Миф есть в словах данная чудесная личностная история»². Принадлежность к высокой культуре как единству искусства, науки и религии является безусловным маркером особого интеллектуального и нравственного статуса личности, что позволяет массовому сознанию идентифицировать человека культуры как «Героя». Данный тезис позволяет усматривать «генетическое родство» между архаическим мифом о герое и мифами о русских писателях-классиках, поскольку литературная классика является важной составляющей русской национальной культуры, а сам писатель — безусловным представителем элиты, высокоинтеллектуальной и компетентной личностью.

В массовом сознании объективное знание о писателе, зафиксированное официальной наукой, вытесняется субъективным, формируемым на основе домыслов и вольных интерпретаций подлинных фактов его биографии. Это субъективное мифологизированное знание объективируется в форме элементов подлинного биографического сюжета писателя-классика.

¹ *Липовецкий М. Н.* Бесконечный конец истории, или Кысь vs. «Кысь» // Роман Татьяны Толстой «Кысь»: сб. ст. Серия «Текст и его интерпретация». СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. Вып. 2. С. 42.

² *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа ... С. 265.

Статус писателя-классика в массовом сознании удивительно точно обозначил А. А. Блок в статье «Крушение гуманизма» (1919). Классик «тракуется как поставщик чего-то грузного, питательного, умственного и гуманного»¹. На эти дефиниции наслаивается советское понимание писателя-классика как «Отца нации», редуцированное до просто «Отца» — «близкого и родного каждому советскому гражданину человека» (эта формула звучала с экранов телевизоров в универсальных некрологах Брежневу — Андропову — Черненко).

В отечественном массовом сознании мифологема «Классика» персонифицирована рядом знаковых для русской и мировой культуры имен. Безусловным ядром этой мифологемы является «Пушкин», поэтому упоминание его имени столь частотно в произведениях русского постмодернизма. Так, в одном из первых русских постмодернистских текстов, поэме В. В. Ерофеева «Москва — Петушки» (1969), автор не только создает снижающий образ классика каламбур «Пушкин — Евтюшкин», но обыгрывает известный каждому русскому обывателю «риторический вопрос»: «А кто за тебя детишек будет воспитывать? Пушкин, что ли?»².

В поэзии Д. А. Пригова мифологема «Классика» также обретает статус штампа массового сознания, «концепта», по терминологии автора. Используя прием несоответствия образа контексту, Пригов демифологизирует личности русских классиков, как, например, в следующем случае:

¹ Блок А. Собр. соч.: в 6 т. / редкол.: М. Дудин и др. Л.: Худож. лит., 1980–1983. Т. 4. С. 340.

² Ерофеев В. Москва – Петушки ... С. 91.

Вот в очереди тихонько стою
И думаю себе отчасти:
Вот Пушкина бы в очередь сию
И Лермонтова в очередь сию
И Блока тоже в очередь сию
О чем писали бы? — о счастье¹.

Мифологема «классика» является ключевой в пьесе Л. С. Петрушевой «Мужская зона» (1992), интертекстуально отсылающей к «Зоне» (1982) С. Д. Довлатова. Петрушевская пародирует довлатовский сюжет, заставляя заключенных классиков ставить «Ромео и Джульетту». Классиками от литературы в пьесе Петрушевой представлены Шекспир и Блок, от музыки — Бетховен, от науки — Эйнштейн, от идеологии, основной формы общественного сознания в СССР — Ленин. И хотя имя Пушкина в пьесе не упоминается, оно зримо присутствует на цитатном уровне текста (ср.: «Няня! Нам вдвоем лучше. Открой окно да ляг ко мне», «С ним не спится, няня, здесь так душно», «Как будем вечность проводить?») и др.).

Петрушевская открыто полемизирует с массовым сознанием, демифологизируя воплощенные в персонажах мифологемы и обнаруживая их симулятивную природу. В основе демифологизации — механизмы снижения и упрощения. В частности, механизм упрощения применяется по отношению к мифологеме «Эйнштейн», когда подлинный масштаб открытия ученого редуцируется до «е равно эмцэ квадрат».

¹ Пригов Д. А. Написанное с 1975 по 1989. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 55.

Все образы классиков в пьесе Петрушевской снижены до имиджей. Для этого автор наделяет каждый образ одной значимой деталью, носящей характер стереотипа в массовом сознании. Например, обыватель, в целом имеющий слабое представление о творчестве Бетховена, почти наверняка вспомнит о его глухоте. Поэтому у Петрушевской Бетховен «не слышит ни кляпа»¹. То же и с остальными образами: Ленин исполняет роль луны именно потому, что он лысый, а Эйнштейн играет в пьесе на скрипке только потому, что он еврей.

Сам выбор пьесы для постановки в фантасмогорийном театре Петрушевской связан с обывательскими представлениями о творчестве Шекспира, ограниченными, как правило, двумя произведениями: «Гамлет» и «Ромео и Джульетта». Снижение сюжета шекспировской пьесы в театральной постановке происходит за счет мотивов телесного низа, в том числе, инцеста, имеющего в исполнении актеров-мужчин еще и гомосексуальный характер. Все это придает особую иронию ремарке «Действие происходит в античном театре».

Ироническое использование фразеологизмов с образами-мифологемами также демифологизирует последние. Например, Эйнштейн, обращаясь к Гитлеру, восклицает: «Ты настоящий Гитлер в юбке!»², а Ленин декламирует в стиле пушкинского Германна: «Уж полночь близится, а все луна проходит <...> У мавзолея Ленина меня»³.

¹ Петрушевская Л. Квартира Колобины: пьесы. СПб.: Амфора, 2007. С. 387.

² Там же. С. 393.

³ Там же. С. 396.

Рассказ В. О. Пелевина «Мардонги» (1992), стилизующий повествование non-fiction, изображает процесс канонизации классика как культ поклонения его трупу (от подобного «отрупнения» предостерегал Б. Л. Пастернак в стихотворении «Быть знаменитым некрасиво...», призывавшем художника «быть живым, живым и только»). Пелевин, по уже сложившейся традиции, обращается к образу Пушкина и демифологизирует его, придумав «утрупняющую мантру»: «Пушкин пушкински велик»¹.

