

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

На правах рукописи

Беляк Гавриил Николаевич

**ТРАНСФОРМАЦИИ МИФОТВОРЧЕСКИХ СТРАТЕГИЙ
В РУССКОМ РОМАНЕ XX ВЕКА**

Специальность 10.01.01 — Русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Санкт-Петербург

2019

Работа выполнена на кафедре истории русской литературы ФБОУВО «Санкт-Петербургский государственный университет».

Научный руководитель:

доктор филологических наук,
профессор кафедры истории русской литературы
ФБОУВО «Санкт-Петербургский государственный университет»
Петр Евгеньевич Бухаркин

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук,
ведущий научный сотрудник
ФБГУН «Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН»
Дина Махмудовна Магомедова

кандидат филологических наук
Ольга Юльевна Сконечная

Ведущая организация:

ФГБОУ ВПО
«Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Защита диссертации состоится _____ 2019 г. в 14 часов на заседании диссертационного совета Д 002.208.01 при Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН по адресу: 199034. Санкт-Петербург, наб. Макарова, д. 4.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на официальном сайте Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН

Автореферат разослан «__»_____2019 г.

Ученый секретарь Диссертационного совета
доктор филологических наук

С. А. Семячко

Общая характеристика работы

Диссертация посвящена развитию двух взаимосвязанных тенденций, характерных для литературы XX века. Первая определяется повышенным интересом к мифу, вторая – стремлением к созданию оригинальной космологии.

Мифотворческая активность типична для переломных эпох, формирующих новую картину мира. Не удивительно, что в эпоху модернизма мифологизация становится одной из центральных литературных стратегий. Резко возрастает количество текстов, использующих мифологические образы; появляются авторские мифы. Одновременно совершается переход от антропоцентризма классической русской литературы к «антропокосмизму» (О. В. Сливацкая); предметом мимесиса становится универсум в единстве его физического и метафизического измерений. Миф оказывается прекрасным инструментом для решения этой художественной задачи.

В ходе дальнейшего литературного развития интерес к мифу перестает быть столь же ярко выраженным, но тем не менее то и дело обнаруживает себя в произведениях таких авторов, как В. В. Набоков, М. А. Булгаков или А. Г. Битов. Когда в последние десятилетия XX века начинается новая (до сих пор не завершившаяся) трансформация культурного универсума, востребованность мифа с очевидностью возрастает, к нему вновь и вновь обращаются современные писатели (Т. Н. Толстая, В. Г. Сорокин, В. О. Пелевин, П. В. Крусанов, А. К. Секацкий, В. Б. Назаров и др.). Это определяет **актуальность** исследования литературного мифотворчества XX века.

Цель работы заключалась в том, чтобы проследить, как на протяжении XX столетия трансформируются литературные стратегии мифопорождения. Для достижения этой цели были поставлены следующие **задачи**:

– совершить отбор достаточно репрезентативного литературного материала, на котором могут быть проанализированы космологические мифы и мифопорождающие модели XX века;

– произвести анализ отобранных текстов, предполагающий экспликацию творящегося в каждом из них авторского мифа и описание того, как он реализуется в поэтике произведения; определить генерирующий принцип этого мифа;

– сопоставив результаты анализов, описать трансформации мифотворческих стратегий XX века.

Всякий текст можно рассмотреть как слепок с космологического сознания его эпохи, однако не всякий автор сознательно выстраивает свою собственную

мифологизированную космологию. **Объект** настоящего исследования – произведения романного жанра (как показано В. В. Полонским, наиболее репрезентативного для космологических мифов XX века), в которых мифотворчество является одним из ключевых принципов, определяющих поэтику текста, непосредственно направленного на выражение космологического сознания. **Предмет** исследования – мифотворческие стратегии авторов, тесно связанные с природой создаваемых ими мифов.

Избранные произведения хронологически относятся к сменяющим друг друга историческим периодам XX века. В соответствии с этим в качестве **материала** исследования отобраны шесть романов: «Петербург» Андрея Белого, написанный в годы между двух русских революций, «Чевенгур» Андрея Платонова, появившийся в эпоху нарождающегося социализма, «Приглашение на казнь» Владимира Набокова, созданное в период вступления в эпоху тоталитаризма, «Пушкинский дом» Андрея Битова, над которым писатель работал в годы послеоттепельного застоя, и, наконец, «Круги на воде» Вадима Назарова и «Шлем ужаса» Виктора Пелевина, написанные в эпоху информационной культуры. Исследование не предполагает полноты анализа перечисленных произведений, он проводится лишь под указанным выше углом зрения.

Методологическую основу работы составили герменевтические принципы, разработанные в философско-эстетических трудах Вячеслава Иванова, Э. Кассирера и А. Ф. Лосева. Значимым явился и опыт мифопоэтики, образцы которой даны в трудах Д. Е. Максимова, З. Г. Минц, И. П. Смирнова, Е. М. Мелетинского, Л. Силард. Существенно при этом, что инструментарий мифопоэтики и подход к мифу, представленный, в частности, Вяч. Ивановым в его исследовании «основного мифа» в романе Достоевского «Бесы», разнятся между собой. Предметом мифопоэтики прежде всего служат конкретные мифологические сюжеты как претексты или подтексты литературных произведений, и лишь во вторую очередь – внутренние механизмы мифопорождения. Вяч. Иванов исследует саму природу мифа и присущий ему механизм смыслопорождения. Для целей данного исследования этот подход особенно важен, поскольку предметом анализа является не бытование тех или иных мифов, но способ, каким художественный текст конструирует собственный оригинальный миф.

Степень разработанности проблемы. Избранным для анализа произведениям и их авторам посвящена богатая исследовательская литература, в которой рассмотрен целый ряд проблем, имеющих повышенное значение для настоящей диссертации. Речь идет о трудах таких авторов как Б. В. Аверин, В. Е. Александров, А. Ю. Арьев, Г. Барабтарло, С. Г. Бочаров, Л. Д. Бугаева, Н. Я. Букс, В. Ю. Вьюгин, С. Давыдов, Д. Б.

Джонсон, О. А. Дмитриенко, М. А. Дмитриевская, Л. К. Долгополов, А. А. Долинин, И. П. Ильина, К. Г. Исупов, Ю. Карабчиевский, Н. В. Корниенко, В. Н. Курицын, А. В. Лавров, М. Н. Липовецкий, Д. Е. Максимов, Н. М. Малыгина, В. В. Полонский, И. Б. Роднянская, О. Ю. Сконечная, И. Н. Сухих, С. Д. Титаренко, Е. Д. Толстая, Э. Чансес и многие другие. Однако задачи анализа указанного выше комплекса текстов, направленные на выявление в них сменяющих друг друга стратегий мифотворчества, практически не ставились в исследовательской литературе, чем и определяются **новизна** предпринятой работы.

Положения, выносимые на защиту:

– «Петербург» Андрея Белого, «Чевенгур» А. Платонова, «Приглашение на казнь» В. Набокова, «Пушкинский дом» А. Битова, «Круги на воде» В. Назарова и «Шлем ужаса» В. Пелевина объединены как произведения, принадлежащие к особому типу романа – «космологическому».

– В таком романе создание оригинальной космологии является центральным предметом внутритекстовой рефлексии.

– Характер авторской космологии определяется выбором стратегии мифотворчества, создающей тот или иной космогонический миф и определяющей поэтику текста.

– При анализе мифотворческих стратегий продуктивны герменевтические принципы, заложенные в трудах Вяч. Иванова, А. Ф. Лосева и Э. Кассирера.

– Предлагаемые методологические установки позволяют рассматривать миф как особый способ смыслопорождения, а описанный Вяч. Ивановым принцип *предикации* (придания подлежащему-символу глагольного предиката) – как стартовый механизм разворачивания мифа.

– Трансформации мифотворческих стратегий эксплицируются через анализ общего для «космологических» романов комплекса проблем (предмет мимесиса и достижение катарсиса, организация пространственно-временных отношений, отношений *я* и *другого*, автора и героя, соотношение онтологии и гносеологии, проблема настоящего времени). При этом для каждого конкретного космологического мифа определяющим является способ осуществления механизма предикации.

Практическая значимость исследования связана с возможностью использования его результатов в историко-литературных трудах, посвященных творчеству Андрея Белого, Андрея Платонова, Владимира Набокова, Андрея Битова, Вадима Назарова, Виктора Пелевина и общей картине развития русской литературы XX века, а также в

вузовских курсах, спецкурсах и учебных пособиях по герменевтике и истории литературы.

Апробация работы. Основные положения диссертации обсуждались на аспирантских семинарах кафедры истории русской литературы СПбГУ и на международных конференциях («Проблема правдоподобия в литературе и научное представление о реальности» – доклад на XLIV Международной филологической конференции СПбГУ (10–15 марта 2015 г.); «Текст в тексте и парадоксы теории множеств» – доклад на Международном научном семинаре «Классика и авангард», посвященном памяти В. М. Марковича (СПбГУ, 6–8 апреля 2017 г.).

Структура работы. Диссертация состоит из введения, шести глав, заключения и библиографии. Общий объем работы составляет 206 страниц.

Основное содержание работы

Во **Введении** описаны цели, задачи и методология работы, ее объект, предмет и материал.

Глава 1. Концептуальные основания исследования.

§ 1. О специфике избранных методологических ориентиров. Диссертационное исследование опирается на наследующие Ф. В. Й. Шеллингу труды Вяч. Иванова, Э. Кассирера и А. Ф. Лосева, посвященные мифу. Их объединяет интерес к мифу как особому способу смыслопорождения. Именно этот подход оказывается конструктивным при анализе стратегий литературного мифотворчества.

§ 2. Философия мифологии Ф. В. Й. Шеллинга. В «Историко-критическом введении в философию мифологии» Шеллинг заявляет, что следует признать в мифологии наличие истины как таковой. Истинность мифологии он связывает с ее генезисом, понимая под ним не историческое происхождение мифа, а его внутреннюю природу. По Шеллингу, мифология – порождение политеистического сознания, которое, однако, не является предпосылкой, исчерпывающе объясняющей ее возникновение. Шеллинг утверждает (и в этом парадоксальность его мысли), что политеизму необходимо предшествовал монотеизм, понимаемый как состояние человеческого сознания, пребывающего в нерелексируемом единстве с Богом. Такое состояние не предполагает ни времени, ни развития, которые начинаются с момента разделения изначального гомогенного единства и появления множества языков и народов. Аллегорическое событие, отмечающее этот переломный момент, – строительство

Вавилонской башни, после которого возникают политеизм и теогония. Но разделение – только путь к новому единству, уже осознанному. Последнее и служит целью, к которой движется мифологическое сознание. Истина мифологии имеет религиозную природу, поскольку она возникает в ходе теогонического процесса, итогом которого становится не его конечный момент, а весь мифологический процесс в целом. Он совершается в сознании, и в этом смысле является субъективным. Но его причины и предметы порождаемых им представлений – «это теогонические силы *сами по себе, реально*»¹. Истинность мифологического сознания не наличествует как таковая, она обретается в процессе движения мифологического сознания к новому единству.

§ 3. Миф в контексте философской эстетики Вячеслава Иванова. Вячеслав Иванов, наследуя целому ряду идей Шеллинга, разработал и применил к литературному материалу герменевтический анализ, сконцентрированный на особенностях авторских стратегий мифотворчества. Иванов нигде не дает цельного описания собственной методологии. В параграфе предпринята ее реконструкция, направленная на понимание категории «основного мифа», тесно связанной с такими важнейшими понятиями философской эстетики Иванова, как «Легион» и «соборность», «восхождение» и «нисхождение», «преобразование» и «преображение», «идеализм» и «реализм», «реальное» и «реальнейшее», «аполлоническое» и «дионисийское».

В рамках коррелирующих между собой бинарных оппозиций Иванов противопоставляет друг другу типы диалогических принципов взаимодействия между сферами реального и идеального: трехэлементный и двухэлементный. Примером может служить оппозиция «Легион и соборность». Принцип индивидуации, соответствующий идеалистической энергии преобразования, организует человеческое сообщество как Легион, где мнимое целое (*мы*) складывается из замкнутых в своем *я* единиц. Принцип соборности, соотносимый с пафосом реализма и преображения, предполагает, что каждое *я* больше самого себя, ибо во всех обитает Слово – то третье, которое преобразует диаду «*я—мы*» в триаду. Но соборность, подчеркивает Иванов, – задание, а не данность. В том же направлении переосмыслено Ивановым восходящее к Ницше противопоставление аполлонического и дионисийского начал. По Иванову, аполлоническому принципу индивидуации соответствует монада, дионисийскому принципу, приносящему в жертву цельность, – диада. Как и Шеллинга, Иванова интересует генезис (не дионисийство как таковое, но прадιονисийство, которое

¹ Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 335.

потенциально содержит в себе и Диониса, и Аполлона). Обращаясь к мифу, он стремится определить не что он *есть*, но как он *стал*.

Описанные принципы необходимо учитывать, обращаясь к ивановской дефиниции мифа как «синтетического суждения, где подлежащему-символу придан глагольный предикат»². В этом определении содержится дихотомия (подлежащее-символ и глагольный предикат), но акт предикации приводит ее в состояние единства («символ-глагол»), из которого и в котором и вырастает миф. Единство понимается не как ставшее, но как потенциально заданное, вновь и вновь актуализирующий его миф становится ключом к такому пониманию реальности, в котором она предстает в действии и действительности. Этот особый *способ* отношений с реальным и реальнейшим и истолкован Ивановым как «основной миф». С определением мифа тесно связан в эстетике Иванова принцип «Ты еси», принцип взаимодействия *я* и *другого*. Подлежащее-символ и глагольный предикат соотносятся между собой именно как разделенные *я* и *другое*, и только преодоление их разделенности способно привести к возникновению синтетического суждения. Иванов подчеркивает отличие мифа от мифологемы: последняя представляет собой лишь реализованное и завершенное осуществление продуцирующего принципа предикации, оформившееся в конкретный сюжет.