Мифологема «Пушкин» в ее литературоцентричном восприятии воспроизводится Т. Н. Толстой в повести «Лимпопо». Изображенный в тексте советский коммунальный мир лишен гармонии. «Все было, но какое-то завалищенькое, убогое, пятого сорта»², — вспоминает рассказчица. Спиридонов, ее сосед по коммуналке, восклицает: «Эх, Пушкина бы сюда!», выражая общее отношение к русскому классику как к источнику и гаранту вселенской гармонии.

Пушкинский миф получает гротескное развитие в сюжете повести, когда Ленечка, друг детства рассказчицы, решается «явить миру нового Пушкина», для чего он «организовывает союз» с африканской студенткой Джуди. Ленечка с математической точностью просчитывает благоприятный исход такого союза: «Недаром, недаром интеллигент изображается на официальных картинах — то бишь плакатах — сзади, изображается вторым и последним сортом, так же, между прочим, как на плакатах, взыва-

¹ Пелевин В. Бубен Верхнего Мира: истории и рассказы. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. С. 101.

² Толстая Т. Река Оккервиль: рассказы ... С. 323. Далее произведение цитируется по данному изданию; ссылки оформляются внутри текста.

ющих к дружбе народов, вторым сортом идет негр — позади белого, чуть отступя. Мол, дружба дружбой, но ведь, товарищи, негр все-таки, понимать надо... А посему интеллигент (Ленечка) и негр (Джуди) должны соединиться брачными узами, и этот союз униженных и оскорбленных, уязвленных и отверженных, этот минус, помноженный на минус, даст плюс — курчавый, пузатый, смуглый такой плюс; повезет — так сразу будет Пушкин» (с. 317).

Толстая профанирует пушкинский миф, помещая его в матрицу коммунистической идеологии с ее магистральной идеей о грядущей мировой гармонии как единстве людей разных континентов. Кроме того, пушкинский миф разрушается в повести за счет пародирования христианского дискурса: рождение «нового Пушкина» иронично кодируется как «новое Рождество». Герои Толстой с нетерпением ждут, когда «завяжется беззаконный младенец Пушкин как последняя наша надежда» (с. 326).

Своеобразным апофеозом низвержения пушкинского мифа становится стихотворение Ленечки: «Над густою лебедою гуси-лебеди летят! То как зверь они завоют, то ногами застучат! Гуси-лебеди с усами — страшно девице одной; это ты, Иван Сусанин? Проводи меня, родной! Нашим планам нет предела, всем народом рвемся ввысь, и в распухнувшее тело раки черные впились! Едут греки через реки, через синие моря; все варяги едут в греки, ничего не говоря. Холодок бежит за ворот, пасть разинул соловей: не сдастся лютый враг милой родине моей. Соловей хрипит на ветке, гнется дерево под ним; “кукареку” — вопит в клетке шестикрылый серафим; птичка божия не знает ни пощады, ни стыда; сердце с мясом вырывает и сжирает без следа. А струна

звенит в тумане, а дорога все пылит. Если жизнь тебя обманет значит, родина велит» (с. 330).

Это стихотворение представляет собой игру культурно-идеологическими клише, основу которых составляет пушкинский текст. Получившийся у Леночки «постмодернистский мутант» является плодом подсознания своего автора и раскрывает всю эфемерность идеи о «Пушкине» как о сакральном центре современной реальности. В финале повести возникает образ пушкинского памятника — единственной подлинной ипостаси классика в современном мире. Однако и памятник в массовом сознании становится неким идолом языческого божества, которое вот-вот совсем по-отечески «выпростаает из-за пазухи руку и благословит всех чохом» (с. 366).

В русской литературе конца XX — начала XXI века мифология «Пушкин» подвергается демифологизации вследствие отказа современного художественного сознания от заложенной в ней идеи тотальности, от сакрализующей формулы «Наше все», прочно закрепившейся за образом классика в массовом сознании.

3.3.2.2 Гоголь

Миф о Гоголе являет собой совокупность представлений массового сознания о писателе как о культурном герое. В Интернете акцентировано мистическое содержание мифа о Гоголе. К примеру, на сайте «Русская Семерка», ссылка на который появляется одной из первых при запросе «Мифы о Гоголе», названы «7 главных загадок Николая Гоголя», среди которых «Заживо погребенный», «Похищение черепа», «Голова Гоголя и поезд-

призрак»: якобы, один из владельцев гоголевского черепа захватил его с собой в железнодорожную поездку, задумав подшутить над своими спутниками. Однако когда он открыл коробку с черепом, поезд тотчас исчез. Впоследствии этот поезд-призрак видели «то где-то в Италии...то в Запорожье...»¹. Подзаголовок к интернет-страничке тоже весьма красноречив: «"Я почитаюсь загадкой для всех, никто не разгадает меня совершенно" — Н. В. Гоголь» (взято из письма Гоголя к матери от 1 марта 1828 г.)².

Миф о Гоголе — один из трендов современной русской культуры. Ответом на культурный запрос можно считать, например, книгу В. А. Воропаева «Однажды Гоголь... Рассказы из жизни писателя» (2014). Книга представляет собой сборник «мифологических нарративов», созданных, как сказано в аннотации, «<...> школьными товарищами и друзьями Николая Васильевича. Эти небольшие, но емкие истории, расположенные в хронологическом порядке — в соответствии с этапами биографии писателя, — дают возможность войти в мир Гоголя»³. Одним из новейших вариантов реставрации мифологемы «Гоголь» в современной России стал телесериал «Гоголь. Начало» (реж. Е. Баранов, 2017–2018).

Существенный вклад в мифологизацию личности писателя вносят его «коллеги по цеху», интерпретируя существующие и генерируя новые мифы. Подчиняясь общим закономерностям бытования современных мифов, существование гоголевский ми-

¹ Короткова Я. 7 главных загадок Николая Гоголя [Электронный ресурс]. URL: <http://russian7.ru/post/7-faktov-i-mifov-o-gogole> (дата обращения: 25.02.19).

² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: в 14 т. М.: Изд-во АН СССР, 1940. Т. 10. С. 123.

³ Воропаев В. А. Однажды Гоголь... Рассказы из жизни писателя. М.: Изд-во Московской Патриархии, 2014. С. 2.

фа в художественном сознании XX в. определяется двумя противоположными тенденциями: активным генерированием мифа и его демифологизацией. К примеру, новелла И. А. Бунина «Жилет пана Михольского» (1936) — яркий пример генерирования мифа о Гоголе как о «странном человеке», которого никогда не понять рядовому обывателю. Эта мифологема вербализуется в нелепой реплике заглавного персонажа: «Гоголь позавидовал на мою жилетку!»¹. В новелле М. М. Зощенко «Товарищ Гоголь» (1926), напротив, личность Гоголя демифологизирована. Вместо «Великого Русского Писателя» создан образ «тов. Гоголя»: «И пописывал бы Николай Васильевич разные мелочишки. Может быть, даже отдел “Тараканы в тесте” вел»².

Интересной попыткой интерпретации мифологема «Гоголь» в современной русской литературе стала повесть А. В. Королева «Голова Гоголя» (1992), обнаруживающая обе тенденции бытования гоголевского мифа — его генерирование и демифологизацию. Это произведение, как и многие другие у Королева, представляет собой попытку творческой интерпретации исторической реальности. Жанр текста может быть определен как квази-историософская повесть, где автор предлагает собственную — циклическую — концепцию мировой истории, видя в событиях Великой французской революции предвосхищение российского террора Октября 1917 г. и эпохи сталинизма.

¹ Бунин И. А. Собр. соч.: в 9 т. Т. 6: Темные аллеи; Рассказы 1927–1952 / сост. И. Владимиров; Коммент. А. Бабореко. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2009. С. 356.

² Зощенко М. Социальная грусть: Рассказы и фельетоны. Сентиментальные повести. Перед восходом солнца. М.: Школа-Пресс, 1996. С. 47.

Обращаясь к технике постмодернистского коллажа, автор соединяет факт и вымысел. В повести переплетены действительные события и события авторского сознания. Коллизии объективной реальности (воспоминания современников Гоголя) сосуществуют наряду с воспроизведенными повествователем текстами истории («Великая французская революция», «Вторая мировая война», «Сталинский террор»), а также с чисто постмодернистским сюжетом письма, то есть описанием процесса создания текста. Вот, к примеру, такое проявление авторского «присутствия»: «И как-то духу не хватает сразу признаться, о чем они, эти размышления, и отчего мрачные. И рука не поднимается описать их гористый и безжалостный контур и мерзнет на сквознячке пустой страницы»¹.

Эпиграфом к повести является высказывание В. В. Розанова: «Гоголь отвинтил какой-то винт внутри русского корабля, после чего корабль стал весь разваливаться. Он “открыл кингстоны”, после чего началось неудержимое, медленное, год от году, потопление России. После Гоголя Крымская война уже не могла быть выиграна» (с. 109). Уже в эпиграфе начинается сюжет повести: фигура Гоголя сыграет роковую роль в русской истории. Завязкой сюжета служит реальный эпизод перезахоронения праха Гоголя в 1931 году.

Мифологема «Голова Гоголя», одна из основных в гоголевском мифе, обретает в повести онтологический статус. Черт в образе советского писателя Лялина крадет из гроба Гоголя череп —

¹ *Королев А.* Избранное: Гений местности; Голова Гоголя: повести; Эрон: роман. М.: ТЕРРА, 1998. С. 110. Далее произведение цитируется по данному изданию; ссылки оформляются внутри текста.

«дьявольский шар», который запустит катиться по Земле, начав игру в «кегли мировой истории». «Мир не имеет ровно никакой особенной цели, все это только игра. Если хотите, игра слов, которыми творился мир. Вся цель и смысл — игра» (с. 120). В этих словах черта сформулирована основная идея культуры постмодернизма: неразделимость игры и жизни¹— идея, положенная А. Королевым в основу сюжета повести.

Постмодернистской деконструкции подвергает А. Королев гоголевский миф о черте, созданный Д. С. Мережковским в эссе «Гоголь и черт» (1906). Королев буквально выворачивает наизнанку идею Мережковского о том, что главным импульсом творчества Гоголя была мысль о том, «как черта выставить дураком». В повести Королева черт — это Alter Ego Гоголя.

Черт постоянно меняет свои маски: кладбищенский сторож «в мягкой полумаске», Буденный, Гоголь, Гамлет, Мессинг. Мифологема «Маска» — также одна из составляющих мифологеми «Гоголь». По воспоминаниям Т. Г. Пашенко, Гоголь обладал необыкновенным талантом лицедейства: «Все мы думали тогда, что Гоголь поступит на сцену, потому что у него был громадный сценический талант и все данные для игры на сцене: мимика, гримировка, переменный голос и полнейшее перерождение в роли, какие он играл»². Лицедейство составляло саму природу Гоголя. В своих воспоминаниях П. В. Анненков приводит такое

¹ Ильин И. П. Постмодернизм. От истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998. С. 184–190.

² Гоголь в воспоминаниях современников / под общ. ред. Н. Бродского, Ф. Гладкова, Ф. М. Головенченко и др.; ред. текста, предисл., коммент. С. Машинского. М.: Гослитиздат, 1952. С. 45.

высказывание Гоголя: «Писать с меня весьма трудно: у меня по дням бывают различные лица, да иногда и на одном дне несколько совершенно различных выражений»¹.

А. Королев обращается к постмодернистскому приему концептуализации (в духе Д. Пригова) образа Гоголя как «Великого Писателя», что наглядно представлено в следующем эпизоде: «Гоголь смотрел хмурой больной птицей и молчал. — Так вы разве не умерли? — совсем ошалел комиссар. — Я бессмертен, — отрезал Гоголь» (с. 118). Также в тексте обыграна фраза-клише «Спроси у Гоголя» (т. е. ‘Гоголь все знает’): «Генералиссимус только руками развел: “Ну все знает, хитрец. Ты что — Гоголь?”» (с. 157). Демифологизация образа Гоголя осуществляется у Королева также посредством игры слов и игры со стилем. Само название повести — «Голова Гоголя» — содержит каламбур и хорошо «рифмуется» с гоголевскими «лапками под апплике» из «Шинели». Пример игры со стилем Гоголя можно увидеть в философской риторике повествователя и изображении диспутов исторических персонажей, создающих «установку на достоверность», что соотносимо со стилистикой гоголевских «Выбранных мест из переписки с друзьями».