§ 4. Миф как символическая форма культуры (учение Эрнста Кассирера).

Кассирер был последователем Марбургской школы неокантианства, трактующей процесс познания как бесконечное конструирование его предмета, бесконечное стремление к постижению «вещи в себе». Систему познавательной деятельности он называл единым пространством культуры, выделяя в нем различные символические формы становления бытия в восприятии. Основные из них – пространство и время, наука и искусство, философия и религия, язык и миф. Символические формы – не подражание действительности, но ее органы, и постигающие, и формирующие ее. Как и Шеллинга, Кассирера интересует генезис мифа: ему важен тот механизм работы сознания в момент его встречи с бытием, из которого рождается миф. В работе «Язык и миф. К проблеме именованности богов» Кассирер рассматривает язык и миф как парные формы; с его точки зрения, общий генезис их творческих потенций заключен в механизме метафоры. Сопрягая друг с другом два неподвижных и определенных исходных содержания, метафора запускает между ними движение, трансформирующее исходную неподвижность в процесс, причем в процесс порождающий (этой способностью

² *Иванов Вяч.* Экскурс: Основной миф в романе «Бесы» // *Иванов Вяч. Собр. соч.* Т. 4. С. 437–438.

«языково-мифические» понятия отличаются от понятий «логически-дискурсивных»). Между языком и мифом постоянно происходит взаимообогащение, залогом которого является общий механизм, лежащий в их основе.

Направленность мысли Кассирера во многом близка к построениям Иванова. Оба они апеллируют к области символического, оба рассматривают миф и язык в нерасчленимом единстве. Общим механизмом языка и мифа Кассирер считает метафору, Иванов – предикацию. Но функции предикации и метафоры родственны: в обоих случаях умопостигаемая сущность, теряя определенность и ограниченность, получает заряд динамики, становится действенной. Оба философа понимают миф не как конкретный феномен или нарратив (мифологему), но как особый *способ* отношений с реальностью.

§ 5. Миф как «развернутое магическое имя» в «Диалектике мифа» А. Ф. Лосева. В ранних трудах Лосева миф предстает как личностная форма, прежде всего как форма самосознания. Внутренне диалогическое, по своей структуре оно одновременно осуществляет и преодолевает разнесенность планов реального и идеального, внутреннего и внешнего. Как и религия, миф неразрывно связан с историей; облекая ее в слово, он трансформирует ее и возводит до степени личностного самосознания. Добавив к этому содержащийся в мифе элемент чуда, Лосев приходит к следующему определению: «Миф есть в словах данная *чудесная* личностная история», или иначе: «Миф есть *развернутое магическое имя*»³. Лосевское понятие магического имени можно трактовать как близкое ивановскому «подлежащему-символу», а в «разворачивании» этого имени видеть аналог акту предикации, сопрягающему подлежащее-символ с глаголом. Что же касается первого определения, то оно содержит дихотомию, преобразованную в триаду. Личностная история принадлежит экзистенции; она бессловесна, как всякое физическое бытие. Слово же не имеет физической плоти, этим оно противоположно личностной истории, которая, однако, может оказаться «в словах данной» – и тогда противостояние двух элементов дихотомии будет снято. Но для того, чтобы такая трансформация дихотомии получила статус мифа, должен появиться третий член, связанный со сферой сакрального – его Лосев определяет словом «чудесная».

§ 6. Мимесис и катарсис в космологическом измерении художественного текста. Для создателей авторских космологических мифов предмет подражания резко меняет свою природу по сравнению с эпохой классического реализма. В подобном

³ Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 578, 579.

контексте проблема мимесиса требует специального рассмотрения. Обращение к ней в диссертации предпринято вслед за А. Ф. Лосевым, который подчеркивал, что «примат космологизма» характерен для античной философии и эстетики, как для Платона, так и для Аристотеля. Комментируя его знаменитую фразу «Искусство подражает природе» (Meteor. IV 3, 381 b 6), Лосев поясняет, что «природа» у Аристотеля трактуется в одной плоскости с космическим Умом. С опорой на «Метафизику» Аристотеля, ученый предлагает понимание катарсиса как момента, когда миметические усилия достигают сверхправдоподобия, то есть охватывают все мыслимые сферы реальности, включаясь в космологический контекст.

В текстах, избранных в данной работе для анализа, очевидно стремление осуществить переход от миметического описания конкретной реальности к катартическому переживанию ее причастности к космическому целому. Однако конкретные мифотворческие стратегии, анализу которых посвящены следующие главы, принципиально разнятся между собой.

Глава 2. «Петербург» Андрея Белого. Сюжет романа «Петербург» построен вокруг ожидаемого взрыва бомбы. Взрыв как метафора пересечения и размывания границ точно выражает и метафизическую концепцию автора.

§ 1. Пространство и время. Петербургский мир изображен в романе как космос, законам организации которого соответствует поэтика произведения. В рамках заданной здесь космологической картины физическое пространство обнаруживает свое тождество пространству умозрительному. Космизм определяет и картину времени. По убеждению Андрея Белого, прямая означает «безвозвратное прохождение мимо», круг символизирует вечное возвращение, а спираль совмещает то и другое в космический символ путешествия души сквозь время. В «Петербурге» выстроена спираль времени, на определенных витках которой заново разыгрывается сюжет отцеубийства (миф о Сатурне; историческое убийство Павла I; литературное отцеубийство, совершенное Иваном Карамазовым; противостояние Аполлона и Николая Аблеуховых). Спиральное движение времени периодически возвращает на арену истории близкие друг другу фигуры. Каждая – новый исторический тип, несущий в себе ключевые черты предшественника, но и трансформирующий эти черты, предзаданные в толще времени, в той самой дальней его точке, где разыгрывается космогонический миф. Пространство и время расширены до вселенских масштабов.

§ 2. Мозговая игра. Принцип «мозговой игры» – мысли, воплощаемой в реальность – соответствует взаимной вовлеченности сфер физического и

метафизического. Мозговая игра является онтологическим основанием модели космоса, созданной Андреем Белым. В этом космосе гипертрофированно реализуется соловьевская идея всепроницаемости, тесно связанная в построениях философа с идеей всеединства. Но, по Вл. Соловьеву, всепроницаемость проявляется в мире как свойство Божественного начала, в частности, свойство света – прямой противоположности косному материальному веществу. В «Петербурге» проницаемо все, включая и материальное, никакие границы не удерживают определенность форм, предметов, людей, мыслей.

Как свойство, влияющее на формирование текста, принцип проницаемости определяет отношения «Автор – Герой». Персонажи «Петербурга» – носители мозговой игры, которая реализуется как их собственная авторская потенция. Автор теряет единоличную власть над произведением, повествование движется не только его мозговой игрой, но мозговой игрой как таковой, ибо она осуществляется не в области личного сознания, а вторгается во внутренний мир из не поддающейся четким определениям области, где смыслы разворачиваются сами по себе.

§ 3. Петербургский миф в «Петербурге». Принцип всепроницаемости определяет и то, как актуализирован на новом витке временной спирали заданный в пушкинском «Медном всаднике» петербургский миф. В терминах начала XX века это миф о взаимодействии хаоса и космоса, аполлонического и дионисийского начал – несомненная вариация мифа космогонического.

Гибельна, по мысли Белого, замкнутость границ хаоса и космоса – и граница становится проницаемой, как все остальное в романе. Регулярному пространству центра столицы противостоят разночинные острова – пространство хаоса. С островов, где безумие настигло пушкинского героя, является на Невский проспект террорист Дудкин, прямой наследник Евгения, чтобы продолжить его бунт. Но и Медный всадник пересекает ту же границу, являясь на острова. У Пушкина медный гигант стоит, обращенный спиной к Евгению, в «неколебимой вышине», которой он отделен от домашней и внутренней жизни героя. В романе Андрея Белого Медный всадник сходит со скалы, чтобы двинуться в домашнее пространство Дудкина. Медный гость слишком тяжел, под ним рушится здание, но и сам он жертвует своей цельностью: металлами протекает в жилы Евгения-Дудкина. В этот момент соединяются петербургский космос и острова. Казалось бы, преодолено наконец противостояние начал хаоса и космоса, провоцировавшее конфликтность культурного пространства. Но свойство всепроницаемости всего лишь упраздняет их различность. Медный всадник стал

«внутренним» Евгения-Дудкина, но не его *другим*. В финале романа новый Евгений предстает как профанированный Медный всадник.

§ 4. Мифотворческая стратегия Андрея Белого. «Петербург» был задуман как мифотворческий роман. Задача гармонизации истории и мифа, центральная для него, требовала создания целостной организованной среды, в которой развернется их взаимодействие, иными словами – создания оригинальной целостной космологии, в рамках которой будет осуществляться романский сюжет. Но взрыв, поставленный в центр космологии, оказался началом разрушительным.

Бомба в романе – и конкретный физический предмет, инструмент истории, орудие террора, и метафора взрывающегося сознания почти каждого из героев, вне зависимости от исторической расстановки сил. Весь романский мир, где ничто не замкнуто в собственные границы, строится как подобие взрыва, причем слово в романе живет так же, как его денотат. Предметом мимесиса оказывается не картина мира, а сам принцип непрерывного становления (принцип «предикации»), лежащий в ее основе. Но в «петербургском» космосе невозможно выделить ни подлежащее-символ, ни глагольный предикат, потому что закон чистой, не останавливающейся предикации замещает собой все его элементы. Показательна в этом отношении повторяющаяся формула «себя мысли мыслили». Заряд процессуальности в нее энергично заложен, однако предикат подчеркнута тавтологичен по отношению к подлежащему, их значения устремлены к совпадению друг с другом, а возвратная форма действия умножает силу этого стремления.

Само авторское сознание не может обнять целое себя мыслящих мыслей и порождает не имеющую границ центробежно расширяющуюся реальность. Центробежная сила оказывается больше центростремительной. И когда Белый хочет завершить роман, подвести его к границе повествования, вновь обретя власть над собственным текстом, он создает эпилог с признаками славянофильской утопии, неубедительной потому, что она вступает в неразрешенное противоречие с теми законами, которые положены в основание романа.

Глава 3. «Чевенгур» Андрея Платонова. Если мир «Петербурга» насквозь пронцаем мыслью, то в мире «Чевенгура» все выражается через страдающую плоть. Однако глубинное сродство романов заключается в том, что оба автора проблемы социально-исторического плана решают на уровне метафизическом, разворачивают картину космоса, законы организации которого определяют для каждого из романов его основной миф.

§ 1. Тело коммунизма. Коммунизм предстает в романе как тот новый, преобразенный космос, превращения в который ждет изображенный Платоновым мир. Слово 'коммунизм' и его производные встречаются в романе более трехсот раз, но ни одного сколько-нибудь конкретного определения того, что же такое коммунизм, нет. Можно сказать, что коммунизм в «Чевенгуре» – взыскующее определения подлежащее-символ. Единственно доступным способом прикоснуться к его вечно убегающему смыслу становится то, что «про этот смысл забываешь, когда живешь в дружбе и неотлучном присутствии товарищей»⁴; заместителем «смысла» становится телесная общность.

Почти каждый из платоновских героев, индивидуальным образом строящих отношение «человек – космос», представляет в общем «теле коммунизма» одну из его функций, одну из частей этого «тела»: Луй – ноги, Захар Павлович – умные руки, Копенкин – тоскующая душа, Прошка – язык, Чепурный – немое туловище, Дванов – сердце и т. д. Общее тело чевенгурского коммунизма вызывает ассоциации с распространенными в современной Платонову оккультной и теософской литературе концепцией подобия микрокосма и макрокосма и образом космического тела.

§ 2. Проблема «междоусобного места». Казалось бы, чевенгурцы готовы сообща составить единое «тело коммунизма». Но выясняется, что в этом организме что-то нарушено. Единство, основанное на принципе телесности, не предполагает разрывов, оно требует сквозной связанности; разграниченность тел воспринимается как помеха. Между тем сам Чепурный признает, что придется «отступить одному от другого, чтобы заполнить это междоусобное место <...> вещью дружбы» (244). В пространстве сплошной слитности происходит утрата себя, соборность превращается в Легион, в объединение людей, неспособных сказать друг другу: «Ты еси», ибо сказать это может лишь тот, кто знает: «Аз есмь». Это и составляет неразрешимую проблему.

Не случайно мир Чевенгура не способен пройти испытания любовью. В мире, где женщина – «товарищ специального устройства», обладающий особо заготовленной «пустотой» (подобной той, в которую нужно вместить «вещь дружбы»), не находится «излишка» для ее заполнения, поскольку он уже весь потрачен на взаимодействие с общей, единой реальностью. Становящееся оборачивается ставшим, а потому мертвым, история в Чевенгуре объявляется законченной. Последнее ее событие – расстрел

⁴ Платонов А. Собр. соч. М., 2011. [Т. 3]. С. 247. Далее в изложении главы 3 ссылки на это издание приводятся в тексте.

буржуев, которые для «коммунистов» были *другими*. После того, как буржуев не осталось, «тело коммунизма» перестало опознавать *других*, что и обнаружилось, когда в Чевенгур привезли женщин.