Одним из самых ярких в тексте Королева является эпизод в поезде, описывающий событие тайной доставки черепа Гитлера в Москву в 1945 году. Эпизод претендует на статус самостоятельной новеллы, которая аллюзивно напоминает сюжет мифа о «Голове Гоголя и поезде-призраке», но своим комическим пафосом совершенно его подрывает.

¹ Гоголь в воспоминаниях современников / под общ. ред. Н. Бродского, Ф. Гладкова, Ф. М. Головенченко и др.; ред. текста, предисл., коммент. С. Машинского. М.: Гослитиздат, 1952. С. 290.

Однако в повести гоголевский миф не только развенчивается, но и творится автором. Погружая современность в пространство прошлого, Королев ищет в человеческой истории некие инварианты, одним из которых становится насилие. Идею насилия символически воплощает мифологема «Голова Гоголя». Королев выдвигает идею «Гоголя-предтечи мирового кризиса гуманизма» («от такой пробоины не только Россия, весь мир затонул») (с. 153).

Автор обвиняет Гоголя в том, что тот «приумножил своей фантазией сумму злых вещей в мире», ибо все, что человек выдумывает в своей голове, Бог тут же запоминает, а «память его <Бога> такая хитрая штука, что все мысленное сразу становится действительным» (с. 151). Главная вина Гоголя — описание «смерти невинного младенца, шестилетнего мальчика», первое изображение «убийства невинного ребенка в русской словесности» (с. 148), первая ретрансляция мифа об усекновении головы Иоанна Предтечи: гоголевского мальчика звали Ивасем. Приговор, вынесенный Гоголю чертом, взывает к русскому национальному мифу об обязательности профетической миссии писателя. Поэтому вслед за Гоголем «потянулась <...> в пекло вся Россия гуськом, на ощупь» (с. 148).

Посредством мифологемы «Голова Гоголя» осуществляется связь эпох в повести. Очевидно, что ключевым концептом Великой Французской революции является гильотина, отделявшая граждан от людей через отделение последних от их голов. У Королева гильотина персонифицирована в образе революционера Жоржа Кутона, одного слова которого хватало для того, чтобы человеку отрубили голову: «Отныне достаточным основанием для вынесения приговора считать моральную убежденность су-

дей в виновности лица <...> Кутон! Ты, только ты, и никто больше — красная буква на скрижалях террора» (с. 143). Однако подлинного размаха террор достигнет в советской России. Черт в образе Мессинга восхищен Сталиным: «В вашем лице мировое зло достигло пока наивысшей точки. Что перед вами какой-нибудь Кутон? — кутенок!» (с. 161).

У Королева «Голова Гоголя» становится амбивалентным символом, олицетворяющим модернистскую идею «красоты зла» с присущим ей «увлечением болью, культом раны» (с. 190). Эта символика характеризует эпизод встречи черта с депутатами Конвента, которым тот представился как «революционер»: «— Коллекционер? — не расслышал безобразный паралитик Кутон <...> — Да, — кивнул гость, пригубив вина, — я коллекционирую головы» (с. 129). Мотив коллекционирования отрезанных голов вновь обыгрывает модернистскую стилистику эстетизации ужасного.

В аспекте модернистской проблематики «Голова Гоголя» связана с еще одной мифологемой гоголевского мифа — «Сапогами Гоголя», реализованной в повести в одноименном сквозном мотиве. Так, кладбищенский комиссар Василий Николаевич Носов для восстановления «мировой справедливости» снимает с тела Гоголя хромовые сапоги и продает тем самым свою душу дьяволу, потому что, сапоги — это «дно человека — душа грешника, мертвая и падшая душа, которую примеривает Сатана на полных правах владельца. Стать сапогами черта — вот, по Гоголю, крайность отпадения от Бога» (с. 115). Черт в повести так и называет себя: «злой дух его <гоголевского> сапога» (с. 184). Причастность Гоголя к дьявольскому миру превращает его

жизнь в своеобразную «сапогиаду». По словам черта, Гоголь испытывал к сапогам настоящую страсть («Одно он любил на свете — новые сапоги», с. 152), долгое время «прожил на сапоге, в Италии» (с. 151) да и в самом профиле писателя было «что-то от остроносого сапожка» (с. 115). Поэтому вывод о том, что сам Гоголь — «сапог, чистый сапог» (с. 37) вполне закономерен.

Мысль Королева о том, что Гоголь стоял у истоков мирового кризиса гуманизма окончательно демонизирует образ писателя, что более всего соответствует современному мифу о Гоголе. А следующий пассаж из повести можно с полным правом считать «синописом» к телесериалу «Гоголь. Начало»: «<...> вся его <Гоголя> жизнь — это нисхождение в ад. Его гений сразу проснулся именно в сумерках. Посмотрите, на лице юнца колыхнутся inferнальные тени русалок, пальцы освещает ртутно-зеленый свет от гнилушек <...> небо уже густо-густо заштриховано полетами всяких пакостных панночек-людоедок» (с. 147).

Современное массовое сознание с присущим ему неоязычеством привлекает прежде всего мистическая составляющая гоголевского мифа. Однако, думается, что у современного массового человека, увлеченного культовыми франшизами, где решаются судьбы мира (вроде «Игры престолов») и параллельно интернет-шопингом по стоковым ценам, где-то на подсознательном уровне укоренена и мифологема о парадоксальности личности Гоголя, всерьез считавшего свою жизнь культурно-исторической миссией и одновременно гордившегося умением торговаться.

3.4 Переходное время

Лиминальность, эсхатологический разлом характеризуют состояние культуры конца XX — начала XXI века. Британский философ К. Армстронг называет современную культурную ситуацию «беспрецедентной». «В других культурах, — пишет Армстронг, — для человека было бы немислимо остановиться посреди обряда инициации или перехода, так и не избавившись от ужаса. Мы же <...> поступили именно так»¹. Роман А. В. Королева «Эрон» может рассматриваться как знаковое произведение современного литературного процесса, во всей полноте отразившее мифологему «Переходное время» не только российского, но и общемирового масштаба.