§ 3. Пространство и время. Наиболее точно пространственно-временной образ чевенгурского космоса воплощен в предложенном Двановым проекте памятника революции, где «лежачая восьмерка означает вечность времени, а стоячая двухконечная стрела — бесконечность пространства» (137). В расположении элементов выражена попытка перевернуть соотношение пространства и времени. Вместо конкретной материальности пространства и бесконечной длительности времени – горизонтально застывшая вечность времени и бесконечность рекурсивно двунаправленного, пронзающего время пространства. Можно сказать, что этот памятник воплощает и «основной миф» чевенгурского космоса. Но подлежащее-символ и глагольный предикат не просто обменялись здесь своими свойствами – они поменялись местами. Время – свойство глагола – стало «лежачей» вечностью – под-лежащим, сквозь которое стрелой движется пространство, самым фактом своего движения претендующее на роль «глагольного предиката». Подлинного акта предикации не происходит.

§ 4. Мифотворческая стратегия Андрея Платонова. В параграфе сопоставлены мифопорождающие структуры в романах Белого и Платонова. Тенденция превращения всего абстрактного и идеального в вещественно-материальное влечет за собой субстантивацию целокупного предмета изображения. Последствия этого в романе Платонова явственно обозначены. Когда коммунисты Чевенгура стараются превратить храм в ревком, чтобы «спустить коммунизм из идеи в тело» (212), им требуется заменить надпись на храме, вытеснив религиозную идею коммунистической. Для этого собираются призвать речистого Прошку, но Чепурный заявляет, что тот подобной задачи «не осилит – подлежащее знает, а сказуемое позабыл» (212). Странно звучат эти термины в устах Чепурного, который, как подчеркнуто на следующей же странице, все попытки ввести в Чевенгуре просвещение решительно отклонил. Поневоле здесь вспоминается (а возможно, вспоминалось и автором) определение мифа Вячеславом Ивановым. Если у Белого в ходе непрерывной предикации утрачивалась изначальная разделенность «подлежащего» и «сказуемого», то в «Чевенгуре», в мире тотальной субстантивации подлежащее-символ не имеет нужды в глаголе (за ненужностью позабытом), а потому не может вступить в акт предикации. Более того: коммунизм, по убеждению его строителей, и должен оставаться «подлежащим», «телом», призванным поглотить собственную «идею».

Глава 4. «Приглашение на казнь» В. Набокова. Действие романа, писавшегося в 1934 г., разворачивается в тоталитарном государстве, которое одновременно напоминает и Россию, и Германию. В условиях победившего Легиона Набоков ставит вопрос о способности человека сказать: «Аз есмь». Об этом прямо говорит главный герой романа.

§ 1. Космология и гносеология. «Гносеологическая гнусность», в которой обвинен Цинциннат Ц., – его недопустимая непрозрачность (непознаваемость), но она – лишь следствие ощущаемой им непрозрачности мира. Он знает нечто другое, лежащее «за» этим миром, но «извне проникающие» в «хваленую явь» звуки и образы⁵ составляют для него мучительную проблему, прежде всего – проблему достоверности этих свидетельств о мироздании. Положение, в которое поставлен герой Набокова, – базовое гносеологическое состояние человека.

§ 2. Проблема *другого*. Проблема конвенции. Надежду на спасение из иллюзорного мира, обрекающего его на смерть, Цинциннат полагает в *другом*. Но сама эта надежда оказывается иллюзорной. Марфинька, мсье Пьер, дочка директора тюрьмы – все они обманывают героя. Шанс дан лишь при встрече с матерью, во взгляде которой Цинциннат на мгновение улавливает нечто тождественное себе – ту последнюю, верную точку, которую он и в себе умел нащупать – точку, которая «говорит: я есмь!» (98). Удержать это мгновение ему не удастся. По-видимому, до тех пор, пока он жаждет увидеть истину в *другом*, вместе с *другим* или через *другого* – но так, чтобы в нем отразилась *та же самая* точка, что и в нем вопиет: «я есмь!», мгновение постижения истины всегда будет обречено «пронестись». Кроме того, вопрос подлинности, как следует из рассказа о нетках, связан с системой конвенций, всегда условных. Как на единственно достоверное знание Цецилия Ц. указывает сыну на то, что неотделимо от физического ощущения, испытываемого в момент настоящего.

§ 3. Пространство и время. Цинциннат напряженно решает проблему времени. Тщетно пытаясь догнать «пламя истины», он все время от него отстает. Непреодолимое мгновение такого отставания он называет «синкопой», «паузой», «перебоем» (75). Речь идет о зазубринах бесконечно дробного дискретного времени. Объятое неизвестностью срока смерти, само время в тюрьме, где заключен Цинциннат, теряет реальность,

⁵ Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 2000. Т. 4. С. 100. Далее в изложении главы 4 ссылки на это издание приводятся в тексте.

превращаясь в зазор между «жив» и «мертв». Тюремные часы указывают лишь намалеванное сторожем время – время, зафиксированное в пространстве.

С временем связано последнее желание Цинцинната. Он требует три минуты одиночества, чтобы в пределах наконец ограниченного конкретным сроком времени побыть в своем настоящем полновластным его хозяином. На эшафоте палач снова предлагает герою открытую неопределенность счета, который будет в неизвестную ему секунду прерван ударом топора. Он предлагает ему то открытое бегущее время, которое на протяжении всего романа не позволяло Цинциннату высказаться, совпасть с самим собой. В ответ на это Цинциннат, становясь хозяином своего времени, даже не спрашивает – утверждает: «До десяти» (186). И пока один Цинциннат считает, *другой* Цинциннат уходит со сцены. Герою, который сам становится *своим другим*, счет более не нужен, потому что не нужно больше измерять время пространством. Пространство и время теперь для него – внутренние категории. Умевший сжиматься до точки в пространстве своей жизни, теперь, в мгновение смерти, он такой же точкой обретает себя и во времени; это точка «здесь и сейчас».

§ 4. Мифотворческая стратегия Набокова. В одном из высказываний героя напрямую названа главная особенность романного космоса. Цинциннат «обнаружил дырочку в жизни, – там, где она отломилась, где была спаяна некогда с чем-то другим, по-настоящему живым, значительным и огромным». Герой, казалось бы, призван восстановить нарушенную связь, но беда в том, что «в этой непоправимой дырочке завелась гниль» (174).

Неоднократно отмечавшиеся в тексте романа пародийные проекции на евангельские эпизоды из жизни Христа, разумеется, не случайны. Двупостасная природа Христа – залог возможности соединения мира земного с миром небесным. Двупостасной природой наделен и герой Набокова: он может пребывать в одном мире с остальными героями, но может и снять с себя плоть этого мира. Однако соединить два измерения ему не дано. Допустимо увидеть в романе и другую пародийную проекцию. В статье об основном мифе в романе «Бесы» Вяч. Иванов писал о несостоявшемся союзе женственного начала («Души-Земли русской») с началом мужественным («героем Христовым»). Набоков изображает потребность Легиона, «предводителем» которого выступает м-сье Пьер, заключить с собственной жертвой некое подобие брачных уз. Цинциннат с отвращением отказывается от такого союза, навязывающего ему женскую – пассивную – роль и отстаивает свою мужскую активность. «Брак» остается незаключенным, «подлежащее-символ» не получает «глагольного предиката» – и

потому, что обе стороны претендуют на активную («предикативную») роль, и потому, что ни одна из них не видит в другой *другого* (Легиону потребно поглотить инаковость Цинцинната, он же не признает ни в ком того, кому может сказать: «Ты еси»). Не в силах восстановить связь двух половинок мироздания, Цинциннат совершает прямо противоположное – переход из одной половинки в другую. И по мере того, как возрастает его готовность к этому переходу, окружающий мир начинает постепенно разрушаться. Такой оказывается цена «спасения» Цинцинната. Насыщая произведение пародийными элементами, Набоков ведет его к трагическому исходу: катартическое завершение романа одновременно является финалом эсхатологическим.

В «Приглашении на казнь» космологическое измерение не задано столь явственно, как в «Петербурге» или «Чевенгуре». Набоков фокусирует внимание на одном персонаже, казалось бы, резко сужая перспективу. Однако выдвинутая в центр сюжета гносеологическая тема возвращает нас к космологии как проблеме, к природе человеческого сознания как источнику всех наших представлений о мире, который скрыт бутафорией познаваемого.

Глава 5. «Пушкинский дом» Андрея Битова. Битов читал «Приглашение на казнь» как раз в то время, когда работал над «Пушкинским домом». Но хотя закономерен в данном случае вопрос о преемственности, более существенным представляется историческое и типологическое соотнесение двух романов.

§ 1. Один на один с космосом. В позднем интервью Битов сказал: «Человек – Космос, он должен быть частицей всего. Вот тогда это маленькое ничтожное существо становится в какие-то секунды всем»⁶. Эта картина не предполагает *других*: «Есть только твой опыт <...> и твои собственные постижения»⁷. Человек поставлен один на один с Космосом и призван опознать в нем себя (или его в себе). Во всем своем творчестве Битов предстает как человек, который пытается сориентироваться в мироздании, не имея готовых ключей и подсказок или (что для него то же самое) имея их слишком много. Экзистенциальное одиночество сознания, открытого миру – такова его исходная авторская позиция, и разделить это одиночество не дано никому.

§ 2. Эксперимент над героем. Битов творит героев из самого себя, пытаясь отделить от себя одну ипостась за другой и находя для них пространство бытия в том космосе, которым и ограничена, и обеспечена свобода авторского волеизъявления.

⁶ Для чего время? Чтоб его тратить // Российская газета. 2017. № 7279 (113), 25 мая (Интервью А. Битова М. Смирновой).

⁷ Там же.

Убитый автором уже в прологе, герой «Пушкинского дома» становится жертвой авторской воли, роман – полем для эксперимента, который ставит Битов.

Попытавшись в первой части определить героя через внешнее (через семейное, социальное и историческое бытие), Битов затем, во второй части, рассказывает историю Левы Одоевцева такой, какой могла бы она казаться ему самому – будто бы изнутри. Итог эксперимента в обоих случаях один и тот же: герой оказывается лишенным собственного настоящего; он неспособен различить *другого* сквозь свою мечту о нем; его рефлексия никогда не поспевает за чувством; он не может совпасть с сюжетом собственной жизни.

§ 3. Настоящее время и проблема самоидентичности. В самой сердцевине романа Битов неожиданно заводит речь о некой категории, обладающей внутри романа сюжетом, которого лишены герои. Имени этой категории автор не называет – читатель должен найти его сам. По-видимому, речь идет о категории настоящего времени. Обретение героем своего настоящего и становится целью, к которой направлен роман. Однако сам роман служит той же задаче обретения настоящего, поставленной перед собой автором – и в этом явное отличие от «Приглашения на казнь», где автор не выходит на сцену.

Проблема времени – едва ли не главная космологическая тема романа. Настоящее не поддается описанию, когда мы говорим о нем, оно уже стало прошлым. Мы вечно на шаг отстаем от самих себя. В «Пушкинском доме» эта мысль выражена через парадокс Ахиллеса и черепахи. По Битову, единственный способ совпасть с настоящим – выйти за пределы однонаправленного понимания времени, увидеть себя не точкой, несущейся по его оси, но векторной суммой своего прошлого и будущего. Обретение такого настоящего, которое есть динамическая сумма всей временной полноты жизни, есть не что иное как включение в собственный сюжет. Такого рода включение и должна осуществить третья часть романа, в которой Лева становится наконец героем собственного сюжета.

Там, где Набоков может завершить «Приглашение на казнь», Битов вынужден продолжать, поскольку проблема обретения настоящего, решенная для героя, все еще стоит перед автором. В «Приложении», следующем за последней частью романа, автор и герой меняются местами, теперь уже автор стремится нагнать героя в его настоящем,

написать такой роман, «в котором не было бы прошлого – одно настоящее... как до рождения, как за гробом...»⁸.

§ 4. Мифотворческая стратегия Битова. Текст Битова, сопротивляясь тому, чтобы стать «цельным, готовым» объектом, задан как неоднократно возобновляемая попытка написать роман («Версия и вариант»). Битов как будто отказывается от самой идеи той единственной формы, в которой слово окончательно совпадает со своим предметом. Отсюда – поэтика «неточного» слова, лишь устремленного к денотату.

Главное усилие автора «Пушкинского дома» – стремление к той точке настоящего, где все условное становится средством прорыва к настоящему общемировых сил. Одно из обозначений такой точки в романе – «середина контраста», другое – оставшаяся так и не названной «категория». Еще один образ, метафорически передающий это устремление автора и его текста, – образ взрыва. Он возникает там, где автор признается, что хотел бы преодолеть слитность своих героев друг с другом и с самим собой. В «Петербурге» взрыв сметает любые границы. У Битова взрыв призван к прямо противоположному: к тому, чтобы провести границы, «размежевать», «расколоть» «неприятную слитность». У Белого точка взрыва беспрепятственно расширяется до масштабов романного космоса, Битов бьется над тем, чтобы сфокусировать в этой точке повествование, неудержимо разрастающееся за пределы собственного финала в попытках выразить «середину контраста».

Роман заканчивается тем же, с чего начался, кольцо времени замыкается, будущее и прошлое сталкиваются на пути друг к другу – и в этой точке, заявляя свои права на собственный текст, автор овладевает сюжетом собственной жизни. Окружность парадоксальным образом являет себя как собственный центр. Именно такой принцип взаимодействия и назван в романе «серединой контраста». Но даже когда Битову удается попасть в «середину контраста», указать путь для *другого*, живущего в собственном отдельном времени, он не может: «Объясняться не надо – не с кем» (420).

Глава 6 состоит из двух разделов, посвященных двум романам, написанным на самом рубеже XX и XXI века. Такое решение не случайно: для анализа выбраны тексты, задающие два разнонаправленных вектора развития современной литературы.

⁸ Битов А. Г. Пушкинский дом // Битов А. Г. Империя в четырех измерениях. М., 2002. С. 413. Далее в изложении главы 5 ссылки на это издание приводятся в тексте.