С момента первой публикации в журнале «Знамя» роман сопровождает неоднозначность оценок. Так, П. Басинский, А. Марченко, А. Немзер отнесли текст к массовой литературе, а С. Чупринин, Е. Иваницкая, А. Агеев увидели в романе обращение к экзистенциальной и метафизической проблематике, вписывающей произведение в контекст традиций русской и мировой культуры. При этом двойственная, «массово-элитарная» природа романа вполне отвечала установкам современной ему социокультурной ситуации, когда «ценности и смыслы <оказались> кардинально переосмысленными, становясь идеологически не определенными, нередко многозначными, амбивалентными»².

¹ Армстронг К. Краткая история мифа. М.: Открытый мир, 2005. С. 144–145.

² Кондаков И. В. Культура России: краткий очерк истории и теории. М.: КДУ, 2007. С. 297.

Анализируя социальную и метафизическую реальность, обращаясь к поэтике амбивалентности и парадокса (ср. сквозной «авторский» тезис: «Беззащитное — неуязвимо!»), А. Королев создает в «Эроне» уникальный идеомифологический космос. Автора более всего интересует гетерогенность культурных миров (современного и архаического, природного и цивилизационного, профанного и сакрального), проявления пограничных областей — зон лиминальности (от лат. *limen* — «порог»). «Эрон», декларируемый автором как принципиально незавершенный, лиминален в буквальном смысле: открытый финал романа оформлен графически в виде разорванной по диагонали последней страницы.

Для изучения лиминальности целесообразно, на наш взгляд, опираться на работы В. Я. Проппа, рассматривавшего данный феномен в рамках ритуально-мифологического подхода (как свойство обряда инициации, отраженного, в частности, в структуре волшебной сказке¹), а также труды М. М. Бахтина, изучавшего пограничные топосы «порог», «дверь», «лестница» как проявления вторичного, рефлексивного опыта перехода².

По нашему мнению, для исследования лиминальной поэтики романа «Эрон» особую актуальность приобретает культурологическая концепция лиминальности, берущая свое начало в работах А. Геннепа и В. Тэрнера. Французский фольклорист А. Геннеп выделил универсальную схему обрядов перехода («rites de passage»), включающую в себя три этапа: 1) отделение — избранность индивида, лишение его статусных характеристик в социуме; 2) собственно переход — деструкция личности, ее ам-

¹ Пропп В. Я. Морфология сказки. М.: Наука, 1969. 168 с.

² Бахтин М. М. Очерки по исторической поэтике. М.: Наука, 1979. 416 с.

бивалентное состояние; 3) реагрегация — получение нового статуса, обретение новой целостности¹.

Разработка идей А. Геннепа в работах английского антрополога В. Тэрнера была связана с исследованием феномена промежуточного состояния. По мнению Тэрнера, ценность фазы лиминальности определяется специфическими социальными отношениями, названными ученым «коммунитас». В их основе находится чувство принадлежности индивида ко всему человечеству: «коммунитас обладает экзистенциальными качествами, в ней человек всей своей целостностью взаимодействует с целостностями других людей»². «Коммунитас» Тэрнер противопоставил «структуре» — типу общественных отношений, основанных на иерархии индивидов в зависимости от их социального статуса. Значение лиминальной фазы, таким образом, состоит в утверждении внеструктурных, общечеловеческих ценностей.

Выделенные антропологами черты лиминальной фазы — бесстатусность субъекта, испытания, абсурдность (изнаночность) поведения, его парателичность — составляют, по нашему мнению, основу поэтики «Эрона». Примечательно, что определяя лиминальность как «уподобление смерти, утробному существованию, невидимости, темноте, двуполости, пустыне, затмению солнца или луны»³, В. Тэрнер словно бы перечисляет основные мотивы романа А. Королева. В мотиве покорения Москвы провинциалом, который автор разнообразно варьирует в сю-

¹ Геннеп А. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. М.: Восточная литература, 1999. 198 с.

² Тэрнер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. С. 200.

³ Там же. С. 170.

жетных линиях главных героев, целесообразно, на наш взгляд, увидеть обряд инициации. При этом и Адам, и Ева, и Антон, и Надин открывают для себя подлинные ценности человеческого существования, что опять-таки вполне отвечает характеристике Тэрнера: «Члены презируемых или бесправных этнических либо культурных групп играют главные роли в мифах и сказках как представители или выразители общечеловеческих ценностей»¹.

Лиминальность проявляет себя на всех основных уровнях поэтики «Эрона» — стилевом, образном, мотивном, концептуально-мифологическом. Лиминальность проявляет себя и в деталях («одинокое накрашенный левый глаз Любки Навратиловой»), и в целом сюжета, когда автор, изобразив кульминационный момент в судьбе персонажа, использует формулу обращения к читателю «Оставим героя...», завершая сюжетную линию лиминальной стадией.

Очевидна «пограничная» стилевая природа романа, существующего на границе модернизма и постмодернизма. Модернистская стилистика сочетается в «Эроне» с приемами постмодернистской поэтики. А. Королев обращается к модернистским мотивам абсурда и фантазмагии, утраты связи человека с реальной действительностью, внимания к своему подсознанию, открытия сверхиндивидуального бытия, поиска подлинной реальности, разнообразным вариантам мотива отчуждения человека (социального, физиологического, психологического). Целый пласт романа составляет изображение онейросферы — видений (коллективное видение Пресвятой Богородицы, галлюцинации, вызванные алкоголем или нейролептиками), интуитивных про-

¹ Тэрнер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. С. 184.

зрений (герои обнаруживают в себе дар ясновидения), сферы инстинктов и подсознания.

Постмодернистский код «Эрона» также проявляется в целом ряде приемов. Имена персонажей и отдельные мотивы романа намеренно литературны. Так, автор пародийно снижает сюжет грехопадения: Еву Ель и Адама Чарторыйского изгоняют из «советского рая». А. Королев обращается к приему инверсии библейского сюжета, когда Адам, спасший во время крушения поезда девочку, испытывается ею («перевернутый» вариант рождения) или когда Ева, праматерь человеческого рода, делает аборт. Дискурс повествователя характеризует постмодернистский иронически-отстраненный взгляд на текст (ср.: «негде переночевать — дежурное блюдо нашей эронеи»; «слабость автора к серебряным ложечкам» и др.), каламбуры («”Здравствуй, грязь”», — сказала грустно Надин»; «В ожидании бродяги, которого Антон мысленно окрестил Годо»; «железный поток машин на улице Серафимовича» и т. д.).

Постмодернистская игровая поэтика особенно ярко проявляет себя в сюжетной линии тапера Антона Алевдина. Здесь автор широко использует лиминальную эстетику карнавала («в лиминальности нижнее становится верхним»¹). Королев обращается к образу карнавального трикстера, устраивающего герою онтологические ловушки (завсегдатай московских притонов Фока Фиглин проводит Антона по всем кругам московского богемного ада, заканчивая визитом в крематорий), а также мотивам травестийности (например, изображение странной семьи возлюбленной Антона, «советской принцессы» Мелиссы Маркс, где охран-

¹ Тэрнер В. Символ и ритуал ... С. 176.

ники оказываются братьями Мелиссы, а мать — ее приживалкой), смены масок (у бессребреника Фиглина гардероб полон дорогих изысканных костюмов), шутовской смерти (очнувшиеся на помойке после ночных бдений Фока и Антон чувствуют себя не лучшим образом) и др. Мотив шутовского хора, возникающий в изображении дискотеки, становится метафорой духовной смерти человека, нивелирующей индивидуальность, что приобретает особую актуальность в изображении тоталитарного государства, обезличивающего и унифицирующего сознание.

Создавая образы героев, Королев обращается к архетипическим в своей лиминальности персонажам — юродивому и гермафродиту. Юродивым, истинно «нищим духом» героям (деревенскому дурачку Коляно, полубезумной предсказательнице-медиуму Вите Ленину, слепому юноше Павлику Бондалетову («с разумом девятилетнего»)) противопоставлены юродствующие «красные принцы и принцессы» — свита «сынка» Филиппа Билунова и он сам. Жизнь «золотой советской молодежи» изображена намеренно ритуализированной (их слова и жесты абсолютно непонятны домработнице Еве), однако ритуалы эти не имеют никакого сакрального смысла и призваны лишь подчеркивать кастовое превосходство.

Наряду с юродством, лейтмотивом романа становится гермафродитизм — по мысли Н. А. Бердяева, знак эпохи упадка¹. Андрогинны уже сами имена героев: например, упомянутые Коляно и старуха Витя Ленин, диск-жокей Витя Баба. Гермафродитом оказывается артист цирка лилипупов, баба-скотобойка и, наконец, одна из главных героинь — лимитчица Надя Навратилова,

¹ Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. С. 403.

чья фамилия по-постмодернистски обыгрывает маскулинность известной спортсменки.

Все главные герои романа оказываются в пороговой ситуации в силу своего возраста. Москва становится для Надин, Любки, Адама, Евы и Антона местом прохождения обряда инициации. При этом Москва изображается автором не только как «город-палимпсест», который создает постмодернистский образ мира, но и как персонификация советского тоталитарного строя, утрированной «структуры» (говоря словами Тэрнера), выхолащивающей человеческое из человека. В изображенном писателем «советском космогенезе» (Е. Н. Чашинов) пугают не столько натуралистические «сцены из жизни» служащих советского крематория, лимитчиц аппретурного цеха или врачей мавзолея Ленина, сколько столичные высотки — «циклопические горы зла», трубы МОГЭСа — «центрального крематория», небо — «синеватая пещера циклопа», «лабиринт Арбата», «пик Ленина» на Марсе (!), утверждающий вездесущность советского государства.

Метафорический «порог-инициация» сосуществует в романе наряду с топосом «порога». Так, взбалмошная девица Рика Билунова выставляет за порог голого Адама; на пороге гостиничного номера Любка Навратилова встречает свою смерть; муж Надин Франц часто оказывается на подоконнике-пороге, с которого однажды делает роковой шаг вниз.

На первый взгляд, кажется, что герои обречены на существование в лиминальном состоянии. Осознавая собственную беспомощность в преодолении экзистенциальных проблем, они парализованы для активных действий, «деяний», и подчинены собственному обыденному существованию. Однако интенция фазы

«коммунитас» направлена на одоление не столько хаоса внешней реальности, сколько внутреннего хаоса сознания, представляющего для человека несоизмеримо большую угрозу.

Выходом из мировоззренческого тупика становится возвращение чувства сопричастности личности с миром и людьми. Возникает объединяющий героев мотив спасения. Надин пытается спасти Франца, самоубийство которого, в свою очередь, можно считать добровольной жертвой во имя спасения несовершенного и жестокого мира (фамилия Франца, Бюзинг, апеллирует в своей внутренней форме к немецкому *büßen* — «искупать, пострадать»). Антон, оказавшийся в психбольнице, также пытается спасти жалкую безумицу с обезьяньим лицом, которую он сам когда-то нарек «Мелиссой».

В сюжете Адама Чарторыйского мотив спасения раскрывается во всей полноте. Прежде всего, Адам переживает «чудесное спасение», подчеркивающее избранность героя: он уцелел в страшной железнодорожной катастрофе. Но Адам и сам становится спасителем маленькой девочки, которую сопровождает в ближайшую деревню. Перелом в сознании Адама происходит, когда он оказывается свидетелем видения Пресвятой Богородицы — «амальгамы спасения», сияющей среди деревьев. Адам в слезах умиления падает на колени, а оробевшие было колхозники и не думают благоговеть, а, напротив, в ненависти к видению и друг другу выкрикивают богохульства и совершают дикие непристойности. Затмение в душах людей символизирует затмение солнца, случившееся в момент особо циничного оскорбления святыни. Богохульствующих колхозников на глазах у Адама пожирает и исторгает огромная «вифлеемская свинья» — то была

«египетская казнь» грешных душ. Только испытав растерянность, страх, смятение, люди возвращаются в пространство человеческого: «воя скулящим плачем», они помогают друг другу подняться. Данный эпизод наиболее ярко воплощает хайдеггеровскую концепцию спасения в опасности, которая становится сквозной идеей романа. «Есть ли вообще спасение? Да, оно есть, оно есть прежде всего и только тогда, когда есть опасность¹», — цитирует А. Королев немецкого философа.