I. Вадим Назаров. «Круги на воде». Роман Назарова – яркий пример созданного в постсоветскую эпоху текста, который со всей откровенностью разворачивается в космологическом измерении.

§ 1. Макрокосм и микрокосм. Сюжет романа – акт религиозного самосознания героя и одновременно автора, осуществляющийся как наррация. Природа и структура повествования обусловлены сопряжением микрокосма и макрокосма. Мир изображен как целое, в которое входит и первотворение, и конец света. Завершенный характер целого определяет то, что в нем все содержится одновременно. Мир творится здесь и сейчас, и оставаясь погруженными в движущееся время, персонажи романа одновременно пребывают в мифологическом времени творения.

§ 2. Время и пространство. В назаровской картине мира время имеет несколько ипостасей. Это время людское, направленное только вперед, и время творения, которое не имеет вектора, в котором начало и конец смыкаются в круг. Центральной сюжетной линией романа является мистическое путешествие героя, оно занимает шесть дней. Но сначала герой проживает свою предысторию – «звериную», затем родовую. Через воспоминание такого рода сюжетное время бесконечно расширяется, восходя к историям первых людей. Это время макрокосма, но оно проживается героем как его личное время, оно течет в микрокосме как его настоящее.

Время, каким его видит Назаров, движется в обоих направлениях, прошлое и будущее зависят друг от друга в равной мере. Человеку кажется, что он движется из прошлого в будущее, однако время божественное, как оно описано в романе, устроено иначе – в нем прошлое и будущее устремлены навстречу друг другу. Точка встречи прошлого и будущего, совпадения альфы и омеги, происходит всегда, как и настоящее пребывает всегда.

В «Кругах на воде» внешний мир и внутренний тоже устремлены друг другу навстречу. Вложенность внешнего мира во внутренний обусловлена концепцией человеческого я: «Я – это все, что *вмещается* в зрение и слух»⁹. Пространство мистического путешествия героя обладает свойством проницаемости. Этим обусловлена предложенная Назаровым метафизика Петербурга: в отличие от Петербурга Андрея Белого он является медиатором между горним миром и преисподней. Способностью «сообщаться» с этими двумя мирами обладают и главные

⁹ Назаров В. Круги на воде. СПб., 2001. С. 41. Далее при изложении первого раздела главы 6 ссылки на это издание приводятся в тексте.

герои. Проницаемы друг для друга и внутренние миры героев: повествователь видит сестру и ее сон, в котором она видит его.

§ 3. Символ-глагол. Представление о всегда пребывающем настоящем может показаться статичным, подобным тому, каким оно дано в «Чевенгуре». Между тем у Назарова настоящее динамично, как все, возникающее в результате длящегося взаимодействия. Слово в «Кругах на воде» изображается как материализованный, но постоянно находящийся в движении сгусток: слова «летают», «кружатся», обгоняют друг друга. Об ангельском языке, творящем божественное настоящее, сказано: «На небесах не называют предметы, там описывают их сложные движения и взаимодействия. Руахил знал триста глаголов, характеризующих ветер. Вообще-то, и сам ветер не являлся для него существительным» (26). «Ветер», переставший быть существительным и получивший заряд глагольной энергии, и есть не что иное как ивановский «глагол символа, или символ-глагол». Язык ангелов перформативен – и тем же свойством обладает авторская наррация. Творимый ею мир – это весь мир от альфы до омеги в их взаимоустремленности, и он же – мир авторской субъективности, микрокосм души.

§ 4. Мифотворческая стратегия Вадима Назарова. Сюжет «Кругов на воде» построен на взаимопереплетении и взаимоперетекании четырех центральных историй и, соответственно, четырех миров: людей, зверей, ангелов, Бога (Господь Саваоф – последний персонаж, появляющийся в финале). Все эти миры вложены один в другой, они собираются в родовой истории героя, а рассказ о его прохождении через них образует сюжетную составляющую мифа. Если по А. Ф. Лосеву, «миф есть в словах данная чудесная личностная история», или «развернутое магическое имя», то «слова» романа написаны затем, чтобы это имя обрести. Чтобы остаться в живых, автобиографическому герою необходимо найти себя в пространстве божественной истории. Что же касается автора, то для него написание романа, вероятно, явилось таким же опытом мистического герменевтического самопознания, как для героя – его путешествие.

Легкость, с которой Назаров решает вопросы, столь трудные для Набокова и Битова, возможно, обусловлена тем, что гносеологическая проблематика, так занимавшая его предшественников, не представляет для него ни малейшего интереса. Отсюда – уверенность в собственном знании, обретающем основание не в области конвенций, а в области веры. Это позволяет его повествованию, разворачиваясь из

пульсирующей точки искупления и преодоления опыта смерти, обретать мифотворческую силу, способную к переосмыслению законов пространства-времени.

Виктор Пелевин. «Шлем ужаса». Роман написан в 2005 г. по заказу британского издательства «Canongate» в рамках проекта «мифы», задуманного как серия книг, перелагающих древние мифы на язык современной культуры. Протомифом своего текста Пелевин выбрал миф о Тесее и Минотавре. Роман представляет собой текст одного чата, который служит для героев единственным средством общения. Метафора «мир как текст» реализована здесь в виде «мир как чат».

§ 1. Устройство Шлема. Роман построен как сложная композиция-головоломка, решить которую призван любой читатель, не исключая исследователя. Шлем ужаса – нечто вроде метафоры текста, наподобие виртуального шлема надетого на голову читателя. Все действие романа происходит внутри Шлема, описанного как универсальная фантастическая конструкция. В параграфе дана экспликация ее весьма замысловатой схемы, которая далее соотнесена с функциями персонажей, у каждого из которых свой собственный лабиринт, и с сюжетным целым романа.

§ 2. Система персонажей. Набор персонажей напоминает типизированных обитателей любого чата. Каждому присущ определенный способ восприятия, который, как следует из анализа, соответствует одному из элементов Шлема. Система персонажей оказывается классификацией способов чтения, или же механизмов придания читаемому правдоподобия. Модель мира, строящаяся в романе, весьма точно воспроизводит его собственную организацию.

§ 3. Герой – автор – читатель. Текст-чат открывается вопросом персонажа под ником Ariadna: «Построю лабиринт, в котором смогу затеряться с теми, кто захочет меня найти, — кто это сказал и о чём?»¹⁰. Своими сновидениями Ариадна прокладывает и описывает путь для тех, кто существует в одной реальности с ней. Однако и саму эту реальность, включая в нее других участников, творит она же – через сновидения, как будто показанные ей извне. Ей снится похожее на Минотавра существо. Голову ему заменяет Шлем ужаса, внутри которого и находятся все герои, а также и само существо. Оно обижено на людей, потому что они когда-то его убили – или убьют в будущем. Для читателя, знакомого с концепцией «смерти автора», сказанного здесь достаточно, чтобы

¹⁰ Пелевин В. Шлем ужаса : Креатифф о Тесее и Минотавре. М., 2005. С. 10. Далее в изложении II раздела главы 6 ссылки на это издание приводятся в тексте.