Чудо, свершившееся на глазах Адама, рождает в нем осознание смысла жизни как сопереживания, сострадания любой жертве. Оказавшись на скотобойне («мир не более чем скотобойня» — цитата из романа А. Мердок «Генри и Катон», 1976), Адам ощущает жалость не только к обреченным животным, но и к их «палачам», ужасным «бабищам-скотобойкам», которые сами стали жертвами страшной судьбы — быть убийцами.

Лиминальность как ведущая эстетика «Эрона» реализуется также в сквозной мифологеме «Край». Романное повествование сопровождает движение космического аппарата НАСА «Пионер-10», стартовавшего в год начала романских событий — 1972. Роман обрывается, как только в 1988 г. «Пионер» достигает «края... солнечной системы» (с. 889). О бегущем Эроне, авторском конструкте «фрактального человека», сказано, что он рано или поздно «домчит до края времени Иисуса» (с. 716), а само время определяется автором как «край выступления будущего в касание настоящего» (с. 833). Метафора «край жизни» мифологизируется в тексте благодаря своей семантической многознач-

¹ Королев А. Эрон ... С. 478. Далее произведение цитируется по данному изданию; ссылки оформляются внутри текста.

ности. «У края жизни» элитарный парфюмер Мишель Блот держит изящный черный флакончик — как нечто, что он может противопоставить несовершенному «смрачному миру».

В философских построениях повествователя мифологема «Край» связывает между собой основополагающие понятия гуманитарного знания: «человек», «бытие», «сущее». Только в человеке, рассуждает повествователь, «бытие утончается до края, до крайствования, в котором останавливается» (с. 577). Поэтому человек может увидеть «внутри собственного существования <...> край сущего во всем многообразии мира» (с. 296). Так автор выходит к одной из центральных проблем романа — проблеме поиска подлинной реальности.

Герои «Эрона» живут в насквозь искусственном мире официальной пропаганды, среди «сплошной фанеры» хлынувшего с Запада стиля диско, устраивают «театры для себя». Символом «умильно-фальшивой» «надувной эпохи» становится олимпийский «ласковый миша», отлетевший на небеса. Для Евы, ставшей женой «красного принца» Филиппа Билунова, со всей очевидностью открывается истинная сущность советских лозунгов-симулякров типа «Народ и партия едины!». Неподлинность, театральность жизни остро ощущает Адам, оказавшийся в гостях у своей сводной сестры Майи. Ее «квартира» — угол в ботаническом саду, где Майка работает сторожем. Ее гости — фальшивые «мальчики с серьгами в ушах» и ненастоящие «девочки в шинелях без погон» (с. 224).

С героями «Эрона» происходит «спиритуальная трансформация» (Л. Д. Бугаева), предполагающая духовное изменение субъекта. Королев изображает момент открытия подлинности, осо-

знание героями того, что истинное бытие — беззащитно и уязвимо. Подлинны Мовочка, дочь Надин, «ягненок Агнус Деи», увиденный Антоном на вагонной полке, лесные пичужки, славящие видение Пресвятой Богородицы. И только в состоянии лиминальности — на «пороге», на краю, человек способен во всей полноте ощутить ценность реальности.

Роман о поколении 1970–1980-х, написанный в 1994 г., оказывается особенно актуальным в настоящее время, когда лиминальность — «Переходная ситуация» стала социокультурным кодом в России и мире, и одной из ведущих мифологем современного массового сознания. Интуиция художника не только предвосхитила события кризиса, но и предложила рецепты его преодоления, декларируя лиминальность как способ постижения подлинных ценностей человеческого существования.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Несмотря на развитие науки и культуры, ситуация в современном мире подтверждает мысли ученых о наличии «серьезных оснований для существования мифологического мышления в наши дни»¹. Современный миф функционирует в пространстве массового сознания, являясь сущностной характеристикой последнего. Мифологическое сознание представляет собой совокупность идей, связанных с наличием непознанного в мире и характеризуется некритическим и упрощенным восприятием действительности. Как способ переживания жизни миф ориентирует человека на удовлетворение насущных потребностей и подменяет действительное желаемым.

В основе мифологием массового сознания как феноменов современной культуры лежат архетипы, составляющие древнейший пласт человеческой культуры. Группу архаических мифологием, рассмотренных в данной монографии, составили «Мать», «Дитя», «Герой», «Тот свет»; христианских — «Богородица», «Блудный сын», «Христос», «Светопреставление»; социокультурных — «Россия/Русь», «Русский народ», «Русская интеллигенция», «Писатель-классик».

Изучение мифологием одной группы позволило раскрыть синтагматику их взаимоотношений. Рассмотрение модификаций мифологием в результате вторичной мифологизации дало возможность говорить о парадигмах мифологием. Так, цепочки мифологием «Мать» — «Богородица» — «Россия/Русь», «Дитя» —

¹ Костюхин Е. А. Лекции по русскому фольклору: учеб. пособие для студ. вузов. М.: Дрофа, 2004. С. 43.

«Блудный сын» — «Народ-богоносец», «Герой» — «Спаситель» — «Русский интеллигент» создаются посредством наложения позднейших культурных слоев на присущие исходной мифологеме архаические представления.

В результате проведенного исследования выявлена глубинная символика названных мифологем, создающаяся путем обыгрывания архетипов, а также связанных с этими архетипам мифо-фольклорных мотивов. Архетипический ореол героев современных произведений соединен со злободневностью актуальных мифологем массового сознания — «Женщина-Вамп», «Супергерой», «Апокалипсис» и др.

Несмотря на господствующую в постмодернистских текстах стихию карнавала, подвергающего инверсии всю их идеологию и аксиологию, мифологический анализ сюжетов позволяет обнаружить серьезные смыслы, составляющие авторское «послание» читателю. Так, противоречивость образа ребенка (мифологема «Дитя») становится средством идентификации современного человека с его инфантилизмом и культом креативности.

Интерпретация отдельных мифологем у русских писателей конца XX — начала XXI века позволяет говорить о различных типах отношения к ней в современном художественном сознании. В целом обращение к той или иной мифологеме обыгрывает ее массовый код (например, в мифе о «Блудном сыне» для обывателя моделируется известное решение конфликта поколений), а также демифологизируют ее посредством актуализации глубинных смыслов первоисточника, скрытых для обывателя. В частности, апеллируя к Евангельскому тексту, современные писатели решают конкретную профетическую задачу, побуждая

сегодняшнего читателя обратиться к каноническим текстам Священного Писания.

Среди ведущих тенденций последнего времени можно выделить активную реставрацию «Русского мифа», реализованного в мифологемах «Русский народ», «Русская интеллигенция», «Россия/Русь», которая осуществляется за счет создания вокруг этого мифа онтологического, религиозно-философского контекста.

Таким образом, изучение художественной интерпретации ключевых мифологем массового сознания вносит существенный вклад в понимание логики развития современного русского литературного процесса и отечественной культуры конца XX — начала XXI века в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амусин М. Новая российская футурология / М. Амусин // Звезда. 2007. № 12. С. 188–199.
2. Армстронг К. Краткая история мифа / К. Армстронг. Москва: Открытый мир, 2005. 160 с.
3. Баталов Э. Я. В мире утопии: пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах / Э. Я. Баталов. Москва: Политиздат, 1989. 320 с.
4. Бахтин М. М. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин. Москва: Наука, 1979. 416 с.
5. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. Москва: Худ. лит., 1990. 543 с.
6. Бергсон А. Два источника морали религии / А. Бергсон; пер. с фр., послесл. и примеч. А. Б. Гофмана. Москва: Канон, 1994. 384 с.
7. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества / Н. Бердяев. Москва: Правда, 1989. 607 с.
8. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. Москва: Добросвет, 2000. 387 с.
9. Геннеп А. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / А. Геннеп. Москва: Восточная литература, 1999. 198 с.
10. Гуревич П. С. Проблема целостности человека: монография / П. С. Гуревич. Москва: Изд-во Ин-та философии РАН, 2004. 178 с.
11. Дугин А. Г. Философия традиционализма / А. Г. Дугин. Москва: Арктогея-Центр, 2002. 624 с.

12. Ильин И. А. Религиозный смысл философии / И. А. Ильин. Москва: Изд-во АСТ, 2003. 694 с.

13. Кондаков И. В. Культура России: краткий очерк истории и теории / И. В. Кондаков. Москва: КДУ, 2007. 360 с.

14. Леви-Строс К. Первобытное мышление / К. Леви-Строс. Москва: ТЕРРА — Книжный клуб; Республика, 1999. 392 с.

15. Левкиевская Е. Мифы русского народа / Е. Левкиевская. Москва: Астрель; АСТ, 2000. 528 с.

16. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. 320 с.

17. Лотман Ю. М. Семиосфера. Статьи. Исследования. Заметки / Ю. М. Лотман. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2001. 704 с.

18. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе: курс лекций «История мифа и историческая поэтика» / Е. М. Мелетинский. Москва: Изд-во РГГУ, 2000. 170 с.

19. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры: пер. с исп. / Х. Ортега-и-Гассет. Москва: Искусство, 1991. 586 с.

20. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. Москва: Лабиринт-К, 2007. 332 с.

21. Пропп В. Я. Морфология сказки / В. Я. Пропп. Москва: Наука, 1969. 168 с.

22. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии / Ж.-П. Сартр. Москва: Республика, 2000. 639 с.

23. Соколов А. Демифологизация русской интеллигенции / А. Соколов // Нева. 2007. № 8. С. 164–189.

24. Тэрнер В. Символ и ритуал / В. Тэрнер. Москва: Наука, 1983. 277 с.

25. Хейзинга Й. Homo ludens; В тени завтрашнего дня / Й. Хейзинга. Москва: Пресс-Академия, 1992. 458 с.

26. Чернышов А. В. Современная советская мифология / А. В. Чернышов. Тверь: Изд-во ТвГУ, 1992. 80 с.

27. Шатин Ю. В. Архетипические мотивы и их трансформация в новой русской литературе / Ю. В. Шатин // «Вечные» сюжеты русской литературы. «Блудный сын» и другие: сборник научных трудов / отв. ред. Е. К. Ромодановская, В. И. Тюпа. Новосибирск: Изд-во Ин-та филол. СО РАН, 1996. С. 29–41.

28. Шпенглер О. Пессимизм? / О. Шпенглер. Москва: Крафт+, 2003. 304 с.

29. Элиаде М. Трактат по истории религий / М. Элиаде; пер. с фр. А. А. Васильева. Москва: Академический проект, 2015. 394 с.

30. Юнг К. Божественный ребенок / К. Юнг. Москва: Олимп, АСТ-ЛТД, 1997. 400 с.

31. Юнг К.-Г. Душа и миф. Шесть архетипов / К.-Г. Юнг. Киев: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. 384 с.

32. Яржембовский С. Интересный век / С. Яржембовский // Звезда. 2004. № 6. С. 224–231.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. Архетипы массового сознания в современной русской прозе	11
1.1 Мать.....	11
1.2 Дитя.....	21
1.3 Герой.....	34
1.4 Тот свет.....	46
Глава 2. Христианские мифологемы массового сознания в русской прозе 1990–2010-х гг.	60
2.1 Богородица.....	60
2.2 Блудный сын.....	69
2.3 Христос.....	79
2.4 Светопреставление.....	85
Глава 3. Массовый социокультурный миф в современном художественном сознании	94
3.1 Россия/Русь.....	94
3.2 Русский народ.....	104
3.3 Культурный герой.....	114
3.3.1 Русская интеллигенция.....	114
3.3.2 Русская классика.....	123
3.3.2.1 Пушкин.....	130
3.3.2.2 Гоголь.....	136
3.4 Переходное время.....	145
Заключение	156
Литература	159

Научное издание

Оксана Анатольевна Колмакова

МИФОЛОГЕМЫ МАССОВОГО СОЗНАНИЯ
В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ

Монография

Редактор

Ж. В. Галсанова

Компьютерная верстка

Ж. В. Галсановой

Свидетельство о государственной аккредитации
№ 2670 от 11 августа 2017 г.

Подписано в печать 29.09.19. Формат 60x84 1/16.
Усл. печ. л. 10,20. Уч-изд. л. 5,67. Тираж 500. Заказ 177.
Цена свободная.

Издательство Бурятского госуниверситета
670000, г. Улан-Удэ, ул. Смолина, 24а
E-mail: riobsu@gmail.com

Отпечатано в типографии Издательства БГУ
670000, г. Улан-Удэ, ул. Сухэ-Батора, 3а