дать ответ на вопрос Ариадны: «Это говорит Виктор Пелевин о своем романе “Шлем ужаса”».

Желая найти выход из лабиринта, герои ищут того, кто способен победить Минотавра. А поскольку в мире-тексте антагонистом автора выступает читатель, на самом деле они ищут идеального читателя, способного противопоставить себя авторской воле и вывести их из лабиринта. Во сне Ariadna видит, что Шлем ужаса надет на Тесея, сквозь него он смотрит в зеркало, где в отражении Шлема видит героев, которые пытаются найти выход из ловушки, сами являясь ее частями, гадают, кто из них Тесей, кто Минотавр. То, что видит Тесей, и есть он сам, на себя смотрящий; тексту, который об этом рассказывает, не остается ничего, кроме как описывать, как его читают. Каждый из лабиринтов-героев, увиденных Тесеем (и читателем вместе с ним), описывает элемент его понимания текста, и одновременно – его самопонимания (коль скоро и сам он является частью текста).

Появляясь в чате, Тесей произносит всего две реплики. Он называет чудовище по имени: «MINOTAURUS!» – и оказывается, что это имя сложено из первых букв всех ником, под которыми фигурируют персонажи. Поняв, что все герои и есть Минотавр, что лабиринт это и есть текст и что все это – Шлем ужаса, про который он думает, что он у него на голове, Тесей дает ответ на загадку Ариадны, обретая в этот момент божественное имя Зевса: «**TheZeus. Fuck U**» (210). Его ответ можно перевести как «Поимей самого себя». Теперь ответ на вопрос Ариадны может быть выражен так: *Это сказал Виктор Пелевин о том, как это сказал Виктор Пелевин, о том, как это сказал Виктор Пелевин...* и т. д. Так обнажается исключительно рекурсивная природа работы Шлема ужаса, ни в одной из своих частей не способного содержать подобия целому. Роман, однако, на этом не заканчивается. Тесей покидает текст, и на его месте появляется самый тупой из персонажей, так и не понявший, что же произошло. И главное – с кем? Ответом на последний вопрос, обращенный одновременно и к реальному читателю, становятся последние слова романа: «С тобой» (223).

§ 4. Мифотворческая стратегия Виктора Пелевина. Рекурсивно замкнутый на самое себя, пелевинский роман не способен дать ответов ни на какие вопросы, ему самому внеположные. Гносеологическая проблематика, ценой отказа от которой в романе Назарова была воссоздана космическая онтология, у Пелевина захватывает все пространства мира-текста, обращая его в мираж. Понявший пелевинское высказывание читатель может закрыть книгу и выйти за пределы этого миража – по всей видимости, в пустоту. При всем своем разнообразии произведения Пелевина варьируют одну и ту же

мысль квази-буддийского толка: в том мире представлений, суждений, систем и понятий, в котором все мы живем, доступ к подлинному бытию невозможен; можно лишь признать непознаваемость непознаваемого.

Однако сам текст романа представляет собой детально выстроенную космологическую картину мира как текста и текста как универсальной модели реальности. Те элементы, которые составляют структуру Шлема ужаса, суть те принципы и механизмы, благодаря которым художественный текст обретает миметическое правдоподобие. Здесь и обманутое ожидание, и минус-прием, и множественность возможных интерпретаций, и апелляция к трансцендентальному. Следовательно, высказывание Пелевина можно прочесть как определение места литературы в структуре реальности и того, каким способом литература за счет весьма ограниченного набора приемов, составляющих, по Пелевину, не более чем механизм-ловушку, оказывается способной вызвать у читателя катарсис, связанный с переживанием реальности как иллюзии. Текст как «вторичная иллюзия» именно за счет своего подобия «первичной иллюзии» способен вскрыть иллюзорную природу того внешнего по отношению к нему космоса, который мы называем реальностью.

В **Заключении** подводятся итоги работы. Шесть романов, избранных для анализа, составляют три пары текстов. В «Петербурге» и «Чевенгуре» обе космологические картины развернуты в онтологической плоскости, но центральные метафоры романов противоположны друг другу (мысль – тело), противостоят друг другу и принципы организации двух универсумов. Мифотворческие усилия обоих авторов вполне очевидны, но катартического эффекта ни один из них не достигает (в терминах Вяч. Иванова, ни Белому, ни Платонову не удается придать подлежащему-символу глагольный предикат). Если в первых двух романах внимание сфокусировано на космическом целом, а система персонажей представляет собой многофигурную композицию, то Набоков и Битов сосредотачиваются на одном лице, которым у Набокова становится герой, а у Битова, в конечном счете, – автор. Это знаменует инверсию мифотворческого задания: картина строится не от космического целого к человеку, а от человека к постижению универсума. Соответственно онтологическая проблематика сменяется гносеологической. Катартическое разрешение сюжетов в обоих случаях остается под вопросом. Ни в одном из четырех случаев мифотворческие стратегии нельзя признать безоговорочно успешными. Но налицо то, что, по Шеллингу, является более важным, чем завершенная данность: процесс движения мифологического сознания к новому обретению смыслового единства универсума. В двух романах рубежа

XX–XXI веков представленными оказываются и онтологическая, и гносеологическая направленность мифотворческих стратегий, причем каждая из них получает ярко выраженную беспримесную природу. Онтологическая картина, выстроенная Назаровым, убедительна потому, что оставаясь экзистенциально выстраданной автором, она не отягощена гносеологической проблематикой. По той же причине в «Кругах на воде» беспрепятственно совершается то, на что Битовым тратились невероятные усилия. Пелевин совершенно последователен в том, что выхода из гносеологических лабиринтов к реальной онтологической картине мира не существует. Оба мифа, созданные современными авторами, лишены тех неразрешенных противоречий, которые обнаруживаются в текстах их предшественников, оба обладают большей внутренней завершенностью. Но за счет тех же качеств в них отсутствует тот заряд динамики, который выводит движение мифологического сознания за рамки однажды созданного текста.

**Список публикаций по теме диссертационного исследования
в изданиях, реферируемых ВАК РФ**

1. *Аверин Б. В., Беляк Г. Н.* Путеводитель по лабиринтам Вячеслава Иванова // Русская литература. 2015. № 4. С. 184–186.
2. *Беляк Г. Н.* «Основной миф» в герменевтике Вячеслава Иванова // Русская литература. 2016. № 3. С. 189–199.
3. *Беляк Г. Н.* «Пушкинский дом» Андрея Битова : Автор жив, или Хозяин дома // Мир русского слова. 2017. № 3. С. 65–72.
4. *Беляк Г. Н.* Текст в тексте и парадоксы теории множеств // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. Язык и литература. 2018. Т. 15. Вып. 4. С. 618–624.